

60 10073438 11



REVISTA MUSICAL CHILENA



AÑO XXXII ABRIL - DICIEMBRE 1978 N° 142 - 144

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

Año XXXII Santiago de Chile, Abril-Diciembre 1978 N° 142-144

S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
LUIS MERINO. Visión del compositor Juan Orrego-Salas. (Diseños musicales de Efrén Capdevila y Francisco Alvarez)	5
RAQUEL BUSTOS. Ida Vivado Orsini	106
RODRIGO TORRES. Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno	113
MARLOS NOBRE. La problemática de la Música Latinoamericana	125
DANIEL QUIROGA. Rosita Renard en el recuerdo	131
MAGDALENA VICUÑA. Claudio Arrau, a los 75 años	137

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

Juan del Encina. <i>Poesía lírica y Cancionero Musical</i> . Ed. Int. y N. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Clásicos Castalia, 1975. Por Robert Stevenson	140
Juan del Encina. <i>L'opera musicale</i> . Ed. Clemente Terni. Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1974. Por Robert Stevenson	142

INFORMES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	146
--	-----

CRONICA

Giras, Conciertos Educacionales y Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile	151
XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile	151
Extensión Docente del Departamento de Música	153
Conjuntos y solistas extranjeros que han actuado en la Sala Isidora Zegers	154
Conciertos de la Corporación Artística, Instituto de Música de la Universidad Católica	155
XXIV Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal	157
Agrupación Beethoven	157
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut	161
Instituto Chileno-Británico de Cultura	162
Conciertos	162
Temporada Lírica Oficial 1978, en el Teatro Municipal	163
Ballet	164
Noticias	165
Teatro	169
In Memoriam, Edgar Willems (1890-1978)	171

Es propiedad.
 Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
 Universidad de Chile
 "Revista Musical Chilena"
 Inscripción N° 47.926
 Santiago-Chile, 1978

Colaboran en este número

LUIS MERINO. Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Coordinador de la Carrera de Musicología y Director de la *Revista Musical Chilena*.

RAQUEL BUSTOS. Licenciada en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología. Profesora de Armonía, Historia de la Música y Metodología de la Investigación Científica, del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

RODRIGO TORRES. Inició sus estudios universitarios en la carrera de Musicología en 1973, los que interrumpió al ser becado en 1975 a la Universidad de Concepción para seguir cursos de dirección orquestal y coral. Actualmente cursa los últimos años de Musicología en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Es miembro de la directiva de la Agrupación Nacional de Músicos Jóvenes.

MARLOS NOBRE. Compositor brasileño de fama internacional, considerado como la figura cumbre de la creación contemporánea de su patria. Director del Sector de Música de la Fundación Nacional de Arte.

DANIEL QUIROGA. Crítico musical, colaborador en periódicos de Santiago, Concepción y las más importantes publicaciones musicales chilenas y del extranjero. Director, hasta su jubilación, de la Radio de la Universidad de Concepción.

Visión del compositor Juan Orrego-Salas

por Luis Merino

I. INTRODUCCIÓN *

Juan Orrego-Salas es una figura clave de la música chilena, tanto por la cantidad y calidad de sus obras musicales como por su contribución a múltiples rubros del quehacer musical chileno y por el reconocimiento de su labor en el extranjero. Nacido en Santiago, el 18 de enero de 1919, creció en un medio familiar extremadamente propicio para el estímulo y cultivo de sus aptitudes musicales. Su padre, don Fernando Orrego Puelma, era abogado, pero por más de veinte años se dedicó, además, al periodismo, participando activamente en el terreno de la crítica musical¹. Su madre, doña Filomena Salas González, tuvo una actividad creativa en la plasmación de la vida musical chilena, como miembro del Consejo Directivo de su núcleo generador —la Sociedad Bach—, entre 1924 y 1930, e integrante de su coro polifónico. En 1925 participó como solista en el histórico estreno del *Oratorio de Navidad*, y fue la promotora de la Sociedad Amigos del Arte (1929), y colaboradora de las revistas musicales y artísticas chilenas: *Marsyas* (1927), *Aulos* (1932-1934), la segunda *Revista de Arte* (1934-1940) y la *Revista Musical Chilena* en sus primeros años de existencia².

La intensa actividad artística de sus padres, en campos tan diversos como la crítica, la interpretación y organización del quehacer musical, explican en cierta medida la actividad multifacética de Orrego-Salas.

Al igual que tantos otros compositores nacionales, Orrego-Salas estudió otra profesión además de la música, obteniendo en la Universidad Católica el título de arquitecto en 1943 con un proyecto para el edificio del Con-

* La investigación para este trabajo fue realizada en 1977, en Santiago de Chile y en Bloomington, Indiana, durante mi período como becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, y con el apoyo de la Universidad de Chile. Mis agradecimientos más profundos a Juan Orrego-Salas, por su interés y cooperación, como asimismo a Winifred T. de Navarro, Secretaria del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana.

¹ "Orrego Puelma, Fernando", *Diccionario Biográfico de Chile*, octava edición (Santiago: Empresa Periodística "Chile", 1950-52), p. 920.

² Sobre Filomena Salas, ver Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-51), pp. 24, 30, 36, 43, 44 y 47; "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena'", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 19 y 26; "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCH*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), p. 9, y Vicente Salas Viu, "Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), p. 8.

servatorio Nacional³. Estudió musicología en la Universidad de Columbia, entre 1944 y 1945, con los eminentes investigadores Paul Henry Lang y George Herzog. Tiene a su haber contribuciones musicológicas destacadas como la edición de *Music of the Americas* (junto a George List)⁴; entradas en el *Harvard Dictionary of Music* de Willi Apel⁵; penetrantes monografías sobre los compositores Domingo Santa Cruz⁶, Héitor Villa-Lobos⁷, Aaron Copland⁸, y otros artículos en revistas de reconocido prestigio, como *Ethnomusicology*⁹, *The Musical Quarterly* y *Notes of the Music Library Association*. Cabe agregar su labor como director de la *Revista Musical Chilena* (1949-1953), crítico del diario *El Mercurio* (1950-1961), profesor y conferencista de dilatada trayectoria tanto en Chile como en el exterior, y los cargos administrativos de director del ex Instituto de Extensión Musical (1957-1959), y del Departamento de Música de la Universidad Católica (1959-1961). En 1961 se radica en los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Con financiamiento de la Fundación Rockefeller crea, ese mismo año, el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, y en 1975 pasa a ser director del Departamento de Composición¹⁰. Hasta el momento su catálogo consta de 75 opus que han sido ejecutados en Chile y en el extranjero con gran éxito de crítica.

A pesar de su evidente importancia, el único estudio publicado sobre su obra es el de *La Creación Musical en Chile 1900-1951*, de Vicente Salas Viu, escrito hace 25 años¹¹. El trabajo preparado por los investigadores

³ "Orrego Salas, Juan Antonio", *Diccionario Biográfico de Chile*, octava edición, p. 921.

⁴ Juan Orrego-Salas y George List (eds.). *Music in the Americas* (La Haya: Mouton y Co., 1967). Ver reseña de María Ester Grebe, *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 84-85.

⁵ Willi Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*, segunda edición (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969). Orrego-Salas aporta los artículos sobre música latinoamericana.

⁶ Juan Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89, versión castellana de la monografía "The String Quartets of Santa Cruz", *The Musical Quarterly*, XXXIV/3 (julio, 1948).

⁷ Juan Orrego-Salas, "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.

⁸ Juan Orrego-Salas, "Aaron Copland: Un músico de Nueva York", *RMCH*, III/22-23 (julio-agosto, 1947), pp. 6-14.

⁹ Juan Orrego-Salas, "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, X/1 (enero, 1966), pp. 48-57.

¹⁰ La fructífera labor de Orrego-Salas al frente del Centro de Música Latinoamericana puede medirse por el número de partituras y grabaciones que ha reunido. En 1964 existían en el Centro más de 1.200 partituras y alrededor de 700 grabaciones, tanto de música colonial como de los siglos XIX y XX. Existe también un corpus substancial de estudios sobre música latinoamericana. Para mayores detalles ver Juan A. Orrego-Salas (ed.), *Music from Latin America Available at Indiana University* (Bloomington, Indiana: Latin-American Music Center, 1971).

¹¹ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951]), pp. 295-337.

norteamericanos Gerald R. Benjamin y John E. Druesedow, sobre su trayectoria creativa hasta 1967, no fue jamás editado¹². El remanente de la bibliografía consta de artículos de enfoque primordialmente analítico, sobre obras específicas, junto a entradas en enciclopedias norteamericanas y europeas que dan testimonio de su creciente importancia internacional¹³. Considerados en conjunto, aportan antecedentes fundamentales, pero no configuran un todo que permita una visión actualizada del compositor.

Este trabajo tiene como propósito fundamental proporcionar una visión de conjunto y un estudio de su fructífera trayectoria creativa de casi cuarenta años. Si bien puede resultar peligroso y aventurado escribir sobre un compositor que está en pleno proceso creativo, el volumen de su obra permite formular planteamientos generales que sirvan de referencia a futuras investigaciones. Siendo imposible una discusión detallada de todas las facetas de su quehacer en el marco de un artículo, hemos restringido el área de trabajo a su obra creativa. Sus restantes actividades son solamente tratadas por la luz que arrojan sobre sus obras.

El material de trabajo incluye, por lo tanto, el análisis total de los setenta y cinco opus escritos hasta ahora de acuerdo a un método integral (cuyas premisas hemos explicado en otros estudios), que conjuga tanto los aspectos intrínsecos de la obra musical misma como su contexto social, histórico y humano.

II. PROYECCIÓN HACIA EL MEDIO

Varios factores contribuyen decisivamente a la exitosa trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas, la que dentro del ámbito nacional es comparable solamente a la de Enrique Soro. En primer término su gran talento creativo combinado con un lenguaje musical característico, lo que discutiremos más adelante. Debemos destacar, además, el estímulo del medio familiar en el que se inició y la relación que éste tiene con la producción de su

¹² Gerald R. Benjamín y John E. Druesedow Jr., "The Music of Juan A. Orrego-Salas, 1936-1967", Universidad de Indiana, 1967. Una copia del trabajo está archivada en el Centro de Música Latinoamericana. Sobre un breve resumen véase Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 16, n. 44.

¹³ *Inter alia* podemos citar las siguientes entradas en orden cronológico de publicación: Artículo de Kurt Pahlen en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Cassel: Bärenreiter, 1962), X, cc. 419-420; *Enciclopedia della Musica* (Milán: Ricordi, 1964), III, p. 338; artículo de Norman Fraser en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición (Londres: Macmillan, 1966), VI pp. 453-454; *La Musica, Dizionario* (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971), II, p. 518; artículo de John E. Druesedow Jr. en John Vinton (ed.), *Dictionary of Contemporary Music* (Nueva York: E. P. Dutton, 1974), pp. 548-549 y *Riemann Musik Lexicon*, Ergänzungsband, Personenteil (Mainz: B. Schott's Söhne, 1975), pp. 308-309.

música. Su labor en Chile transcurre en una de las épocas más brillantes de la historia de la música nacional, dentro de una infraestructura concebida y realizada bajo la dirección de Domingo Santa Cruz para un objetivo prioritario: promover vigorosamente la creación nacional. Propósito fundamental de esta sección es mostrar cómo esta infraestructura estimula su formación como compositor, difunde su obra creativa y le sirve de sólido apoyo para su proyección y actividad internacional.

1. *Formación, 1936-1946*

Su contacto con la música se inicia en la década de 1930, en un momento histórico crucial para la vida musical chilena. En 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile dentro de una proyección tan fundamental como novedosa. La Universidad asume el liderazgo del quehacer musical chileno vertebrado en la enseñanza, la difusión a través de conciertos y la promoción de la creación musical. Domingo Santa Cruz es el decano de esta Facultad desde 1932 hasta 1953 —después de los breves períodos de Ricardo Latcham y Armando Carvajal—, y es él quien materializa estos postulados a un nivel jamás igualado hasta la fecha. Bajo el alero de la Facultad funciona, entre 1931 y 1938, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, ofreciendo un total de 234 conciertos, lo que equivale a un promedio de casi treinta conciertos anuales¹⁴. Un porcentaje significativo del repertorio pertenece a compositores contemporáneos, europeos y nacionales, los que por primera vez son difundidos al público chileno en forma continua y sistemática. Fue así como el joven Orrego-Salas pudo gozar de un contacto activo y estimulante para su desarrollo como creador.

En este medio tuvo, además, la oportunidad de una formación musical completa. Estudió teoría con Julio Guerra y piano con Alberto Spikin Howard iniciándose en los aspectos básicos de la composición con Pedro Humberto Allende, ilustre maestro de tantos de nuestros compositores¹⁵. Pero es junto a Domingo Santa Cruz que explora materias más complejas como el contrapunto, la historia de la música y el análisis. Con él adquiere una visión de lenguajes musicales pretéritos, un enfoque amplio del fenómeno musical

¹⁴ Ver María Aldunate C., "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196, en particular p. 195 con cifras que cubren el período 1931-1936. Véase también Domingo Santa Cruz, "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), p. 15.

¹⁵ Sobre la fructífera labor formativa de Pedro Humberto Allende véase, Roberto Escobar, *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile* (Santiago: Editorial Pomaire, 1971), p. 161. Véase también Alfonso Letelier, "Pedro Humberto Allende", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 5-11.

y el conocimiento de la combinación de líneas independientes que tanta importancia tendrán en su propio lenguaje musical. El mismo Santa Cruz comenta que Orrego-Salas pertenece a la generación de compositores chilenos que se familiarizó con la historia de la música "desde su infancia" y sin limitaciones excluyentes, de modo que para ellos "el oído occidental no es el único en el planeta"¹⁶.

Esta etapa de sus estudios musicales se inicia en 1936, completándose en 1943, y la segunda se desarrolla en los Estados Unidos, entre 1944 y 1946. La situación bélica imperante en esos momentos impidió que perfeccionara sus estudios en Europa, como lo hiciera Federico Guzmán en el siglo XIX o Enrique Soro a comienzos del XX. Los estrechos lazos anudados entre Estados Unidos y Latinoamérica, a raíz de la guerra, y más específicamente, el intercambio cultural para las artes plásticas y la música, impulsado por Domingo Santa Cruz en 1941 y 1942¹⁷, permiten a Orrego-Salas y a varios otros compositores chilenos como Claudio Spies (1942), René Amengual (1943), Carlos Riesco (1946) y Alfonso Montecino (1947), realizar estudios avanzados en los Estados Unidos.

Su estada en los Estados Unidos se financia con becas de las fundaciones Rockefeller y Guggenheim, y es de crucial importancia en su carrera. Completa su formación como compositor profundizando sus estudios de contrapunto con William Mitchell, en la Universidad de Columbia en Nueva York, perfecciona sus conocimientos de composición coral y de orquestación con Randall Thompson, primero en la Universidad de Virginia y posteriormente en la Universidad de Princeton. Finalmente, en el verano de 1946, en Tanglewood, Massachusetts, entra en contacto con Aaron Copland, quien juega un papel importante en momentos claves de su ulterior carrera internacional.

Además, se da a conocer en el medio norteamericano con gran éxito de crítica, iniciando así su imagen y proyección internacional. Una persona de tanta influencia y autoridad como Charles Seeger derrama laudatorias expresiones por el *Romance a lo Divino* op. 7, después del estreno dirigido por George Howerton¹⁸. La *Sonata* op. 9 para violín y piano¹⁹, la *Cantata*

¹⁶ Domingo Santa Cruz, "El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), p. 37.

¹⁷ Véase "Domingo Santa Cruz Wilson, Datos Biográficos", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 134.

¹⁸ *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 36.

¹⁹ El estreno de la *Sonata* op. 9 para violín y piano en 1945 por Abraham Loft (violín) y Reah Sadowsky (piano), constituye la credencial de Orrego-Salas para su admisión a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), que entonces tenía su Sede en los Estados Unidos. Posteriormente se transmitió por radio a todos los Estados Unidos a través de la National Broadcasting System. Véase *RMCH*, I/3 (julio, 1945), p. 32. El 4 de agosto de 1946, Kenneth Gordon (violín) y Lukas Foss (piano) la ejecutan en Tanglewood, Berkshire, y el 11 de diciembre del mismo año, Sarah Cunningham (violín) y Robert Middleton (piano), la tocan en la Universidad de Har-

de Navidad op. 13²⁰, y las *Variaciones y fuga sobre un pregón* op. 18²¹, constituyen tres pilares de su naciente éxito internacional, tanto por los calificativos que se les otorga como por la frecuencia con que se tocan en los círculos musicales estadounidenses. Las *Variaciones* son, además, la primera obra suya que se imprime en el extranjero por la editorial Hargail Music Press, de Nueva York, y son ejecutadas extensamente en Estados Unidos por la pianista Reah Sadowky²².

2. Retorno a Chile, 1946-1952

Orrego-Salas vuelve a Chile en 1946 como compositor realizado. A partir de este momento y hasta 1961, el compositor trabaja en el país, manteniendo en todo momento una actividad de alcance internacional. La tónica de la vida musical chilena de esos momentos es la promoción y difusión de los compositores nacionales en las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile y en los conciertos de cámara, pero por sobre todo en los Festivales de Música Chilena, cuyos reglamentos se aprueban por Decreto N° 1.128, del 22 de agosto de 1947²³. De esta manera su fecunda creatividad se equilibra con un correspondiente nivel de difusión hacia el público. Entre 1947 y 1949, Víctor Tevah estrena nada menos que tres de sus obras sinfónicas con la Orquesta Sinfónica de Chile: las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, la *Obertura Festiva* op. 21, y la *Sinfonía* N° 1, op. 26. Igualmente, otro grupo de obras se estrena en los Festivales, comenzando en 1948 con las *Canciones Castellanas* op. 20, seguida del Con-

vard. La presentación por Kenneth Gordon y Maurice Nadelle, en el Town Hall de Nueva York, el 10 de octubre de 1948, mereció un comentario crítico de W. S., *The New York Times*, 11 de octubre de 1948, que la califica como "cuidadosamente estructurada, de textura fina y cuyos tres movimientos tienen un contenido contrapuntístico objetivo e impersonal".

²⁰ Su estreno el 23 de octubre de 1946 tuvo un gran éxito de crítica. Véase *RMCH*, II/16 (noviembre, 1946), pp. 26-27. Un éxito similar obtiene en su presentación el año siguiente (9 de abril), en Nueva York. Véase *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 53. El 16 de marzo de 1948, Teresa Orrego-Salas la canta junto a la Orquesta Sinfónica de Knoxville, dirigida por David van Vactor. Igualmente exitosas son las presentaciones en los Estados Unidos entre 1956 y 1957. Véase *RMCH*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 74-75. Después de una presentación en Nueva York, Howard Taubman, "Music: Chilean Cantata", *The New York Times*, 20 de diciembre de 1956, encomia las ricas dotes creativas de Orrego-Salas, conjuntamente con su sinceridad expresiva.

²¹ El 3 de noviembre de 1946 Reah Sadowky toca estas Variaciones en el Town Hall de Nueva York, presentándolas al año siguiente en el Carnegie Hall. Howard Taubman, *The New York Times*, 9 de octubre de 1947, elogia el oficio creativo y el gusto de Orrego-Salas. En octubre de 1947, esta misma pianista las ejecuta en San Francisco, California.

²² Cf. la reseña de esta edición por Vicente Salas Viu, *RMCH*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 68-70.

²³ El texto se puede consultar en *RMCH*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 12-15.

cierto op. 28, para piano y orquesta, en 1950, las *Diez piezas simples* op. 31 para piano y el *Concierto de cámara* op. 34, en 1952, las *Five Garden Songs* op. 47 y *El Saltimbanqui* (versión de concierto) op. 48, en 1960.

Una simple enumeración de estrenos no basta para demostrar su creciente importancia en el país. Además, habría que agregar su contribución al ballet chileno. En 1951 compone la música para *Umbral del Sueño* op. 30, ballet en un prólogo y siete cuadros, el primero creado exclusivamente por chilenos, con coreografía de Malucha Solari y escenografía de Fernando Debasa. Hasta ese momento los compositores chilenos tienen una incidencia prácticamente nula en el repertorio del Ballet Nacional Chileno, fundado en 1945, el más importante conjunto nacional, con excepción de las coreografías realizadas por Ernst Uthoff, sobre fragmentos de las óperas *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, y *Sayeda*, de Próspero Bisquertt²⁴. Con mucha propiedad un crítico de la época comentaba que el estreno del *Umbral del Sueño* op. 30, "es un acontecimiento de la misma magnitud y comparable en su significado a la fundación del Instituto de Extensión Musical, a la creación de la Orquesta Sinfónica y otros acontecimientos análogos que jalonan el proceso de progreso artístico del país"²⁵.

Junto a esta fructífera labor en Chile crece su imagen internacional al estrenarse en Europa la *Cantata de Navidad* op. 13²⁶, las *Variaciones y fuga sobre un pregón* op. 18²⁷, y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta²⁸. Obtiene un éxito realmente consagratorio con las *Canciones Castellanas* op. 20, en el XXIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de 1949, en Palermo y Taormina. Para este festival el jurado seleccionó solamente dos obras latinoamericanas, la de Orrego-Salas y los *Nocturnos* para contralto y cuarteto de cuerdas del compositor brasileño-alemán, Hans Joachim Koellreutter (nacido en Freiburg en 1915)²⁹. La crítica destacó la musicalidad del compositor chileno, su originalidad dentro de un estilo más bien tradicional, la claridad de su línea melódica,

²⁴ Cf. Daniel Quiroga, "La Música Chilena y el Ballet", *RMCH*, XV/75 (enero-marzo, 1961), pp. 5-6.

²⁵ *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 176.

²⁶ Después de su estreno en París, Louis Aubert, *L'Opera*, 25 de febrero de 1948, destaca su sentido de la claridad, medida y el color. El 24 de diciembre de 1950 esta obra es transmitida por la BBC en Londres, con Nancy Evans (soprano) y la London Chamber Orchestra dirigida por Anthony Bernard.

²⁷ En 1949 se ejecutan en Viena [*RMCH*, V/33 (abril-mayo, 1949), p. 55]. En enero de 1950 la pianista húngara Ilona Kabos las ejecuta en la BBC (*El Mercurio*, 8 de enero de 1950) y en 1952 el pianista chileno Armando Palacios las toca en Londres y París. Además, se han presentado en muchos centros latinoamericanos.

²⁸ El 21 de octubre de 1951, Helmut Roloff lo estrena en Berlín junto a la Berliner Philharmonischer Orchester dirigida por Sergiu Celibidache. El mismo solista lo presenta posteriormente en cinco ciudades de Alemania [*RMCH*, VII/41 (otoño, 1951), p. 91].

²⁹ *RMCH*, IV/31 (octubre-noviembre, 1948), pp. 39-40.

la simplicidad de los medios expresivos y su técnica acabada³⁰. Este éxito es decisivo para que dos años después las *Canciones Castellanas* op. 20, sean su primera composición impresa en Europa, por J. & W. Chester, en Londres³¹. A raíz del estreno, el compositor viaja a Europa con el apoyo de la Universidad de Chile, el Consejo Británico y el de los gobiernos de Francia e Italia, tomando contacto con las nuevas facetas de la creación europea del momento, y ampliando su horizonte estilístico.

3. *Crecimiento de su prestigio internacional, 1953-1961*

Además de su valioso aporte a la actividad musical del país, su carrera internacional crece en forma significativa a partir de 1953, año en el que se inician los encargos de instituciones extranjeras. La primera de estas comisiones proviene del Berkshire Music Center de Tanglewood, Massachusetts, con el financiamiento de la Samuel Wechsler Foundation. El *Sexteto* op. 38, es la primera obra que el Berkshire Music Center encarga a un compositor que no sea norteamericano³². Además de su ya sólido prestigio y calidad musical, el apoyo de Aaron Copland influye poderosamente en la génesis de esta comisión. Copland se desempeñaba entonces como Director Adjunto del Berkshire Music Center, y guarda gran aprecio por Orrego-Salas desde su encuentro en Tanglewood, en 1946, e inclusive lo destaca como "el representante más sobresaliente"³³ de la generación chilena de 1930, y además le dedica uno de sus *Twelve Poems of Emily Dickinson*³⁴.

A partir de este momento un considerable número de sus obras son el resultado de encargos. Examinando el catálogo se puede constatar que, desde el *Sexteto* op. 38, hasta la actualidad, ha compuesto 38 obras, de las cuales 20 han sido comisionadas por fundaciones, orquestas u otras instituciones, por intérpretes solistas o conjuntos, y por aficionados a la música. Con la excepción de la obertura *Jubilaus Musicus* op. 45, encargada por la Universidad Santa María de Valparaíso para la celebración de sus bodas de plata (1931-1956), y las *Variaciones Serenas* op. 69 para orquesta de cuerdas, encargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, todas las restantes obras han sido comisionadas por ins-

³⁰ Pietro Ferro, *Il Tempo* [Roma], 3 de mayo de 1949 y Frank Howes, *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949. Sobre una visión personal del compositor ver "XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina", *RMCH*, V/34 (junio-julio, 1949), pp. 34-52.

³¹ Cf. la reseña de la edición por Vicente Salas Viu, *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 123-124.

³² *RMCH*, IX/46 (julio, 1954), p. 82.

³³ Aaron Copland, *Copland on Music* (Nueva York: Doubleday, 1960), p. 215.

³⁴ Ver la reseña de la edición de esta obra por Domingo Santa Cruz, *RMCH*, VIII/43 (septiembre, 1952), p. 131.

tituciones extranjeras, principalmente norteamericanas. Obviamente esto ha tenido una profunda incidencia en la demanda y circulación de su música desde el año 1953 en adelante.

Esta creciente actividad internacional contribuye, sin duda alguna, a su segunda estada en los Estados Unidos, entre 1954 y 1955, con otra beca Guggenheim. Dicta conferencias en varios centros musicales, entre ellos la Universidad de Harvard³⁵, e intensifica sus contactos con influyentes núcleos artísticos norteamericanos. Las *Canciones Castellanas* op. 20 y el *Alba del Alhelí* op. 29 se estrenan en los Estados Unidos, y su música sinfónica ingresa al círculo de las grandes orquestas estadounidenses, primeramente con la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, la que bajo la dirección de Antal Dorati, ejecuta en 1955 la *Obertura Festiva* op. 21, seguida en febrero de 1956 por el estreno mundial de la *Sinfonía* N° 2, op. 39³⁶.

Al volver a Chile en 1956 el compositor se sumerge una vez más en la actividad musical del país. Se produce una cierta merma creativa debido a las pesadas responsabilidades de la dirección del antiguo Instituto de Extensión Musical entre 1957 y 1959³⁷, y la fundación y dirección del Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile entre 1959 y 1961³⁸. Pero las condiciones del medio musical chileno no son las mismas de aquellos diez años anteriores. a su primer viaje a los Estados Unidos. Ya se perfilan algunos síntomas de la crisis de la infraestructura que por tantos años nutriera su quehacer creativo. No es materia del presente trabajo discutir en detalle el desarrollo de esta crisis, pero merece considerarse un artículo de Domingo Santa Cruz, de 1959, que tiene el sugerente título, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?"³⁹, en respuesta a un artículo de Vicente Salas Viu, cuyo título es aún más sugerente, "Los Festivales de Música Chilena: ¿Una bella iniciativa en derrota?"⁴⁰. Santa Cruz puntualiza la crisis de los Festivales de Música Chilena y, en general, de todo el impulso universitario a la com-

³⁵ Juan Orrego-Salas, "My Trip Through Music", conferencia dictada el 31 de marzo de 1955, Paine Hall, Departamento de Música, Universidad de Harvard.

³⁶ Ver *RMCH*, X/49 (abril, 1955), pp. 57-58 sobre sus triunfos en los Estados Unidos durante este período.

³⁷ Cf. Alfonso Letelier, "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical", *RMCH*, XII/68 (noviembre-diciembre, 1959), pp. I-III.

³⁸ Una reseña y evaluación de su labor puede encontrarse en el discurso del entonces Rector de la Universidad Católica de Chile, Fernando Castillo Velasco, pronunciado durante la solemne sesión del 25 de noviembre de 1971, en la que esta Universidad otorgó a Juan Orrego-Salas el grado de Doctor Scientiae et Honoris Causa. Ver Juan Orrego-Salas, *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor* (Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971), pp. 5-6.

³⁹ Domingo Santa Cruz, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.

⁴⁰ Vicente Salas Viu, "Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?", *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.

posición por dos razones de fondo: problemas financieros y políticas inadecuadas. Sus argumentos fueron rebatidos en aquel entonces con razones válidas⁴¹, pero si el problema se analiza actualmente con perspectiva histórica, se puede afirmar que existía una seria crisis. Los Festivales de Música Chilena se interrumpieron después de 1968, y no han sido reemplazados hasta ahora por ningún procedimiento que cumpla esta función vital de estímulo al compositor chileno.

4. *El compositor se radica en los Estados Unidos, 1961*

La partida de Orrego-Salas, en 1961, se inscribe en el contexto de esta crisis, pero agravado por otros factores que no es necesario detallar. No obstante, su ida marca un hito en la historia musical chilena, porque es el primer compositor que emigra después de desarrollar una sólida actividad en el país. Hasta ahora los músicos que emigraban de Chile eran fundamentalmente intérpretes, como Federico Guzmán en el siglo XIX, Alberto García Guerrero o Nino Marcelli en las primeras décadas del siglo XX⁴². Después de Orrego-Salas otros compositores abandonan el país por causas tan diferentes como pueden ser las de León Schidlowsky o Gustavo Becerra, por citar dos ejemplos, produciéndose un mayor drenaje y deterioro de la infraestructura creativa nacional.

Como es obvio, el medio norteamericano le ofrece una gama de oportunidades considerablemente más amplia que el nuestro. Recibe encargos para escribir obras para instrumentos con un escaso o nulo repertorio contemporáneo, como el saxofón (*Quattro Liriche Brevi* op. 61)⁴³, la guitarra (*Esquinas* op. 68)⁴⁴, o combinaciones de flauta, oboe, clavecín y contrabajo (*Sonata a quattro* op. 55), de artistas del calibre mundial de Eugene Rousseau, Angelo Gilardino y de los Baroque Chamber Players, junto a comisiones de instituciones tan prestigiosas como la Eastman School of Music (*Volte* op. 67) y la Orquesta Nacional de Washington (*The Days of God* op. 73). Su obra se difunde a un alto nivel a través de la editorial Peer International de Nueva York. Como es lógico, se inicia un proceso de separación del medio nacional. De las veinticinco obras compuestas

⁴¹ Ver Gustavo Becerra, "A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 108-109.

⁴² Cf. Daniel Quiroga, "Los músicos chilenos y su inquietud viajera", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 61-73.

⁴³ Cf. D. A. W. M. "Serious Music on Saxophone", *The Daily Telegraph*, 20 de enero de 1968, refiriéndose al concierto en el que se estrenara esta obra en Londres, y Hans Lick, "Saxophone Recital Removes Jazz Image", *The Bloomington Courier-Tribune*, 19 de julio de 1971.

⁴⁴ Cf. la reseña de A. G., "Juan Orrego Salas", *Strumenti e Musica*, XXV/6 (junio, 1972), p. 45.

después de 1961, solamente dos tienen su estreno mundial en Chile, los *Mobili* op. 63 y las *Variaciones Serenas* op. 69 para orquesta de cuerdas. Todas las demás tienen de preferencia audiciones absolutas en los Estados Unidos o Europa. Por añadidura, sólo cuatro obras de este último grupo han sido ejecutadas en Chile, los *Psalms* op. 51 para orquesta sinfónica de vientos, la Cantata *América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57, la *Sinfonía* N° 4 op 59, y la *Sonata* para piano op. 60, razón por la cual los aspectos estilísticos recientes del compositor no son bien conocidos por nuestro público.

III. SU LENGUAJE MUSICAL

1. Aspectos Generales

Orrego-Salas pertenece a la tercera generación de compositores chilenos del presente siglo, en la que se sitúan, además, René Amengual, Alfonso Letelier y Carlos Riesco. La primera generación cuenta entre sus representantes más destacados a Enrique Soro y Alfonso Leng, mientras que en la segunda se encuentran las figuras claves de Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Carlos Isamitt y Domingo Santa Cruz. Analizando el aporte de Orrego-Salas dentro de este contexto, es posible destacar, en primer término, su alto nivel profesional. En un artículo publicado en 1950, Domingo Santa Cruz subraya que el volumen de música escrita por Orrego-Salas hasta entonces contrasta, claramente, con el medio chileno, en el que los creadores producen menos de lo que debieran. Agrega, en seguida, que "compone premunido de un bagaje cultural completo, de una disciplina universitaria llevada hasta su término y de un oficio musical acabado y sin lagunas"⁴⁵.

La otra contribución importante del compositor tiene que ver con un factor de corte estilístico que ha sido analizado con perspectiva histórica por Vicente Salas Viu⁴⁶.

"Llegamos ahora al tercer grupo: la generación joven. Lo subdividimos en un subgrupo, donde figuran los músicos relacionados con la anterior generación, por partir de una estética alimentada por el impresionismo (Amengual) o el expresionismo (Letelier) y un subgrupo que plantea nuevas posiciones a la música chilena, con sustento en el neoclasicismo de Falla-Bartok-Strawinsky (Orrego Salas, Riesco) (cursiva agregada).

⁴⁵ Santa Cruz, "El Concierto", pp. 36-37.

⁴⁶ Salas Viu, *La Creación Musical*, p. 92.

A nuestro juicio, esta orientación inicial de Orrego-Salas puede explicarse por la profunda afinidad de su posición ético-estética ante la música y aquella tradición europea que el denominado "neoclasicismo" busca recrear. Consideremos primero sus motivaciones estéticas profundas. La música es para Orrego-Salas "la expresión de una substancia emocional generada en el espíritu del creador", estimulada por el amor y la convivencia con sus seres más queridos⁴⁷. En el lenguaje abstracto de la música esta substancia emocional no se describe sino que se sublima y se transmuta. En otras palabras, la emoción inicial genera ideas musicales que sirven de base a la organización de la obra, pero esta última es independiente de aquella en virtud de sus propias leyes formales. Por ello, la fuerte incidencia de la familia en la génesis creativa de su obra se trasunta en forma tangible solamente a través de las numerosas dedicatorias a su esposa Carmen, a cada uno de sus cinco hijos, como también a su madre y hermana.

Este planteamiento estético lo denominaremos autonómico. Se le puede considerar como un reflejo de su personalidad, en la que la gran intensidad de los sentimientos se contrapone dialécticamente a una fuerte introspección y control. Todo ello motiva, en cierto modo, su profunda admiración por Mozart, expresada con tanta elocuencia en la dedicatoria y en la música de los dos *Divertimentos* op. 43 y 44 para flauta, oboe y fagot, y su orientación cuantitativamente mayor hacia la música instrumental pura más bien que hacia aquella con texto. Hasta la fecha, más de un 65% de su producción es para instrumentos solistas, conjuntos de cámara u orquesta, mientras que alrededor de un 35% es música con texto, ya sea coral o con voces solistas. Su enfoque puede contraponerse en cierto modo al de Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier o Carlos Botto, cuya producción se distribuye más o menos equitativamente entre la creación puramente instrumental y la música con texto⁴⁸. Por otro lado, Orrego-Salas representa la antípoda estética de León Schidlowsky, para quien la poesía representa, hasta 1968 por lo menos, un factor clave de motivación creativa, tanto vocal como instrumental⁴⁹.

La ética de Orrego-Salas como compositor tiene como punto de apoyo la búsqueda constante de comunicación con el público. Declara: "Cuando escribo, pienso en el público, y no para satisfacer sus preferencias conocidas, pero sí para entregarle una obra que traduzca con mayor claridad mis propósitos y, por lo tanto, que logre comunicar sin trabas el lenguaje de

⁴⁷ Orrego-Salas, "My Trip", pp. 23 y 18.

⁴⁸ Cf. los catálogos de la obra de Leng [*Compositores de América*, XV (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1969), pp. 158-160], Santa Cruz [*ibid.*, I (1955), pp. 89-94], Letelier [*RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 27-30] y Botto [*Compositores de América*, XIV (1968), pp. 27-29].

⁴⁹ Cf. María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.

mis sentimientos”⁵⁰. Esta comunicación es también autonómica, vale decir, se fundamenta en el goce de la música en función de sí misma, y no en la transmisión de un mensaje. Es fácil y espontánea gracias al sustrato tradicional de su lenguaje musical, el que resulta perfectamente accesible a gran parte del público. Orrego-Salas es además un creador práctico, cuya música está concebida para una ejecución inmediata, como en los períodos anteriores al Romanticismo. Se amolda con gran ductilidad a lo que los ejecutantes pueden realizar, pero sin traicionar sus propios ideales estéticos. Gran parte de su obra coral exuda simplicidad y es perfectamente apropiado para un vasto número de conjuntos vocales. Si bien las obras para voz solista y la música instrumental tienen un lenguaje más complejo, carecen de pasajes que pueden calificarse de imposibles o desmesuradamente difíciles, lo que contribuye también a la amplia difusión de su música. Este sentido práctico de la creación se conjuga con una actitud profundamente autocrítica, siempre compone de acuerdo a los medios disponibles y a su propia capacidad para manejarlos.

2. *Fases Creativas*

La trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas puede dividirse en tres etapas que abarcan los siguientes años: (a) 1936-1938, (b) 1942-1961, y (c) 1961 hasta la actualidad, etapas que usamos como puntos de referencias metodológicos. No representan, por lo tanto, divisiones tajantes, sino que hitos fijados para una mejor perspectiva de la permanencia y de los cambios estilísticos de su música. Dado el equilibrio del temperamento del compositor, los cambios estilísticos no han sido tan veloces o profundos como los que caracterizan a Gustavo Becerra o a León Schidlowsky. Su fuerte autocontrol, conjugado con un gran sentido del orden y el método, ha condicionado un cambio estilístico gradual, lento y acumulativo.

(A) 1936-1938, *Obras Tempranas*

Esta etapa incluye sus obras más tempranas, desde el opus 1 al 5. Como no figuran en el catálogo de obras que el mismo compositor ha confeccionado, su análisis puede cuestionarse, aunque sí merecen considerarse brevemente, porque figuran en catálogos impresos de su obra⁵¹, y una de ellas, el villancico *No lloréis mis ojos* op. 3, es la primera que fue editada.

Estos cinco trozos breves para medios reducidos, coro a cuatro voces, piano solo, dúos para violín y piano, soprano con piano y flauta y piano, no

⁵⁰ Planteamiento publicado en Miguel Arteche, *El proceso de la creación artística* (Santiago: Editorial Nascimento, 1977), p. 218.

⁵¹ Entre ellos el editado en *Compositores de América*, I (1955), pp. 53-59.

plantean exigencias formales complejas. Los escribió presumiblemente antes de iniciar los estudios de contrapunto, puesto que su textura es fundamentalmente homofónica o de melodía acompañada, sin ese sentido contrapuntístico de su obra posterior. Ni siquiera en el *Villancico* op. 3 se aventura en el campo de la polifonía, su escritura es homofónica con algunos atisbos de imitación, pero ya se manifiesta la estructura regular y compacta, dentro de patrones A-A o A-B-A, de puntuación claramente marcada y unificada por medio de la transformación motivica.

El estilo melódico-armónico es afín, en general, al impresionismo, al de un Ravel más que al de Debussy. La melodía es de conformación modal y diatónica, la armonía es tonal y triádica, con inflexiones cromáticas, agregados de segundas, cuartas, sextas, séptimas y novenas. Este estilo todavía no es el de su lenguaje característico, pero constituye la base de su ulterior tratamiento melódico-armónico. Solamente en la primera de las *Dos canciones* del op. 4, se aprecia una escritura cromática considerablemente disonante, lindando a lo atonal en ciertos momentos e inspirada en un texto poético que trasunta una violenta angustia existencial. A pesar de que ni la escritura o el contenido poético corresponden a la madurez, es interesante destacar cómo Orrego-Salas usa claros ejes tonales utilizando acordes consonantes. Estos se marcan con un asterisco en el siguiente ejemplo *:

Ej. 1
TRAGICA, cc. 9 - 13
Lento

y con do-lien-tes que - jas la im-por-tu - no

sal - goal a - me - no va - lle

mf *dim* *p*

mp (con placidez)

* En los ejemplos musicales, las obras se citan de la siguiente manera: título, número de opus, el movimiento indicado por números romanos y los compases respectivos.

(B) 1942-1961, *Enfoque Neoclásico*

La orientación general de esta etapa es neoclásica, pero manejada en forma muy flexible, de acuerdo a la profunda libertad expresiva del compositor. Su estilo se asemeja a un crisol en el que se funden elementos de variada índole y procedencia, un poco a la manera de Strawinsky, compositor que admira no sólo por la afinidad en el estilo, sino que por su "concepción viva de la tradición"⁵².

Podemos distinguir tres períodos. El primero abarca desde el opus 6 al 29, y corresponde a su formación como compositor en Chile y en los Estados Unidos. Escribe un total de catorce obras: seis para coro, cinco instrumentales y tres para voz femenina acompañada de cuarteto de cuerdas (*Canciones* en tres movimientos op. 12), orquesta (*Cantata de Navidad* op. 13) y piano (*Song* op. 15). El predominio de la música coral puede explicarse por su menor dificultad creativa y por su intensa actividad como director de coros durante este período. Le cabe el mérito de haber fundado el primer coro universitario del país, el de la Universidad Católica de Chile, en 1938. Posteriormente, ejerce una actividad similarmente fructífera con el coro del entonces Conservatorio Nacional de Música —en la actualidad Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile—, jalonada por hitos de tanta importancia como fue su participación en el estreno en Chile de la *Sinfonía de los Salmos*, de Igor Strawinsky, en 1944. Las obras instrumentales, en su gran mayoría, son también para medios reducidos de cámara, como violín y piano (*Sonata* op. 9), violín y viola (*Sonata* op. 11), y piano solo (*Suite* Nº 1 op. 14 y las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18). A partir de 1946 solamente incursiona en el terreno sinfónico, al completar la *Cantata de Navidad* op. 13 y las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, que coinciden con el término de sus estudios de orquestación con Randall Thompson.

En el segundo período, Orrego-Salas entra de lleno al quehacer profesional con los opus 20 al 29, escritos en Chile. Su ámbito creativo se expande a través del cultivo más intenso de la música orquestal, en particular de los grandes géneros tradicionales de la Sinfonía y el Concierto. Cuatro obras orquestales fluyen de su pluma: la *Obertura Festiva* op. 21, el ballet *Salomón* op. 24, la *Sinfonía* Nº 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. Escribe su primera y única obra hasta el momento, dentro del género que en sentido amplio se denomina "teatro musical": el *Retablo del Rey Pobre* op. 27. La canción para voz femenina e instrumentos mantiene su lugar prominente con las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op.

⁵² Orrego-Salas, "My Trip", p. 14.

23, los *Cantos de Advenimiento* op. 25, y *El Alba del Alhelí* op. 29. Conjuntamente, dos géneros que se destacan en el período anterior pasan ahora a segundo plano, la producción para coro disminuye en forma drástica a una sola obra, los *Cantares de Navidad* op. 22, y la música de cámara se torna inexistente.

Las obras del tercer período comprenden desde los opus 30 al 50 y fueron escritas durante la consolidación y expansión de su prestigio internacional. Se produce un vuelco pronunciado de los medios para los que escribe. La música para voz e instrumentos ocupa un lugar importante en la segunda y tercera etapas, pero ahora crea solamente las *Garden Songs* op. 47 para soprano, flauta, viola y arpa, y la *Alabanza a la Virgen* op. 49 para voz aguda y piano. El compositor se inclina hacia la música instrumental, tanto sinfónica como de cámara. Surgen la segunda y tercera Sinfonías op. 39 y 50, la *Serenata concertante* op. 40, la *Obertura Jubilaeus Musicus* op. 45, dos ballets, *Umbral del Sueño* op. 30 y *El Saltimbanqui* op. 48, además del *Concierto* op. 34 para orquesta de cámara. Para cámara escribe, entre 1951 y 1952, las *Diez piezas simples* op. 31, la *Suite* N° 2 op. 32 y la *Rústica* op. 35 para piano. Aborda posteriormente el uso de nuevos instrumentos en diversas combinaciones, el bandoneón (*Suite* op. 36), cello y piano (*Dúos concertante* op. 41), tríos de instrumentos de madera (*Diversimentos* op. 43 y 44), hasta cubrir géneros de mayor envergadura como el *Sexteto* op. 38 para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano, y el *Cuarteto* de cuerdas op. 46.

La dinámica de esta etapa tiene como base un conjunto de recursos fundamentales que se plasman en el primer período, se consolidan y maduran en el segundo, sirviendo en el tercero de punto de partida para una serie de cambios de decisiva influencia en sus obras posteriores.

(B. 1) *La Importancia Melódica*

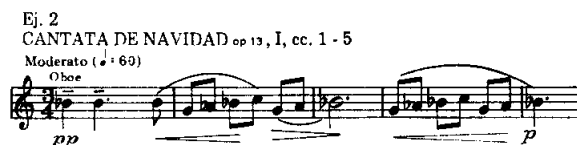
Para Orrego-Salas, la melodía no deriva de un tejido complejo enhebrado fundamentalmente alrededor de la marcha armónica, como acaece en la obra de Leng, sino que tiene un papel protagónico como "germen emotivo"⁵³ del fluir sonoro y a ella se subordina la armonía. Esta concepción explica su afinidad con la ópera italiana decimonónica, que conoció desde niño a través de su padre⁵⁴. El mismo compositor lo explica en relación a la *Cantata de Navidad* op. 13. Dice que busca "devolver a la melodía la posición que le corresponde, dentro de la música, la que le fue usurpada

⁵³ Arteche, *El proceso de la creación artística*, p. 218.

⁵⁴ Orrego-Salas, "My Trip", p. 16.

durante tantos años por quienes creyeron ver en ella la expresión de estilos ajenos a las limitaciones de un mal entendido sentimentalismo”⁵⁵.

Su melodía es simple y cantabile, de movimiento gradual y sostenido, configurándose a partir de estructuras diatónico-modales y de un trabajo motivico muy compacto y unificado que nunca llega a la monotonía. En la *Cantata* aflora esta conformación tan característica suya, generada por la reiteración o transformación motivica. El material inicial, por ejemplo, consiste en la reiteración de un motivo ascendente y gradual que remata en otro motivo de un diseño similar al mordente, como lo ilustra el siguiente ejemplo:



Su lirismo llega a ser muy intenso, sin caer jamás en la sensiblería. Si analizamos el material que inicia el segundo movimiento del *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, podemos apreciar su simplicidad y concisión, con la transformación creciente de un motivo muy expresivo.



(B. 2) La Conformación Armónico-Tonal

En general, tanto la armonía como la melodía tienen un claro sentido tonal, apreciándose la combinación de variados niveles de consonancia y disonancia de acuerdo al medio de la obra y a las necesidades expresivas del

⁵⁵ Orrego-Salas, "Ensayo de autocritica", *El Mercurio*, 7 de agosto de 1949. Seis años después, un crítico norteamericano afirmaba que Orrego-Salas "probablemente es el único compositor en la historia que publicara una crítica de una de sus propias composiciones". Cf. Eugene Lees, "This Composer Wrote a Public Criticism of His Own Music", *The Louisville Times*, 16 de mayo de 1955.

compositor. En el primer período, Orrego-Salas maneja dos estratos armónicos. Uno de ellos contiene sonoridades triádico-consonantes dentro de limitados planos tonales y tipifica la música coral. Las triadas, sin agregados y con un mínimo de disonancias que aquí prevalecen, probablemente tienen al Renacimiento como punto de partida. Desde muy niño, Orrego-Salas conoció la polifonía vocal de este período en el Coro de la Sociedad Bach, al que pertenecía su madre, el que dio a conocer, por primera vez en Chile, obras capitales del legado medieval, renacentista y del barroco ⁵⁶. Estas sonoridades se enriquecen ocasionalmente con formaciones acordales de origen más contemporáneo, como es el acorde construido en base a quintas, pero sin alterar el perfil esencialmente consonante.

En las otras obras del período, la triada se complementa con un mayor acopio de séptimas, cuartas, novenas y otras agregaciones cromáticas, pero sin un grado pronunciado de disonancia. Este estrato coexiste con un tratamiento de la consonancia afín al de la música coral. En el primer movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano, por ejemplo, el estrato más complejo se reserva para el primero y segundo tema, mientras que la sección conclusiva ostenta una escritura consonante en Do menor, lo que se ilustra en el siguiente ejemplo.

Ej. 4

SONATA op. 9 para violín y piano, I, cc. 11-14

Tranquillo (♩ = 40)



I, cc 88-92

marcato e ritmico



⁵⁶ Orrego-Salas, "My Trip", pp. 11-12.

El énfasis, a veces excesivo, de las sonoridades triádico-consonantes dentro de limitados planos tonales crea un cierto estatismo armónico en algunas obras del primer período, por ejemplo en la versión primera del tercer movimiento de la *Sonata* op. 11 para violín y viola, y en partes de la *Cantata de Navidad* op. 13. Si bien en el caso de esta última obra el énfasis en la consonancia armoniza muy bien con la tónica seráfica del texto, un mayor contraste sería deseable, quizá dentro de una densidad moduladora más fuerte o un énfasis más pronunciado de la disonancia. Cabe señalar que, con su proverbial honradez y sinceridad, Orrego-Salas reconoce este estatismo en el "Ensayo de Autocrítica", sobre la *Cantata de Navidad*, publicado solamente tres años después que fuera compuesta⁵⁷. Además, su sentido autocrítico lo lleva a transformar el tercer movimiento de la *Sonata* op. 11 en su totalidad, en la versión revisada de 1971.

Esta tónica un tanto inocua, se supera en los siguientes períodos, gracias a una mejor dosificación de la disonancia. Las *Canciones Castellanas* op. 20, por ejemplo, tienen una armonía consonante en la que predomina la tríada con especial énfasis de la fundamental y quinta, pero muy bien condimentada con séptimas y novenas, y otras combinaciones disonantes superpuestas a largos pedales de quinta. Si bien el estrato consonante persiste en el segundo y tercer períodos, apareciendo, por ejemplo, en la "Danza" y la "Egloga" de los *Dúos concertante* op. 41 o en la *Alabanza a la Virgen* op. 49, el estrato complejo se torna más ágil y variado, logrando por momentos un sabor muy marcado y especial a través de disonancias fuertes y penetrantes.

La armonía se enriquece con acordes contruidos en base a superposiciones de cuartas o quintas que llegan a ser una marca de fábrica del segundo período. La preeminencia del intervalo de cuarta, tanto en un sentido armónico como melódico, es gráficamente ilustrada por Domingo Santa Cruz en la frase: "Orrego-Salas usa las cuartas por todas partes"⁵⁸. Este estilo se manifiesta a partir de la *Obertura Festiva* op. 21, destacándose muy pronunciadamente en el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. En ciertas ocasiones aparecen combinaciones disonantes, nuevas en su estilo, derivadas de superposiciones complejas de acordes por cuartas, como las del ejemplo 5.

Los acordes por cuartas y quintas se combinan con las tríadas, insinuándose por momentos un sentido politonal que proporciona a su música un matiz más contemporáneo. Esto se consolida en el *Concierto* op. 28 y el ciclo de canciones *El Alba del Alhelí* op. 29. El *Concierto* se inicia con un acorde complejo, que superpone la tríada de Do Mayor con una de Mi Ma-

⁵⁷ Ver nota 55.

⁵⁸ Santa Cruz, "El Concierto", p. 51.

yor, mientras que en *El Alba del Alhelí* se destacan prominentes segundas, novenas menores y progresiones politoniales claramente definidas. El acabado dominio de este estilo, en obras del tercer período, tales como el *Umbral del Sueño* op. 30, las *Diez piezas* op. 31, la *Suite* N° 2 op. 32, la *Rústica* op. 35 y la *Sinfonía* N° 2 op. 39, entre otras, se revela en la gran variedad de propósitos con que los usa el compositor; tampoco faltan ciertos toques humorísticos, producto de tratamientos cadenciales de engaño. (Ver ej. 6).

Ej. 5
CANTOS DE ADVENIMIENTO op. 25, I, cc. 1 - 2
Lento y pesado:



Ej. 6
EL ALBA DEL ALHELÍ op. 29, II, cc. 1 - 4
Presto agitado (♩ = 80)



SUITE N° 2 op. 32, V, cc. 22 - 25 (cadencia de engaño)
Vivace (♩ = 182)



© Barry, 1958

Cabe agregar que con mucha frecuencia la modulación se efectúa mediante cambios tonales sorprendidos, que imprimen a su música un carácter muy dinámico. Estas fluctuaciones tonales mantienen al auditor en suspenso con respecto al rumbo de la música y en estrecha relación con factores que analizaremos más adelante, constituyen otro distintivo de su estilo. El

puente del primer movimiento de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, es un buen ejemplo. Al principio, la melodía transcurre en el modo de La (compases 1 a 3 del ejemplo 7), con el apoyo de tríadas de séptimas y novenas, pero en el compás 4 vira bruscamente a Fa sostenido mayor, para retornar a La después de tres compases, rematando posteriormente en un acorde de Si con séptima y novena.

Ej. 7
SINFONIA N° 1 op. 26, I, cc. 59 - 68
Allegro (♩ = 126)

VI. I

Melodía con variadas duplicaciones de maderas.

Armonía (reducción de acordes principales solamente)

etc.

(B. 3) Contrapunto y Raigambre Barroca

Desde el primer período se manifiesta una técnica en el manejo del contrapunto y la imitación, fruto en gran medida de las enseñanzas e influencia del gran contrapuntista que ha sido Domingo Santa Cruz. El refrán canónico del *Romance* op. 6 constituye el primer caso de escritura contrapuntística en la obra creativa de Juan Orrego-Salas —por lo menos de aquella que figura en el catálogo—, e ilustra esa transparencia y simplicidad que individualiza a su música coral. En la *Cantata de Navidad* op. 13, el contrapunto se hace considerablemente más complejo, acusando además una pronunciada raigambre barroca, que se acentúa con una variada gama de

otros procedimientos del período, tales como los recitativos, ariosos y arias. Una escritura de aria con motto se perfila en los cantares segundo y cuarto, combinada en este último con la técnica de la fantasía coral.

El afincamiento en el barroco está patente en la música instrumental. El compositor demuestra una particular inclinación hacia la fuga, la que trata en forma muy consistente, centrando la estructura en torno a las presentaciones del tema y con un mínimo de episodios o divertimentos. En el primer período se presenta al final de la *Suite* N° 1 op. 14 y en las *Variaciones* op. 18 para piano. En el segundo período se integra a su lenguaje orquestal junto a un tratamiento más sofisticado de la imitación con modificaciones rítmicas y melódicas del tema. Todas las obras orquestales de este período tienen episodios fugados: la *Obertura Festiva* op. 21, los movimientos finales de la *Sinfonía* N° 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28. Algo parecido sucede en el tercer período. Los procedimientos canónicos y los fugados son frecuentes en el *Sexteto* op. 38 (último movimiento), *Umbral del Sueño* op. 30 (primer cuadro), *Concierto de cámara* op. 34 (último movimiento), *Sinfonía* N° 2 op. 39 (primer movimiento), *Divertimento* op. 43 (Final) y en la *Sinfonía* N° 3 op. 50 (cuarto movimiento). Podemos destacar los fugatos de la *Sinfonía* N° 1 y la fuga del *Sexteto*, por el tratamiento de la imitación espaciada y estrecha, el movimiento directo e inverso, y los valores rítmicos normales y aumentados.

El sentido motivico unitario del compositor lo lleva también hacia la chaconne, procedimiento que figura por vez primera en el segundo movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano. La esencia de la chaconne se percibe también en la repetición de diseños melódicos en el Andantino del *Divertimento* op. 44, en el "Recordare" de la *Obertura Festiva* op. 21, combinado con un coral variado en forma técnicamente perfecta⁵⁹, en el segundo movimiento del *Cuarteto* op. 46, en la "Pasacalle" de *Alabanza a la Virgen* op. 49, como también en los ostinati del primer movimiento de la *Sinfonía* N° 3 op. 50. Existe también una recreación más bien literal del barroco, por ejemplo, en la *Suite* N° 1 op. 14 y N° 2 op. 32, y en los movimientos extremos del *Concierto de cámara* op. 34. Los dos primeros casi constituyen meros epígonos de la suite barroca y, el tercero, del concerto grosso, respectivamente, si no fuera por la originalidad de la elaboración armónica, principalmente en la segunda *Suite*, de lenguaje muy maduro, pletórico de disonancias y resoluciones inesperadas. Cabe destacar, también, el sabor de la melodía infinita bachiana, dentro del toque personal de Orrego-Salas, que se encuentra en el Interludio all'arioso de la *Suite* N° 2, en el tercer movimiento de la *Serenata concertante* op. 40, y en el cuadro

⁵⁹ Según Antonio Andrade, con el Recordare el compositor "quiso honrar la memoria de Agustín Edwards Budge, con quien mantuvo estrecha amistad en el mundo de la música", *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1956.

“El Amor”, de *Umbral del Sueño* op. 30, trozo, este último, en el que el diseño rítmicamente obstinado de la flauta se asemeja al fluir inexorable del tiempo, con el apoyo de un florido contrapunto en el arpa y en el corno inglés. (Ver ej. 8).

Ej. 8

UMBRAL DEL SUEÑO op. 30, IV, cc. 1 - 5

ADAGIO SOSTENUTO (♩ = 42) *Flt cantabile*

p espressivo

Corno inglés (Do) *cantabile*

p espressivo

Arpa *mf marc. Via. (div.)*

p

simile

Es importante subrayar también el alto nivel de virtuosismo contrapuntístico que se destaca en el *Sexteto* op. 38, la *Sinfonía* Nº 2 op. 39, la *Oberatura Jubilaeus Musicus* op. 45 y el *Cuarteto* op. 46. El segundo movimiento del *Sexteto* es una verdadera “Suma Contrapuntística” en la que se vacía lo más decantado de su acabada técnica. Cada motivo del tema de las Diferencias es elaborado con artificios contrapuntísticos y con interesantes modificaciones de corte rítmico y melódico. En la cuarta variación, por ejemplo, el cello presenta las cuatro frases del tema en movimiento directo, y superpone su inversión en los violines y el piano⁶⁰.

⁶⁰ En relación con esta interesantísima obra ver María Ester Grebe, “Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano”, *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 59-76.

(B. 4) *La Transparencia Tímbrica y Orquestal*

Se destaca en la música de Orrego-Salas un dominio acabado de la orquestación que constituye otro de sus aportes al medio nacional. Su primera obra con orquesta es la *Cantata de Navidad* op. 13, para un conjunto pequeño, tratado como agrupación de cámara. A continuación vienen las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, para orquesta sinfónica, calificada por Santa Cruz como "lo que podría ser su examen final del curso de orquestación"⁶¹, hasta alcanzar la madurez en las cuatro obras del segundo período.

En un principio su manejo de la orquesta se basa en gruesas texturas y una instrumentación armónica plena, primordialmente en los movimientos rápidos, pero con una muy buena dosificación de las sonoridades de modo que la orquesta nunca suena pesada. Las densidades instrumentales siempre están muy bien equilibradas con miras hacia una variada policromía, lo que podemos ilustrar con el primer movimiento de la *Sinfonía* N° 1, op. 26. Siguiendo la tradición del clasicismo del siglo XVIII, aquí el primer tema se presenta en tutti, y en el segundo prevalece una diversificación solística iniciada por el clarinete. Esta configuración se mantiene en la recapitulación del segundo tema, pero con una diferente distribución colorística, para producir variedad. Asimismo, las duplicaciones se realizan con un completo conocimiento de las posibilidades instrumentales sin llegar jamás a ser rellenos inútiles. Frecuentemente Orrego-Salas refuerza ciertas notas de una línea, sin duplicarlas todas, para producir un acento de color. En el tercer período su orquestación logra una mayor simplificación y refinamiento, fruto de los postulados aprendidos de Aaron Copland⁶², que se orientan hacia la obtención de fines emocionales propios dentro de la mayor economía de medios. De los muchos ejemplos de transparencia tímbrica, seleccionamos "Despertar", al comienzo del primer cuadro de *Umbral del Sueño* op. 30, en el que una línea cromática es ejecutada por la flauta, con ciertas notas reforzadas por el violín solo, piano, clarinete y arpa sucesivamente, sobre el apoyo de piatti, más cuerdas sul ponticello, que producen una sonoridad etérea, casi puntillista. (Ver ej. 9).

Junto a la elaboración armónica, sin duda es la orquestación el otro factor que proyecta la veta barroca bajo una luz de gran originalidad, como lo demuestra la música del ballet *Juventud* op. 24, basada en el oratorio *Salomón*, de Haendel. Con selecciones del oratorio, Orrego-Salas realiza una nueva orquestación, siguiendo, según sus propias palabras, una "nomen-

⁶¹ Santa Cruz, "El Concierto", p. 35.

⁶² Cf. Orrego-Salas, "My Trip", pp. 22-23.

clatura instrumental que estuviera de acuerdo con la época barroca”⁶³. Esta no es una imitación literal de la orquesta barroca, sino que más bien una recreación con los instrumentos y el tratamiento del color correspondientes al siglo XX. Al combinar timbres plenos con timbres concertantes amplía considerablemente la paleta barroca, entre otros con la viola y el corno inglés como instrumentos solistas. La orquestación también contribuye al interés de los pasajes fugados, destacándose la limpieza tímbrica e imitativa en los movimientos finales de la *Sinfonía* Nº 1 op. 26, y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, en los que participan como protagonistas principales los instrumentos de viento. En el fugado de la *Sinfonía* Nº 3 op. 50 (tercer movimiento), diferentes instrumentos presentan los motivos que constituyen el sujeto dentro de una articulación fraseológica primordialmente colorística y que se asemeja al concepto de Anton von Webern, en su originalísima orquestación del *Ricercare a 6* de la *Ofrenda Musical*. (Ver ej. 10).

Ej. 9

UMBRAL DEL SUEÑO op 30, II, cc. 1 - 4

ADAGIO (♩ = 60)

Fl. *p espressivo*

vi solo *p*

Cl. *pp*

Piano *p*

Arpa *p*

Via *pp*

C.B. *pp*

Piatti con baqueta suave *pp*

Ej. 10

SINFONIA Nº 3 op. 50, IV, cc. 113 - 117

Allegro (♩ = 152)

Tromp. *ff*

Sub. *ff*

Arpa *ff*

marc. *ff*

Op. a2 *ff*

⁶³ Ver "La orquestación de la obra de Haendel, según Juan Orrego", *Pro Arte*, I/12 (30 de septiembre, 1948), p. 6. En la misma página figura una entrevista que Günther Boehm hace a Kurt Joos acerca de su concepción del ballet.

Es notable, también, la manera cómo la orquestación responde a los propósitos expresivos del compositor. En la sección inicial del segundo movimiento de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, un corto y expresivo motivo de cuatro notas apoyado por una tríada de Fa, sin tercera, es elaborado sucesivamente por el fagot, piccolo, fagot y clarinete bajo, hasta culminar en un stretto en el que participan fagot y piccolo duplicados por el arpa, junto a las violas duplicadas por clarinete bajo y fagot. La constante reiteración de este motivo, siempre en los mismos sonidos, hace que el interés del auditor se concentre solamente en las variaciones de densidad y conformación del color, que pasa así a ser el protagonista principal.

(B. 5) *Lo Compacto de la Forma*

En la música de Orrego-Salas la forma es muy compacta gracias a su claridad, concisión, agilidad y direccionalidad, unidad y equilibrio. Motivos, frases, períodos y conjuntos se articulan de manera tal que el auditor percibe con claridad los puntos sintácticos de separación y conjunción, y que en esta etapa configuran una estructura fraseológica pronunciadamente regular. Además, su sentido de la concisión le permite yuxtaponer, en lapsos breves, materiales contrastantes que no rompen el sentido de continuidad. Podemos señalar, entre otros, el primer movimiento del *Sexteto* op. 38 y el de la *Serenata concertante* op. 40, como modelos de concisión. En ellos el primer y segundo tema se suceden casi de inmediato en la exposición, pero sin que ocurra ninguna ruptura de la forma.

En el primer período se advierte, en ciertas ocasiones, un carácter algo esquemático y fragmentario, derivado de la falta de dominio de la concisión. Este es el caso de la versión inicial del primer movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano. Concebido en forma sonata, se basa en dos ideas, más un pasaje imitativo que sirve como sección conclusiva. La elaboración de este último material abarca gran parte del desarrollo y es seguido por elementos de la primera idea, más un pasaje solístico del violín que conduce a una corta recapitulación. Los materiales se suceden en forma un tanto abrupta, adoleciendo de un adecuado equilibrio entre el piano y el violín y debido a un ritmo excesivamente homogéneo que llega a ser monótono. Nuevamente su sentido autocrítico lo lleva a introducir cambios en la versión revisada de 1965.

Otro rasgo característico es su notable agilidad y direccionalidad, tan nítido desde el primer período. Dentro de un modelo formal unificado se articulan series de secciones orientadas hacia un clímax que, por lo general, resuelve con la recapitulación del material inicial. Como apunta Leonard

Meyer, este modelo puede designarse como "Teleológico"⁶⁴, porque dentro de una progresión, la atención del auditor se dirige hacia puntos específicos de culminación estructural. De este impulso lineal o direccional deriva el sentido kinético de la música de Orrego-Salas, una de las esencias más recónditas de su lenguaje, alrededor del cual se aglutinan los restantes componentes.

Ilustraremos la aparición de este rasgo mediante un breve análisis de tres obras del primer período. El movimiento medio de la *Sonata* op. 9 está escrito a la manera de una chaconne, en el que elabora alternada y simultáneamente un material melódico presentado inicialmente por la voz superior y un apoyo armónico en el bajo. La dinámica formal del conjunto de variaciones deriva del crecimiento gradual de la densidad y velocidad rítmica, hasta culminar en un canon basado en el material melódico, que se resuelve con la recapitulación de los dos temas. El tercer movimiento de las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19 —Cantiga— tiene una melodía de gran lirismo que se reitera en diferentes configuraciones tímbricas y tonales, las que culminan en un tratamiento canónico entre maderas y cuerdas. En mayor escala, este mismo planteamiento formal se aplica en las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18. Las primeras siete variaciones están concebidas como un continuo, cuyo punto focal se encuentra en la séptima variación. Este punto focal constituye el clímax de toda la obra y se resuelve mediante la recapitulación de la primera variación, seguida de la fuga y el finale.

En el segundo período, la agilidad y direccionalidad formal llegan a un mayor refinamiento gracias al manejo de la modulación, descrito anteriormente, anudado a una gran vivacidad rítmica. Al mismo tiempo Orrego-Salas aborda las grandes formas orquestales desplegando una habilidad notable para fusionar elementos dispares en un todo homogéneo, sin sacrificar la proporción, equilibrio y unidad. La *Obertura Festiva* op. 21, por ejemplo, consta de tres temas radicalmente diferentes, una melodía de tono muy abstracto con predominio del intervalo de cuarta, una canción de tono hispánico renacentista, y un gracioso vals⁶⁵. En mayor escala, esta acentuada variedad se aprecia en el tercer movimiento del *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, un extenso rondó con un estribillo de no menos de cuatro diferentes coplas. Igualmente, el segundo movimiento, *Allegretto ben marcato*, de la *Sinfonía* N° 3, op. 50, tiene dos secciones principales, un Scherzo de aire neobarroco por el ritmo y el fugado, que se inicia en p. 63 y un Trío, estilizado vals que rezuma tristeza. El tempo formal y la

⁶⁴ Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967), p. 72.

⁶⁵ Esta agilidad la destaca Norman Houk refiriéndose a la *Obertura Festiva* op. 21, *The Minneapolis Tribune*, 29 de enero de 1955.

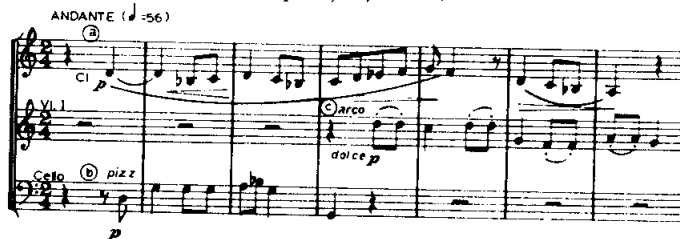
sucesión de secciones están siempre muy bien balanceadas para no fatigar el interés del auditor, con una articulación muy lógica de climaxes y sub-climaxes.

El dinamismo inherente a su música se enriquece en el tercer período con el manejo generalizado de metros irregulares que se inicia con las *Diez piezas* op. 31, para piano. En "La ronda del pesebre" el metro 8/8 se subdivide en grupos de 3+3+2. La *Rustica* op. 35 abunda en cambios de metro y en desplazamientos de acentos, los que conjugados con muchos ostinati rítmicos y melódicos, una armonía disonante y un pronunciado grado de contraste estructural, le confiere un dejo strawinskiano. Igual cosa sucede en los movimientos extremos de la *Sinfonía* Nº 2 op. 39, y en la "Danza" de los *Duos concertante* op. 41, en la que el metro de 5/8 es tratado en variadas combinaciones irregulares de 3+2, 2+3 o 2+2+1. Los constantes contratiempos rítmicos del Allegro inicial y del movimiento final del *Cuarteto* op. 46, configuran una tónica descarnada y agresiva que representa algo nuevo en su música, y cuya pujanza se advierte en pocos cuartetos de compositores chilenos; los de Gustavo Becerra comparten esta característica⁶⁶. Estos procedimientos enriquecen también la raigambre barroca: el *ground* del Andantino en el *Divertimento* op. 44 tiene un delicado desequilibrio, gracias a la oscilación de un metro binario y otro ternario.

La forma musical de Orrego-Salas se caracteriza también por su acendrada unidad. A través de su producción la unificación de la estructura por recapitulaciones en cada uno de los movimientos es común, o por reiteraciones de corte cíclico entre los diferentes movimientos. El tratamiento cíclico aparece en el primer período en la *Sonata* op. 9 para violín y piano, en las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19 y en la *Cantata de Navidad* op. 13. En la *Sonata* se cita un fragmento del segundo movimiento en los compases 10-11 del tercero y en las *Escenas* se elabora en el séptimo movimiento —Cortejo— un material proveniente del cuarto. Pero el caso más interesante se encuentra en la *Cantata de Navidad*, en la que el motivo inicial constituye uno de los polos alrededor del cual se aglutina la obra. Este se transforma a través de los cantares, pero sin perder su individualidad, sirviendo de base para la creación de nuevos motivos, en combinaciones muy simples, pero de gran belleza. Entre estas combinaciones sobresale el comienzo del cantar tercero, en el que el material inicial transformado (designado con la letra "a") emerge como una columna de la que surgen dos de los temas centrales del cantar (designados con las letras "b" y "c" en el ej. 11).

⁶⁶ Cf. Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 44-78.

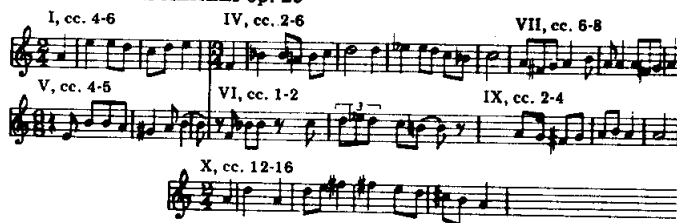
Ej. 11
CANTATA DE NAVIDAD op. 13, III, cc. 1 - 7



A partir del segundo período se acrecienta la unificación del macronivel formal. En primer lugar aumentan de tamaño las reiteraciones cíclicas entre los movimientos extremos. Al final de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, el compositor recapitula no menos de 37 compases del primer movimiento, incluyendo el primer y segundo temas. Además, Orrego-Salas eslabona férreamente los movimientos de sus obras, de manera que no se produzca una solución de continuidad entre ellos. En el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, los diferentes movimientos se ejecutan sin interrupción, haciendo gala, los dos primeros, de una extensa unificación motivica. El primer tema del movimiento inicial se basa en un motivo que constituye el núcleo del segundo tema. Otro procedimiento consiste en la unificación anticipada por medio de elementos que se presentan en un movimiento y que se convierten en un distintivo del siguiente. Entre los numerosos casos mencionaremos la versión revisada de *Garden Songs* op. 47 y el oratorio *The Days of God* op. 73.

Similarmemente, las diferentes canciones de *El Alba del Alhelí* op. 29 se concatenan entre sí mediante tres melodiosos en los que figuran prominentemente sus dos intervalos favoritos: la cuarta y la quinta. Ellos se distribuyen al comienzo de las canciones como lo indica el ejemplo siguiente.

Ej. 12
EL ALBA DEL ALHELI op. 29



Hasta el segundo período la conducción formal trabadamente unitaria parte de la elaboración de motivos melódicos. Desde la *Sinfonía* Nº 2 op. 39 esto se realiza también con la elaboración de células rítmicas dentro de un micro o un macronivel. El primer movimiento de esta obra está estructurado como un todo coherente y orgánico, mediante una célula rítmica sincopada que constituye la base del material temático, tanto del principal como del secundario. En ciertos puntos su elaboración en una textura vertical, y a través de una armonía fuertemente disonante, crea una tónica ruda y áspera, que como la del *Cuarteto* op. 46, es nueva. Esta célula también se elabora en el último movimiento, unificando la totalidad de la obra.

Ej. 13

SINFONÍA Nº 2 op. 39,



Un procedimiento similar, aunque en menor escala, utiliza en la *Sinfonía* Nº 3 op. 50. La segunda sección temática del primer movimiento tiene un ritmo *Drei plus Drei plus Zwei*, elaborado en una parte del desarrollo y también en el último movimiento. Este sentido dinámico y unitario del ritmo confiere, asimismo, un aire de danza al segundo y último movimientos de la *Serenata concertante* op. 40⁶⁷.

La agilidad y dinamismo formal tiene gran impacto en el medio creativo nacional. Domingo Santa Cruz contrasta la fluidez discursiva de Juan Orrego-Salas con lo que él considera una de las constantes estilísticas de las dos primeras generaciones de compositores chilenos, a que aludimos anteriormente. Esta constante es "la preferencia que hasta entonces tenía la música chilena por lo tranquilo, lo nostálgico y estático, unido a nuestra marcada tendencia (que muchos no hemos abjurado), hacia la riqueza cromática de filiación indudablemente wagneriana", opinión que corroboran los comentarios de compositores extranjeros como Roy Harris y Paul Hindemith⁶⁸. A su comentario podría agregarse el juicio vertido por el

⁶⁷ Dwight Anderson, "Louisville Orchestra Plays for Catholic Music Educators", *The Courier-Journal* [Louisville], 4 de mayo de 1955, manifiesta que la música de esta obra es "tan deliciosamente gráfica que uno podría fácilmente imaginarse un escenario como el marco de sus cuatro movimientos".

⁶⁸ Santa Cruz, "El Concierto", p. 38. Cf. también Copland, *On Music*, pp. 213-214.

crítico Daniel Quiroga, quien al resumir su trayectoria desde la *Obertura Festiva* op. 21, hasta el *Concierto* op. 28, escribe ⁶⁹:

"Este compositor es quien, a nuestro modo de ver, encara con mayor éxito uno de nuestros endémicos problemas de la música nacional: su falta de interés rítmico. Si se nos permite la disgresión, diremos que son muy escasos los compositores que, entre nosotros, logran mantener un movimiento rítmicamente interesante. Casi todos inician un desarrollo o un episodio y no quieren continuarlo, cayendo de inmediato en un lento y reflexivo caminar. Orrego Salas, desde la *Obertura Festiva*, 'enseñó' que es posible mantener hasta el final, un clima de vivacidad y dinamismo; ahora en este *Concierto* reitera ese ejemplo, pero llevado a un plano superior".

De la misma manera su sentido del equilibrio formal ha sido reconocido unánimemente por la crítica internacional que se ocupa de su música gracias a su creciente proyección internacional. En ocasiones esta crítica ha tachado su música de conservadora, académica, demasiado extensa ⁷⁰, pero jamás la ha tildado de ser fragmentaria. El comentario del crítico norteamericano, Susan Richardson, después de escuchar el *Cuarteto* op. 46 ejecutado por el afamado Cuarteto Berkshire, podría servir de síntesis para ilustrar esta virtud fundamental del compositor:

"[El Cuarteto] revela bastante más que su sentido del ritmo y habilidad para combinar melodías, aquí hay melodías sólidas, funciona un intelecto musical que se palpa en la concisión formal de cada movimiento, en la libertad y equilibrio de las partes construidas con acabado oficio. Hay muchos contrastes en esta música vívida, de materiales y de tratamiento".

(B. 6) *Ethos y Pathos*

Hasta el momento hemos considerado dos elementos afectivos de la música de Orrego-Salas. Uno es el carácter dinámico, ágil, positivo y afirmativo, que en el tercer período también es agresivo. El segundo es un lirismo palpitante vertido en una gran variedad de formas melódicas. El tercero es un tono dramático, que obtiene con medios muy simples, casi esquemáticos, y que aflora en el segundo período. Este se encuentra por primera vez al comienzo de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, en la que se reitera

⁶⁹ Daniel Quiroga, "Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), p. 16.

⁷⁰ P. G. H., *Herald Tribune* [Nueva York], 7 de febrero de 1955, encontró muy largo el *Sexteto* op. 38. *Las Palabras de Don Quijote* op. 66, fueron calificadas de "excesivamente largas" por Donald Henahan, *The New York Times*, 1º de noviembre de 1970, y de "anticuadas" en *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1970.

en forma obsesiva un corto motivo de seis notas de pronunciada inflexión cromática. Primero aparece en las cuerdas graves, a las que se agregan otros instrumentos de la orquesta, hasta producir un considerable crecimiento de la densidad sonora. Culmina con dos acordes fortissimo, seguidos de un silencio de toda la orquesta, y de otros dos acordes que conducen a una nueva reiteración, pero con diferente metro (6/8). El resultado estético cobra un carácter ominoso, cuasi expresionista, muy emparentado con el estilo de Domingo Santa Cruz, a quien le está dedicada.

Orrego-Salas profundiza este sentido dramático en el tercer período, revisiéndolo en algunos movimientos lentos de una escritura más cromática que en ciertas ocasiones configura sonoridades cuasi seriales, pero sin vulnerar los claros y característicos ejes tonales. El sentido onírico y obsesivo que prevalece en el *Umbral del Sueño* op. 30, se transparenta en el sujeto del fugato del Prólogo, cuya melodía se mueve alrededor de seis notas: Fa-Sol-La bemol-Mi bemol-Re-La-Si bemol. Al comienzo del primer cuadro, "Despertar", la melodía principal gravita alrededor de cuatro notas: La-Mi bemol-Do sostenido-Re, distribuidas de tal manera que surgen por vez primera intervalos totalmente desusados en el estilo melódico: el tritono, la séptima mayor descendente y la ascendente (ver ejemplo 9). En el ballet op. 43, la unción, recogimiento y suspenso de la escena en la que el Saltimbanqui decide honrar a la Virgen a su manera, se expresa a través de una transformación del motivo que lo caracteriza, cambiando de un ropaje diatónico, triádico y tonal, a uno cromático y cuasi serial. En la música de cámara, esta escritura se evidencia desde el *Concierto de cámara* op. 34. El segundo movimiento, "Adagio molto espressivo", es una transformación del complejo armónico-melódico que se expone al principio, cuyos tintes cromáticos se expanden en el transcurso del movimiento hasta englobar, en algunos puntos, diez de los doce sonidos que integran el total cromático. La cuidadosa combinación de timbres, junto a una estructura que se orienta hacia lo transformativo más que a lo reiterativo, completa este perfil expresivo más contemporáneo. El "Adagio espressivo", que inicia el *Cuarteto* op. 46, parte con un contrapunto imitativo de perfil melódico cromático angular, similar en su contorno al del primer cuadro de *Umbral del Sueño*.

Ej. 14

CONCIERTO DE CAMARA op.34, II,

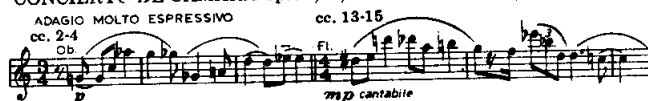
ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO

cc. 13-15

cc. 2-4

Ob.

Fl.



En general, los movimientos lentos asumen gran importancia por su contenido y también por su extensión, llegando a constituir el centro de gravedad de muchas de sus obras claves, como en el *Concierto de cámara* op. 34, la *Sinfonía* Nº 2 op. 39, el *Cuarteto* op. 46, y la *Sinfonía* Nº 3 op. 50. Hemos comentado el movimiento lento de la primera obra mencionada, y en cuanto a los restantes, merece destacarse el carácter trascendente y el tono elegíaco-funerario del segundo movimiento de la *Sinfonía* Nº 2, el hálito serio beethoveniano del "Assai lento e espressivo" del *Cuarteto*, y el tono atormentado del "Recitativo Lento" de la *Sinfonía* Nº 3, expresada por una escritura cuasi serial⁷¹. Ellos amplían lo apolíneo de su música y reflejan una madurez musical afectiva, base de sus obras posteriores.

(B. 7) *Lo Vernáculo*

El estilo de Orrego-Salas no puede en modo alguno encasillarse dentro del así llamado "nacionalismo latinoamericano". Solamente en una obra de esta época, lo que no se repite en su producción hasta el momento, adopta una posición nacionalista a priori, y es la *Sonata* op. 11 para violín y viola.

Su motivación se debe a circunstancias externas más que a otras razones. Durante su estada en Tanglewood, en 1946, conoce a Alberto Ginastera, quien entonces incursionaba por el nacionalismo, y además se enfrenta a la idea prevaleciente en el medio norteamericano, de que solamente la senda de Villa Lobos o Chávez conducía al compositor latinoamericano a la verdadera originalidad. Así nace la *Sonata* op. 11, en la que se respira un aire afín a las *Doce Tonadas de Carácter Popular Chileno*, de Pedro Humberto Allende, por la elaboración de melodías de tonada en el primer y segundo movimientos, enmarcadas por una armonía rica en inflexiones cromáticas y en acordes de séptima⁷².

⁷¹ La importancia de los movimientos lentos ha sido observada por algunos críticos, entre los cuales mencionaremos los siguientes: Doris Reno, "Latin American Program Delights a Packed House", *The Miami Herald*, 18 de marzo de 1962, *Concierto de cámara* op. 34; Luis Gastón Soublette, *RMCH*, X/51 (octubre, 1955), p. 72, *Sexteto* op. 38; Edwin L. Bolton, *The Minneapolis Star*, febrero de 1956, *Sinfonía* Nº 2 op. 39; el crítico uruguayo Julio Nova, *RMCH*, XX/96 (abril-junio, 1966), p. 137, *Cuarteto* op. 46; Irwing Lowens, *The Evening Star* [Washington, D.C.], 8 de mayo de 1965 y Paul Hume, *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 128, *Concierto a tre* op. 52.

⁷² Orrego-Salas, "My Trip", pp. 10-11. El primer movimiento se basa en "La Pastora", canción folklórica cuya música y texto figura en el folleto *Chile* (Santiago: Instituto de Extensión Musical, 1943), pp. 26-27. Los comentarios son de Pablo Garrido (p. 24), quien considera que su fecha de origen se ubica en los comienzos del siglo XIX. Curiosamente, el crítico Dorothy Ream Packard, "New Work by Chilean Gets Hearing at N.U.", *The Evanston Review*, 2 de noviembre de 1961, comenta que esta obra "carece de carácter latinoamericano en el ritmo" que se asemeje a la música de un Villa-Lobos, agregando que la obra de Orrego-Salas pudo haber sido escrita en "Praga, Londres o Nueva York". Citamos esto como muestra del enfoque estereotipado que

Considerada dentro del contexto de su trayectoria creativa, esta Sonata le sirve para reafirmar las premisas fundamentales de su estilo, las que lo apartan de cualquier posición estética o estilística a priori, pues coartan sus propósitos expresivos. Es por ello que la elección de un pregón, como tema de las *Variaciones y fuga* op. 18, no puede adscribirse a un nacionalismo como el de *La Voz de las Calles*, de Pedro Humberto Allende, sino que a la afinidad estética con la escritura diatónica del pregón, su movimiento gradual con énfasis en el intervalo de cuarta justa, y muy especialmente su compacta unidad motivica. La estructura del tema se basa en la triple presentación de un mismo motivo, la segunda vez con una pequeña variación, según se puede observar en el ejemplo 15. Esto le otorga unidad al tema mismo, y permite al compositor desplegar un sentido motivico unitario a lo largo de todas las Variaciones. Un sentido similar tiene la elaboración de una "silbante cueca" en el movimiento final del *Cuarteto* op. 46, por la afinidad entre su rítmico vigor y el dinamismo del movimiento. Con la misma libertad, Orrego-Salas en el tercer período escribe melodías que recuerdan el blue y la canción popular norteamericana, tanto en la *Pastoral y Scherzo* op. 42, como en la *Obertura Jubilaeus Musicus* op. 45, siguiendo su lirismo característico. (Ver ej. 16).

Ej. 15
VARIACIONES op. 18



Ej. 16
PASTORAL Y SCHERZO op. 42, II, cc. 92-98



JUBILAEUS MUSICUS op. 45, III, cc. 74-83



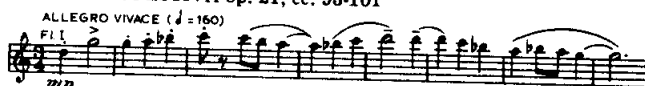
aún prevalece entre los críticos norteamericanos y europeos que escriben acerca de la música latinoamericana.

(B. 8) *Hispanismo Musical y Literario*

Contrastando con su actitud hacia lo vernáculo, en esta etapa surge la tendencia del compositor hacia el uso de materiales hispánicos, tanto musicales como literarios. En el primer período, la obra coral rezuma un austero tono afín al de la polifonía del Siglo de Oro español. En las obras con voz solista y en la música instrumental, se encuentran también conformaciones melódicas con dejos españoles, por ejemplo, en los movimientos finales de las Sonatas op. 9 y 11. Hacia fines del período el hispanismo musical se acentúa en las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, con pronunciada influencia de Falla en la Pastoral, Rondeña y Criolla. La música instrumental del segundo período tiene muchas reminiscencias hispánicas que oscilan entre la cita literal en la *Obertura Festiva* op. 21, y la alusión estilizada en los movimientos finales de la *Sinfonía* N° 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. Si bien en el tercer período la veta hispanista musical no tiene un ascendiente tan intenso, pervive una generalización de lo hispano en la *Alabanza a la Virgen* op. 49, también en *El Saltimbanqui* op. 48 hay numerosas alusiones al Renacimiento español, obviamente vinculadas al libreto, y el segundo movimiento del *Sexteto* op. 38 se inspira en la antigua diferencia española.

Ej. 17

OBERTURA FESTIVA op. 21, cc. 93-101



© BARRY 1951

Esto condiciona su elección de textos proveniente, en su gran mayoría, del acervo popular hispánico, o de poesía española renacentista insuflada por lo religioso y bucólico, cuya finura y transparencia poéticas se ajustan muy bien al carácter de la música. Solamente en tres obras de esta etapa figuran textos de autores chilenos: las *Canciones* op. 12, sobre tres poemas de Juan Guzmán Cruchaga —Paisaje, Luciérnaga y Canción—, versos estos últimos muy antologados de este importante escritor chileno; los *Cantos de Advenimiento* op. 25, con versos de Gabriela Mistral y Daniel de la Vega, y los *Garden Songs* op. 47, sobre poemas de su esposa Carmen.

A éstos debemos agregar el texto del segundo de los tres *Romances pastorales* op. 10, escrito por el mismo compositor, como también el libreto para el ballet *Escenas de Cortes y Pastores*, del que surge su opus 19. Ambos se inspiran en la veta hispanista. El Romance tiene la tónica poética de Luis de Góngora, autor de los textos de los restantes trozos del op. 10,

y el libreto se basa en los primeros contactos entre los elementos hispanos y autóctono chileno. Posteriormente, Orrego-Salas escribe los textos de otras de sus composiciones: el poema del segundo de los *Cánticos de Navidad* op. 22, el libreto del *Retablo del Rey Pobre* op. 27 y el del monumental oratorio *The Days of God* op. 73.

Desde un punto de vista histórico sigue aquí las huellas de Domingo Santa Cruz, autor de los textos poéticos de la gran mayoría de sus obras vocales. Esta es una de sus múltiples inquietudes artísticas, las que unidas a la música, lo impulsan hacia la literatura y la pintura. Cuando todavía era alumno de arquitectura, junto a otros alumnos, participa en una exposición de acuarelas organizada en Santiago por la Sociedad de Amigos del Arte, y obtiene favorables juicios de la crítica especializada. Esta inquietud literaria motiva en poemas ajenos, algunos cambios de palabras, los que sin alterar el sentido cambian la sustancia poética. Valga como ejemplo el comienzo del *Romance a lo Divino* op. 7, del que citamos la versión original de San Juan de la Cruz y aquella de Orrego-Salas:

San Juan de la Cruz

Del verbo divino
la Virgen preñada
viene de camino
si le dáis posada

Orrego-Salas

Del niño Divino
la Virgen preñada
viene de camino
a que le déis posada

En su obra coral, el contenido de los textos es primordialmente pastoril y religioso, con toques de cierto humor en el *Romance a la muerte del señor don Gato* op. 16. La *Cantata de Navidad* op. 13 es su primera obra de largo aliento, elaborada en cuatro cantares, sobre poemas de San Juan de la Cruz y de Lope de Vega, de simplicidad casi etérea, pero de gran profundidad mística. La poesía clásica española le sirve de inspiración para las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op. 23 y la *Alabanza a la Virgen* op. 49, al igual que el *Retablo del Rey Pobre* op. 27, una "ensaladilla escénica en un prólogo y dos cuadros", sobre un libreto del mismo compositor, adaptado de una "Ensaladilla del Retablo" de Joseph de Valdivieso. Junto a estos géneros literarios, busca también otros materiales poéticos a partir de *El Alba del Alhelí* op. 29, que se basa en un ciclo homónimo del gran poeta contemporáneo Rafael Alberti, cuyos versos rezuman un tono popular desenfadado, muy diferentes en su ritmo y contenido poético al de la literatura española clásica.

(B. 9) *Música y Literatura*

El tratamiento musical que Orrego-Salas da a la poesía se caracteriza por un respeto escrupuloso de la forma poética y por la compatibilidad entre el contenido de la música y de la poesía. Pero, al mismo tiempo, siempre busca un equilibrio entre los valores poéticos y los musicales, siguiendo los cánones estéticos fundamentales de su estilo: la simplicidad, unidad y medida. Tal vez en razón de este equilibrio Orrego-Salas evita los textos de expresión trágica o de profunda desazón individual, como son los "Sonetos de la Muerte" de Gabriela Mistral, por ejemplo, porque éstos no corresponden a su estética y lenguaje musical. Ya hemos recalcado que el único poema de esta inspiración aparece en la primera de sus *Dos canciones* op. 4, "Trágica", con texto de G. M. Jovellanos, temprana obra de juventud cuyo estilo no es totalmente característico del compositor. Orrego-Salas se inclina hacia los poemas cuyo contenido trasciende lo meramente subjetivo del hombre, tal como aquellos de origen hispánico aludidos anteriormente. Cuando elige un poema de naturaleza íntimo-subjetiva el tono es más bien velado y contenido, como ocurre con la tristeza de "Súplica", de Daniel de la Vega, en *Cantos de Advenimiento* op. 25, o el fino lamento de "Recuérdame de mi vida" de las *Canciones Castellanas* op. 20 (Marqués de Santillana).

El equilibrio músico-poético no se rompe ni aún en el caso de pasajes de contenido trascendente o de una fuerte carga expresiva. Esto se aprecia en forma muy nítida en la música coral. Por ejemplo, en *Let Down the Bars oh Death* op. 8 ("Bajad las rejas, ¡Oh muerte"), de la poetisa norteamericana Emily Dickinson, no altera la transparencia y simplicidad de su lenguaje coral, sino que expresa todo el sentido poético a través de una homofonía acentuada al nivel de la cuasi declamación. Asimismo, al tratar la armonía como expresión, prefiere las sutiles inflexiones de acordes a los violentos cambios tonales. Un buen ejemplo es el giro armónico del verso "muerte de los hombres", en el tercero de los *Romances pastorales* op. 10 para coro, cuyo efecto expresivo musical deriva de la simple yuxtaposición de un acorde de La menor con otro de Do menor.

Una breve comparación entre las *Canciones* op. 12 y la *Cantata de Navidad* op. 13, permite mostrar otras facetas músico-poéticas. Ambas composiciones son de una finura acrisolada afín a la de la música coral, la que aquí expresa con elocuencia la voz femenina solista. Durante largo tiempo Orrego-Salas tiene en sus canciones una preferencia irrestricta por la voz de mujer, comparable, dentro del contexto chileno, solamente a la de Alfonso Letelier. Sólo en 1959 inicia su producción de canciones para voz masculina con *Alabanza a la Virgen* op. 49.

En otros aspectos, la sustancia musical de las *Canciones* y de la *Cantata* es bastante disímil. Esta diferencia se debe en parte al carácter exploratorio de las *Canciones*, con sus sonoridades armónicas de cierto color impresionista, una línea vocal que oscila continuamente entre un recitativo a lo *Pelléas et Mélisande*, un efusivo lirismo mélico, y una textura de corte armónico o de melodía acompañada, la que se opone a la mayor decantación estilística de la *Cantata*, en la que prevalece la "pureza y transparencia seráficas", discernidas por el gran compositor Alfonso Leng⁷³. En parte, esta diferencia proviene de un rasgo fundamental: su preocupación por crear, invariablemente, una tónica musical apropiada al contenido de cada poema.

En las *Canciones* se manifiesta el sentido descriptivo musical de la poesía, que en obras posteriores aflora ocasionalmente hasta cristalizar en la miriada onomatopéyica del oratorio *The Days of God* op. 73. Este sentido descriptivo es un reflejo de la variada imaginaria de los dos primeros poemas: "Paisaje" es un verdadero cántico a la naturaleza y "Luciérnaga" describe el chispeante y vivaz canto de una luciérnaga buscando a su compañera. La segunda canción es una cantata en miniatura en la que predomina un tempo scherzante, reflejo sin duda del vuelo de la luciérnaga, matizado por ilustraciones tales como la vivaz figuración sobre un acorde de séptima para el verso "una chispa del alba".

Obviamente este tratamiento colorista descriptivo no armoniza con el sentido de los poemas de la *Cantata*. Aquí maneja un lenguaje abstracto, afín al de la música coral, pero realizado con medios más complejos. Es así como la unificación cíclica cobra por vez primera un sentido expresivo. Vicente Salas Viu, en su excelente análisis, recalca que el material inicial "va estableciendo en sucesivas apariciones la íntima conexión que existe entre los diversos pasajes y la idea fundamental de la redención por el sacrificio del Hijo de Dios, médula de la partitura"⁷⁴. Además, Orrego-Salas subraya ciertos pasajes del texto mediante cambios de textura, tempo, armonía y otros componentes, que constituyen verdaderas inflexiones dentro del continuo fluir musical. Un buen ejemplo es encuentra en el cantar primero, en las palabras: "De las entrañas de María, El su carne recibía, por lo cual hijo de Dios y del hombre se decía". Por su significado el tercero de estos versos tiene una profunda importancia y se realiza musicalmente mediante un contraste de textura y armonía. Los dos primeros se cantan piano, en una línea de suave ondulación melismática, acompañada de un tejido contrapuntístico, mientras que el tercero se canta forte, sobre

⁷³ Alfonso Leng, "El Compositor Juan Orrego Salas", *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1946.

⁷⁴ Salas Viu, *La Creación*, p. 299.

una textura homofónica, y destacado por una modulación desde Mi menor hacia Do sostenido menor.

Las obras vocales del segundo período pueden dividirse en dos grupos. El primero parte de premisas similares a las de la *Cantata de Navidad* op. 13, pero revestidas de una madurez técnica y emocional, como en las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op. 23 y el *Retablo del Rey Pobre* op. 27. El estilo músico-poético de estas obras es intencionadamente hispanista retrospectivo, mientras que el segundo grupo marca una apertura hacia un hispanismo contemporáneo, como el del *Alba del Alhelí* op. 29.

Las *Canciones Castellanas* se afincan en el Renacimiento español, lo que no vulnera la maestría y originalidad de su contenido. La independencia lineal del contrapunto tiene algo del estilo del siglo XV, y el tratamiento musical del texto representa el desarrollo pleno de aquella línea iniciada con la *Cantata de Navidad*. La primera canción "Recuérdate de mi vida", sobre poemas del Marqués de Santillana, constituye un bello ejemplo de equilibrio poético musical, en el que se conjugan el vocabulario renacentista con inflexiones expresivas características del compositor. El fino lamento de los versos que dicen, "por lo cual mi despedida fue tan triste", tiene el modo frigio como correlato melódico, y la tristeza suprema del final se vierte en inflexiones cromáticas tan sutiles como expresivas.

El equilibrio de los versos se refleja en la música en la que nada sobra y nada falta. Las reiteraciones de los versos también coinciden en la música, aunque a veces varían por las características transposiciones tonales. La segunda canción, "Dicen que me case yo", sobre un poema de Gil Vicente, tiene un refrán músico-poético que aparece en los tonos de Sol, La, Si bemol y Do. Un excelente efecto producen también las recapitulaciones transpuestas de la canción N° 3 ("El Ganadico") y N° 4 ("Ojos garços ha la niña"), por la variedad y unidad de la música y la poesía.

Este equilibrio poético-musical se conjuga con la transparencia del color que complementa la línea vocal y la unidad motívica. Un hermoso ejemplo es la tercera canción, "El Ganadico", con texto de Juan de la Encina, en el que un motivo en compás de 7/8 es elaborado alternadamente con el clarinete en Si bemol y la viola, en forma directa o inversa. Los timbres se funden armoniosamente realzando, al mismo tiempo, la línea de la soprano, pero sin opacarla. Además, estos timbres se amalgaman muy bien con los restantes instrumentos de la canción: flauta, corno inglés, corno en Fa y violoncello. Las virtudes cardinales de esta canción, y en general de la música del compositor, es enjuiciada en 1949 por el crítico británico Frank Howes, quien afirma que Orrego-Salas "puede hacer más música con

una simple escala descendente de acompañamiento de melodía vocal, que la que pueden crear todos los estúpidos dodecafónistas juntos”⁷⁵.

El Retablo del Rey Pobre op. 27 es de especial interés por la multiplicidad de planos en que transcurre el libreto. Vicente Salas Viu propone una división de los personajes en dos grupos: aquellos que forman parte del Retablo mismo, y los que actúan fuera de él⁷⁶. Los primeros corresponden a dos pajes, dos ángeles, la Aurora, la Doncella y su Esposo, cuatro Santos Padres, tres Pastores, tres Hidalgos Caballeros, cuadrillas de ángeles, niñas, frailes y pastores, más un Prelado. Los segundos son el Relator, el Poeta y el Mozuelo. Acompaña un coro de voces mixtas, un conjunto instrumental en escena, y una orquesta sinfónica.

Desde un punto de vista dramático el libreto tiene dos facetas bien definidas: la acción misma del retablo que se realiza en base a la danza y la pantomima, además del canto de los pajes, los ángeles y la Aurora, y la narración por parte del Relator, con ocasionales intervenciones del Poeta. El Mozuelo ocupa un lugar intermedio que complementa el texto cantado con la danza y la mímica, al que se une el coro con comentarios muchas veces moralizantes sobre los eventos de la acción dramática.

Esta organización del libreto establece la variedad de los planos musicales según el devenir de la acción. Las líneas del Relator y del Poeta oscilan entre un parlato y un recitativo arioso, mientras que el Mozuelo y los personajes del Retablo cantan en un sencillo estilo melódico. El tratamiento global es muy flexible y de gran unidad melódica y motivica. Los recitativos se unifican a partir de la elaboración de ciertos motivos. Un ejemplo es el recitativo del Relator, en el segundo cuadro, cuyo primer verso dice “terminadas aquestas palabras”. Para los diferentes contenidos poéticos hay extensas reiteraciones musicales. Por ejemplo, “La Alborada de la Doncella y su Esposo”, cantada por el Mozuelo al inicio del segundo cuadro, reitera, con algunos cambios, una corta línea melódica de movimiento gradual, durante 87 compases. La unidad motivica dimana, indudablemente, del compositor, pero las reiteraciones sugieren un acercamiento a la ópera cultivada en España hasta el ascenso al trono de los Borbones, reforzada por el uso de géneros arcaicos, como la Diferencia y el Conductus.

El Alba del Alhelí, en cambio, se inspira en la música popular española actual, más que en estilos pretéritos. Según Vicente Salas Viu, Orrego-Salas se torna “vulgar incluso en algunas de las canciones, ¡y con vulgaridad andaluza!”⁷⁷. La línea vocal está realzada por melismas afines al

⁷⁵ Frank Howes, *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949.

⁷⁶ Salas Viu, *La Creación*, pp. 323-324.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 336.

“cante hondo”, especialmente en la segunda (“La Novia”), la tercera (“El Pregón”), y la quinta canción (“La Gitana”). Orrego-Salas aprovecha el glissando tan característico del canto popular español en el humorístico comienzo de la sexta canción (“El Pescador sin Dinero”). Las punzantes disonancias armónicas, discutidas anteriormente, son el resultado de un proceso de cambio estilístico, pero también la manera de musicalizar los poemas de Rafael Alberti.

En esta obra se aplica, aunque en menor escala, el manejo de planos músico-poéticos diferentes. La mayoría de los textos se desarrollan en dos planos, uno de reflexión y otro de extroversión. Tres de ellos merecen un breve análisis: “La Novia” (segunda canción), “La Gitana” (quinta canción) y “El Pescador sin dinero” (sexta canción). La música de la segunda canción consta de dos planos musicales, uno rápido de fuertes disonancias, y otro lento de escritura homofónica que expresan la agitación de la novia frente a su inminente matrimonio y tristeza de separarse del amante, respectivamente. En las otras dos canciones, una escritura similar al recitativo se contrapone a una más melódica. Este contraste de planos lo realza la imaginación colorística del compositor y su sentido kinético de la música. La sección de “La Gitana”, que se inicia con los versos “Déjame morir, déjame vivir, deja que mi sueño rueda contigo”, tiene un acompañamiento ondulante que refleja el sentido onírico y la acción poética de rodar. Por otro lado, poemas como “El Pregón”, que transcurre en un solo plano, tienen un tratamiento musical diferente. La sucesión de los objetos poéticos enunciados por el pregonero se vierte en una música homogénea, orientada hacia un clímax por la gradación del impulso rítmico y agógico.

Si bien en el tercer período el hispanismo retrospectivo continúa en *Alabanza a la Virgen* op. 49, la creciente inquietud de Orrego-Salas por explorar nuevos caminos se revela con particular intensidad en las *Garden Songs* op. 47. Dentro de su música el estilo de estos poemas es absolutamente desusado. Son de Carmen Benavente y fueron escritos a comienzos de la década de 1950. Siguen la idea epigramática del haiku japonés. Su preocupación por obtener una tónica musical global apropiada a cada poema lo impulsa hacia la simplicidad y la transparencia musical, pero por sobre todo, a una brevedad y concisión formal a lo Webern. Los timbres tienen una delicadeza afín a la de la música japonesa, con la que también se relacionan las numerosas líneas melódicas de corte pentatónico. En la segunda canción, “The Swallow”, aflora su sentido descriptivo musical, con rápidos desplazamientos de la viola en pianissimo y sul ponticello, combinados con el arpa y con trayectorias ornamentadas de la flauta en un registro muy agudo, vivenciando así musicalmente a la golondrina. La revisión de 1967 agrega interludios que conectan las diferentes canciones

y que enmarcan la obra como totalidad. El material de estas nuevas secciones es muy interesante, pero se produce un ruptura de lo epigramático, dado el desequilibrio entre la brevedad de las canciones y el largo de los trozos instrumentales. El Preludio, por ejemplo, dura 65 compases, y la primera canción sólo 12. El resultado global cambia de la sucesión de pinceladas de la primera versión, a un fresco más extenso en la segunda.

(C) *Apertura hacia lo Contemporáneo, 1961-1977*

Se inicia esta etapa creativa con el establecimiento definitivo del compositor en los Estados Unidos. Incluye desde los *Psalms* op. 51 hasta el *Trío* op. 75. Es la culminación de una trayectoria brillante, caracterizada por una búsqueda inquieta y continua, fruto de una sensibilidad amplia y siempre abierta a nuevas experiencias.

Orrego-Salas aborda medios instrumentales no usados anteriormente en los *Psalms* op. 51, el *Concerto* op. 53 para orquesta de vientos, y en el *Concertino* op. 54 para cuarteto de bronce. Si bien el *Concerto a tre* op. 52 se enlaza orgánicamente con el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, terminado doce años antes, el concepto instrumental solístico es nuevo y desusado. Con toda razón un crítico norteamericano, al referirse al *Concerto a tre*, escribe que en este sentido es "la única obra que recuerdo después de la famosa creación de Beethoven"⁷⁸.

De las restantes obras instrumentales solamente dos corresponden a medios ya explorados con anterioridad, la *Sinfonía* N° 4 op. 59 y la *Sonata* op. 60 para piano. Las otras son para combinaciones instrumentales que en algunos casos son de escaso o nulo repertorio contemporáneo, entre las que predominan los conjuntos de cámara. Aparte de *A Greeting Cadenza* op. 65 para viola sola y las *Esquinas* op. 68 para guitarra, el compositor escribe dúos para saxofón y piano (*Quattro Liriche brevi* op. 61), viola y piano (*Mobili* op. 63), flauta y violoncello (*Serenata* op. 70), flauta y piano (*Sonata de Estío* op. 71), los dos *Tríos* para cuerdas op. 58 y 75, un cuarteto para instrumentos varios (*Sonata a quattro* op. 55), combinaciones para un mayor número de instrumentos en *Volte* op. 67 y *Presencias* op. 72, llegando a la orquesta de cuerdas en las *Variaciones Serenas* op. 69.

La producción vocal cobra un gran ímpetu y se enriquece con nuevos medios. Las *Alboradas* op. 56 para coro y conjunto instrumental, y los *Tres Madrigales* op. 62 para coro a cappella marcan su retorno, después de un lapso de casi veinte años, a un género que tiene gran importancia en su producción anterior. Con la Cantata *América, no en vano invocamos tu*

⁷⁸ Paul Hume, *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 127.

nombre op. 57, la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y el Oratorio *The Days of God* op. 73, Orrego-Salas inicia el cultivo del gran fresco sinfónico-coral que constituye hasta el momento la culminación de su producción vocal. Esta se completa hasta el momento con dos composiciones para voz masculina y acompañamiento instrumental: las *Palabras de Don Quijote* op. 66 y los *Psalms* op. 74.

El material se puede dividir en dos grupos, primero las palabras complementadas entre los años 1962-1963, *Psalms* op. 51, *Concerto a tre* op. 52, *Concerto* op. 53 para orquesta de vientos y el *Concertino* op. 54 para cuarteto de bronce, y el segundo desde el op. 55 hasta el 75, compuestos entre 1964 hasta la actualidad.

(C. 1) *Transición, 1962-1963*

En conjunto las obras del primer grupo se asimilaran al género estilístico que emerge de la etapa anterior. En *Psalms* op. 51 y el *Concertino* op. 54, el tratamiento lineal presenta el característico espectro amplio que engloba la melodía con dejes modales e inspiración litúrgica, posiblemente influenciada del medio norteamericano, un tonalismo lírico de largo aliento y cierto aire romántico del *Concerto a tre* op. 52 y del *Concerto* op. 53 para instrumentos de viento, además de una escritura de mayor densidad cromática de corte serial ocasional. Figura también un amplio espectro rítmico de fluir homogéneo y ocasionales cambios de metros en *Psalms*, o la yuxtaposición de manejo regular del ritmo con metros irregulares y vigorosos contratiempos en las otras tres obras. La veta neobarroca emerge con claridad en el *Ricercare*, *Canzone* y *Toccata* del *Concerto* para instrumentos de viento.

En ciertas facetas típicas de su música se advierte además una nueva dimensión. En primer término surge un nuevo acrecentamiento de lo cíclico, procedimiento que, a partir de este momento, abarca la totalidad de los movimientos. En el *Concerto a tre* op. 52, por ejemplo, el tema inicial del primer movimiento es elaborado en el transcurso del segundo, y un material de este último aparece al final del tercero. Conjuntamente se acentúa la proverbial economía temática del compositor mediante el desarrollo intenso de cortos motivos que dan unidad a grandes trozos. Un ejemplo interesante se encuentra en el segundo movimiento del *Concerto a tre*, en el que un contorno motivico sirve de enlace a dos sonoridades bastante diferentes. Este dibujo consta en lo fundamental de una tercera menor ascendente seguida de una cuarta disminuida descendente que en la sección inicial del movimiento se elabora en cambiantes configuraciones rítmicas, colorísticas y agógicas que producen un pequeño caleidoscopio

de timbres. Posteriormente este motivo constituye la base de una melodía desenfrenadamente cantabile, presentada por el piano.

Ej. 18

CONCERTO A TRE op. 52, II, cc. 1 - 6

LENTO E LIBERO (♩=48)

VI solo

Fl.

pp

piano

pp

II, cc. 44 - 49

mp

Piano

espressivo

El compositor explora nuevas combinaciones tímbricas en las que prevalecen su simplicidad y transparencia. Podemos destacar el comienzo del segundo movimiento del *Concerto a tre*, que presenta el motivo ya mencionado en su combinación de timpani, contrabajos, piccolo, flautas y clarinetes junto a dos solistas, violín y piano, en lineamientos de gran valor colorístico. La articulación fraseológico-colorística definida anteriormente en la *Sinfonía Nº 3* op. 50 aparece en el primer movimiento del *Concerto* op. 53 para instrumentos de viento. Los motivos del sujeto del fugato se distribuyen entre diferentes instrumentos y variadas combinaciones, pero siempre dentro de una adecuada correlación de colores. En una de las presentaciones iniciales del tema podemos señalar la del clarinete bajo en el primer motivo, cornos en el segundo y clarinete bajo en el tercero. En este grupo se insinúa, también, una ocasional apertura hacia timbres de vanguardia. La gran densidad sonora del comienzo del *Concerto a tre*, por ejemplo, deriva de un acorde de ocho notas que gradualmente aparecen en las cuerdas duplicadas por las maderas y complementadas por el piano y platillos. Esta densidad sonora se intensifica por la ejecución de trinos, en su mayoría semitonales, sobre cada una de estas notas.

(C. 2) *Apertura y estabilización, 1964-1977*

En las obras del segundo grupo se producen dos fenómenos: uno es la incorporación de nuevos rasgos contemporáneos, conjuntamente con la profundización y radicalización de éstos ya detectados en su obra anterior.

El otro es el enriquecimiento y más profunda estilización de las facetas tradicionales que ahora surgen como verdaderas recreaciones contemporáneas. Ambos fenómenos se eslabonan orgánicamente por la interacción permanente que define el estilo de esta etapa.

(C. 2.1) *Rasgos contemporáneos*

A partir del *Trío* op. 58, Orrego-Salas entra de lleno a usar procedimientos contemporáneos, lo que incide en el tratamiento de la melodía, armonía, timbre, textura y forma. La escritura cromática con ciertos ribetes seriales, que en la etapa anterior se advierte principalmente en los movimientos lentos, se extiende ahora a los rápidos. Constantemente las líneas melódicas engloban una parte o la totalidad de los sonidos de la octava, evitando la repetición ostensible o frecuente de sonidos, lo que se observa en el *Trío* op. 58, *Quattro Liriche Brevi* op. 61, *Mobili* op. 63, *A Greeting Cadenza* op. 65, *Volte* op. 67, *Presencias* op. 72 y el *Trío* op. 75. Estos procedimientos se incorporan también a las obras vocales, surgiendo lineamientos paraseriales, tanto en la línea vocal como en el acompañamiento instrumental de la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64, *Palabras de Don Quijote* op. 66, el Oratorio *The Days of God* op. 73 y *Psalms* op. 74.

A partir de la *Sinfonía* N° 4 op. 59, el compositor escribe de acuerdo a los principios del dodecafonismo, los que aplica posteriormente en la *Sonata* op. 60, las *Variaciones Serenas* op. 69, la *Serenata* op. 70 para flauta y violoncello y la *Sonata de Estío* op. 71. Es interesante subrayar que después de casi veinte años, Orrego-Salas adopta un procedimiento que impugna abiertamente en sus escritos de la década del 40. Merece puntualizarse que su actitud inicial no se cifra en aspectos intrínsecamente musicales, es más bien un rechazo al sectarismo con que lo practicaban tantos compositores de entonces⁷⁹. Orrego-Salas no usa el dodecafonismo en forma estrictamente ortodoxa y excluyente, lo hace de manera relajada y congruente con las restantes facetas de su lenguaje. La *Sinfonía* N° 4 op. 59 tiene una serie que exponen contrabajos y cellos, duplicados por el arpa, contrafagot y clarinete bajo. Esta serie se genera a partir de un núcleo

⁷⁹ En sus primeros escritos, Orrego-Salas califica el procedimiento de los doce tonos como una "construcción artificial en la cual la imaginación desconectada totalmente de la personalidad, se reduce a la aplicación sistemática de cierto ingenio mecánico", en "La Creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias", *RMCH*, I/4 (1º de agosto, 1945), p. 16. Tres años después reconoce que si el sistema de doce tonos se enfoca en función de una posición estética puede "ayudar a la creación de obras de arte de valor sobresaliente, como la que encontramos en algunos casos de Alban Berg, Krenek y Schoenberg", si bien deplora el sectarismo con que lo abordan muchos otros compositores. Ver "Geometría Musical", *RMCH*, IV/28 (abril-mayo, 1948), p. 41.

motívico constituido por un intervalo descendente seguido por otro ascendente, menor que el anterior. Este núcleo asume variadas configuraciones interválicas y constituye la base de los motivos principales que se elaboran en el transcurso de la Sinfonía. En otras palabras, la serie no es tratada de acuerdo a los postulados de la Escuela de Viena, más bien sigue el sentido motívico unificado del compositor ⁸⁰.

Ej. 19

SINFONIA Nº 4 op. 59, I, 1 - 4



El tratamiento en las demás obras es más ortodoxo, pero manteniendo una gran libertad. La distribución de la serie es primordialmente horizontal, nunca vertical y muy raramente oblicua. Aparece en los sonidos originales o transpuesta, y fundamentalmente en el modo directo, no vulnerando jamás el manejo de los ejes tonales. En la *Sonata* op. 60, las *Variaciones Serenas* op. 69 y la *Sonata de Estío* op. 71, una serie reaparece a través de toda la obra, junto a una o más series de tratamiento más circunscrito. En la *Serenata* op. 70 sólo el primer movimiento incluye una serie, los restantes son de escritura cromática con ribetes seriales. Por lo general, el compositor no se limita al uso de los doce tonos, la excepción es la *Sonata de Estío*, en la que la escritura dodecafónica prevalece y asume un grado mayor de sofisticación, por la transformación de la serie principal en el primer movimiento siguiendo los cuatro modos clásicos: directo, inverso, retrógrado y retrógrado inverso. (Ver ej. 20).

Su creciente interés por la técnica serial dodecafónica se enlaza con transformaciones en el tratamiento de la textura. Hasta ahora, su paleta estaba en función de la melodía, el contrapunto y el manejo de masas acordales de sentido homorrítmico. A ellas se agrega la textura unilineal basada en sonoridades y timbres, como, por ejemplo, el inicio del primer movimiento del *Trío* op. 58 y en la *Sonata* op. 60 para piano. En esta última, el segundo movimiento termina con un acorde reiterado de sonoridades diferentes, seguido por un desplazamiento lineal de notas tenidas que crean un verdadero halo sonoro. Aparecen, además, agregaciones verticales de densidad

⁸⁰ Wendell Margrave, "Symphony by Orrego-Salas Tops Concert at Pavilion", *The Evening Star* [Washington, D.C.], 24 de junio de 1968, comenta que Orrego-Salas "es un compositor que puede hacer música con este lenguaje [de los doce tonos], pero que no está a merced del sistema". Véase también María Ester Grebe, "Estreno de la Cuarta Sinfonía de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 106-107.

variable cuya función no está determinada por cánones armónicos tradicionales, sino que prioritariamente por la sonoridad. Es el caso del último movimiento, "Violento e cangiante", de la *Sonata* op. 60 para piano, en el que agregaciones verticales afines al cluster, se enlazan con rápidos desplazamientos horizontales de sonoridad serial. (Ver ej. 21).

Ej. 20

SONATA DE ESTIO op. 71

I. cc. 17/19 directa
ALLEGRO (♩ = 100)

© ZALO PUBLICATIONS 1975

Ej. 21

SONATA op. 60, IV, cc. 1-8
Violento e cangiante (♩ = 58)

Este manejo de las masas sonoras deriva hacia el aprovechamiento intenso de recursos instrumentales, nuevas combinaciones tímbricas, la aparición más frecuente de efectos de vanguardia y una autonomía creciente del parámetro timbre. Orrego-Salas aprovecha intensamente los armónicos, sul ponticello, col legno y la variada gama de ataque de los instrumentos de cuerda en el *Trio* op. 58, *Mobili* op. 63 y *Variaciones Serenas* op. 69. El comienzo de *Mobili*, por ejemplo, es una verdadera *Klangfarben Melodie* ejecutada por la viola, y un recurso tímbrico tan característico de la flauta como es el frullato, tiene un tono muy expresivo en el largo inicial de la *Serenata* op. 70 para flauta y violoncello.

Ej. 22



Ej. (22 a)



Los timbres de vanguardia se integran orgánicamente al lenguaje del compositor en obras de cámara tales como la *Sonata* op. 60 para piano, *Volte* op. 67, *Serenata* op. 70, *Sonata de Estío* op. 71 y *Presencias* op. 72. La *Sonata* op. 60 termina con un pasaje bellísimo, gracias a la pulsación del Fa sostenido, eje tonal del movimiento, que el intérprete toca directamente en la cuerda con la mano derecha y con la izquierda oprime la cuerda extinguiendo el sonido. *Volte* presenta efectos similares más el tremolar de las llaves de los instrumentos de madera, o el sople en el tubo de los bronce, pero sin producir sonidos. En la *Serenata* op. 70, el intérprete percute la caja de resonancia del cello, efecto que en el último movimiento se yuxtapone al pizzicati, sul ponticello y col legno. En la *Sonata de Estío* al soplo sin sonido se suma la superposición de dos notas en la flauta por medio de armónicos, mientras que en *Presencias* la percusión de la caja de resonancia del violín, viola y cello es simultánea al trémolo de llaves de la flauta, oboe y clarinete.

Paralelamente, se presenta un cambio de la función del timbre en la estructura. Con frecuencia se transforma en columna sobre la que se apoya el fluir sonoro. Dos procedimientos generan esta transformación: primero, la neutralización del movimiento melódico por un desplazamiento ondulatorio alrededor de un eje, lo que permite concentrar el interés del auditor exclusivamente en la sucesión de colores instrumentales. (Ver ej. 23).

El otro es el manejo de trayectorias complejas y rápidas sin función melódica precisa que sirve de base al timbre. En el "Agitato" de las *Variaciones Serenas* op. 69, estas trayectorias sonoras son un pizzicato generalizado en las cuerdas que crea un clima alucinante semejante al del quinto movimiento de *Presencias* op. 72, que hace honor a su título, "Vivo e magico", con el aporte del clavecín en registro de laúd, golpes en la caja de resonancias de las cuerdas, pizzicati, variados manejos del arco y ataques simultáneos de sonidos cortos y largos en las maderas. En "Leggiero e ma-

gico" de la *Sonata de Estío* op. 71, se produce una atmósfera similar dada la combinación de timbres de la flauta y el piano. (Ver ej. 24).

Ej. 23

TRIO op. 58 para violín, cello y piano, III. cc. 1 - 7

Grave e mesto (♩ = 46)

φ = violent pizz.

Ej. 24 PRESENCIAS op. 78, V. cc 1-5

Vivo e magico ♩ = 120

* Golpear la caja de resonancia con los dedos

En la música sinfónica esta apertura tímbrica redundante en una orquestación transparente y abundancia de instrumentos solistas, combinaciones de timbres individuales y el aprovechamiento de instrumentos hasta ahora de función subsidiaria, como el xilofón. Este juega un papel destacado en la *Sinfonía* N° 4 op. 59, confiriéndole una sonoridad penetrante y muy característica. Su subtítulo es "De la Respuesta Lejana", dada la alternancia concertante en el movimiento central entre la orquesta y un trío de dos cornos y trompetas ubicados detrás de bastidores. Este proceso continúa en la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y en el Oratorio *The Days of God* op. 73, que analizaremos conjuntamente con su significado dramático, en la sección correspondiente a "Música y Literatura".

Junto al enfoque de lo serial, la textura y el timbre, surge una nueva visión del silencio, que de secundario se transforma en expresivo e integrado en forma múltiple a la música⁸¹. Esta adquiere un movimiento entrecortado y abrupto, como el "Violento e cangiante", movimiento final de la *Sonata* op. 60 para piano, en la que silencios de duración cambiante alternan con las agregaciones tipo cluster y desplazamientos paraseriales. En el "Intenso" de *Presencias* op. 72, el silencio sirve para intensificar el movimiento lento y sostenido de carácter cuasi místico y de profunda unción.

Ej. 25

PRESENCIAS op. 72 IV, cc. 1 - 7

Ob. INTENSO (♩ = 60)

Ob. INTENSO (♩ = 60)

Clax.

Vi. V.

Va. V.

Cello V.

(C. 2.2) Rasgos Tradicionales

La conjunción de estos rasgos contemporáneos con los tradicionales producen una estabilización en el lenguaje del compositor. Desaparecen las

⁸¹ Cf. Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, pp. 12-13, visión del compositor acerca del silencio en la música.

marcadas oscilaciones de niveles de consonancia anteriores, prevalece un tratamiento armónico más estable que se aparta tanto de la consonancia pronunciada como de la disonancia extrema. Con frecuencia, los ejes tonales se establecen en la reiteración de notas pivotes. Esto último lo ilustra el siguiente ejemplo, en el que figura Re sostenido como eje tonal

Ej. 26

SONATA DE ESTÍO op. 71 para flauta y piano, II, cc. 1 - 4
Lento... 54

© Zulo Publications 1975

La veta barroca alcanza un grado más profundo de estilización en la *Sonata a quattro* op. 55, el primer movimiento de la *Serenata* op. 70, el allegro inicial y el prestissimo final de la *Sonata de Estío* op. 71. Algo similar sucede con su enfoque de otros géneros como el tango, cuyo rico lenguaje rítmico usa en el segundo movimiento "Andantino" del *Trío* op. 75. Analizaremos brevemente la *Sonata a quattro* op. 55 para explicar esta estilización. Escrita para flauta, oboe, clavecín y contrabajo, 'por encargo del afamado conjunto "The Baroque Chamber Players", ha sido ejecutada en giras a través de los Estados Unidos, Europa y Australia, con unánime éxito de crítica, contribuyendo decisivamente a la proyección internacional del compositor⁸². La obra demuestra esa libertad en el manejo del ritmo y el color que es el producto de la auténtica maestría. En los movimientos extremos prima un tratamiento de metro irregular que produce un verdadero desequilibrio balanceado, y su característico sentido kinético se asocia a un nervio colorístico iridiscente en el "Perpetuum Mobile" del tercer movimiento. El tratamiento de los timbres se beneficia de su profundo conocimiento de los instrumentos como también del virtuosismo de los intérpretes a quienes la obra está dedicada. Entre los felices hallazgos tímbricos figura en el "Perpetuum Mobile" la combinación de una línea en armónicos del contrabajo, con un movimiento continuo del clavecín en el registro de laúd, o una amalgama del contrabajo en armónicos con la flauta y oboe, en la "Cadenza e Varianti".

⁸² El título de la crítica de Paul Hume al concierto del 31 de octubre de 1964, en la Biblioteca del Congreso, realizado con el auspicio de la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge, es: "Sonata Holds Wit, Skilled Delights", *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1964. De sumo interés es la crítica de Wendell Margrave, *The Musical Quarterly*, LI/2 (abril 1965), pp. 409-410.

Ej. 27
SONATA A QUATTRO op. 55, Perpetuum Mobile, cc. 41-45
 Vivacissimo ($\text{♩} = 140$)

Fl.
 Ob.
 Clav.
 C.
 B.

Cadenze e Varianti, c. 5
 Solenne e libero ($\text{♩} = 60$)

lunga
 nat.

Un humor muchas veces hilarante, aunque muy fino, que el compositor no expresa muy frecuentemente, aparece conjugado con una concisión cabal, por ejemplo en el pasaje del contrabajo al final de la "Intrada". Es así como cobran nuevo sentido otras facetas de Orrego-Salas, como la hermosa melodía continua del Aria o la reiteración transpuesta en la "Cadenza e Varianti".

El tratamiento de la forma no sufre una transformación radical, manteniéndose el modelo definido en su segunda etapa. Orrego-Salas excluye aquellas facetas de la música de vanguardia que le son antinómicas, específicamente el tratamiento aleatorio de la forma. El compositor acepta un

planteamiento aleatorio en ciertas ocasiones y solamente en los segmentos del micronivel de la estructura, lo que ocurre en la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64. Los excluye del macronivel, porque eso sería la negación de su característica dinámica progresiva. Resulta inoficioso predecir la futura trayectoria creativa de un compositor que tiene tanto que decir todavía, pero a modo de síntesis o de conclusión hipotética, es poco probable que Orrego-Salas adopte en el futuro el indeterminismo en lo que atañe al macronivel formal⁸³.

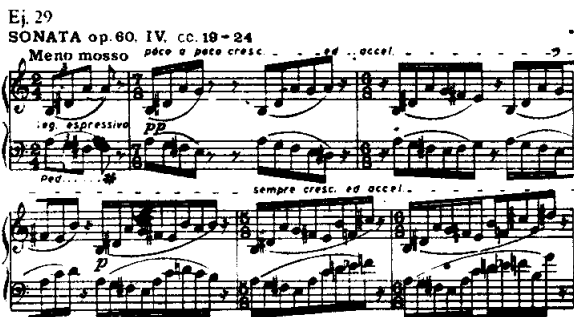
Si bien se reafirma la excepcional claridad de su puntuación formal, la configuración pronunciadamente regular de la estructura fraseológica se flexibiliza con la distribución de los puntos de separación a intervallos irregulares. El ejemplo 25 demuestra el bello trozo en el que los puntos de separación son determinados por silencios distribuidos respectivamente cada dos, cuatro y tres compases. Esta flexibilidad fraseológica sirve de substrato al trabado tejido formal. Con cierta frecuencia los motivos tienen un diseño ondulante —mencionado ya en la discusión del color— que contribuye a la más pronunciada unificación, lo que ilustra el ejemplo 23. Los tratamientos secuenciales de motivos permiten el logro efectivo de la intensificación de ciertos puntos climáticos, que ilustra “Lírico”, la cuarta de las *Variaciones Serenas* op. 69, de carácter introspectivo y mórbido.

Ej. 28

VARIACIONES SERENAS op. 69, IV, ec. 11 - 17

⁸³ Cf. Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, pp. 16-17, sobre la antinomia que existe entre el serialismo integral, la música aleatoria y la posición estética del compositor.

Figura, además, el crecimiento motivico gradual que consiste en la ampliación de un inciso a través de la adición de otros incisos hasta lograr una figura compleja. El ejemplo 29 ilustra este procedimiento, en el que un inciso de tres notas crece gradualmente hasta construir un motivo de once notas. En el micronivel el crecimiento motivico es otro medio de intensificación del impulso direccional global de la forma.



En el macronivel la transformación motivica es la base de estructuras enteras, relativamente breves a veces como en el "Ricorrente" de los *Mobili* para viola y piano op. 63, o de mayor extensión en el movimiento inicial del *Trio* Nº 2 op. 75. El acrecentamiento cíclico es patente en la *Sinfonía* Nº 4 op. 59, en la que los motivos principales derivan de una serie que se expone al comienzo de la obra, y en la que el compositor hace gala de su refinada técnica de desarrollo motivico, y de la elaboración sucesiva o simultánea, tanto de los motivos mismos como de los incisos que de ellos extrae. El ejemplo 30 muestra uno de los motivos principales del primer movimiento, con su división en dos incisos (designados con las letras "a" y "b") y la superposición de ambos. El ejemplo incluye también la superposición, en el segundo movimiento, de otros dos materiales del primero: el crecimiento motivico ejecutado por el xilofón y una expresiva figura en los celi y contrabassi. Esto nos permite una recapitulación de conjunto de los principales rasgos de este período: el sentido cíclico acrecentado, el crecimiento motivico, la explotación del xilofón conjuntamente con cuerdas graves que producen un efecto penetrante y sombrío, y la suprema habilidad para superponer líneas independientes.

Seleccionaremos entre las obras instrumentales *Volte* op. 67 para mostrar la elaboración motivica a gran escala, característica del compositor, puesta al servicio del modelo formal. Esta obra se organiza sobre la base de una figura con un contorno melódico ondulante que se mueve alrededor de la nota Mi. Este es el núcleo que sirve de partida a las catorce secciones, en las que se destaca el manejo del timbre, textura, sonoridad, densidad, re-

gistro, cromatismo paraserial e impulso kinético, y que sirve de base para elaboraciones tanto melódicas como armónicas. Estas últimas asumen perfiles tímbricos y sonoros de gran interés por la instrumentación usada y por las penetrantes superposiciones de segunda. El núcleo sirve además para diseños neobarrocos en el "Piacévole" (pp. 47-52), escritura fugada en el "Misurato" (pp. 52-56), y por un ritmo continuo de metro irregular en el Allegro. El clímax estructural de la obra se encuentra en el último movimiento, un "Vivacissimo" de vigoroso corte "Motto perpetuo", cuya resolución se realiza por la disminución de intensidad y densidad que conduce al núcleo principal en su versión primigenia. *Volte* es una obra maestra, tanto por su concepción como por su realización, y ha merecido el elogio de la crítica internacional, incluyendo la del destacado musicólogo alemán H. H. Stuckenschmidt⁸⁴.

Ej. 30
SINFONIA Nº 4 op. 59, I, cc. 108 - 109

ALLEGRO (♩ = 132)
Motivo principal

Trpt
Arpa

Picc., Fl., Ob., Cl., Xil

(Reducción parcial)

Cib. Fgt

II, cc. 383 - 386

LENTO (♩ = 60)
(Reducción parcial)

Picc. Xil

VI I, II
spicc (sul
talone)

Celli
Bassi

El hispanismo se mantiene solamente en la música vocal. Las dos primeras obras corales tienen textos de poetas clásicos españoles: Lope de Vega en las *Alboradas* op. 56; Pedro de Quiroz y el Marqués de Santillana, además de un poeta anónimo, en los *Tres Madrigales* op. 62. La estructura es regular y unificada con repeticiones transpuestas en las *Alboradas* II y III junto al tercero de los Madrigales. Este último es una fresca y vivaz versión del famoso poema "Moça tan fermosa", que realzan las características melodías hispanas. Su armonía no se retrotrae a la acentuada consonancia tan típica de la música coral anterior, sino que se sitúa en un justo medio,

⁸⁴ H. H. Stuckenschmidt, "Momentaufnahme eines Jubiläums: Die Eastman School of Music feiert 50. Geburtstag", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de enero de 1972. Su comentario concluye con el siguiente juicio: "Esta obra confirma la buena impresión que produjo la presentación del Concierto para piano de Orrego-Salas hace veinte años en Berlín, a cargo de Helmut Roloff y Sergiu Celibidache".

con el manejo de tríadas puras y con intervalos agregados dentro de un nivel de disonancia moderado. El timbre, en cambio, sí muestra rasgos nuevos. Las *Alboradas* op. 56, están escritas para coro y conjunto instrumental que incluye piano, arpa y una variada gama de instrumentos de percusión. Logra así timbres de gran interés como es la combinación del coro con el glockenspiel, y la de una soprano solista con el coro, el arpa y el glockenspiel, para sólo mencionar dos momentos. El compositor aprovecha, además, timbres vocales de consonantes puras, como el "sh" del coro al final de la segunda Alborada. En forma similar el contenido hispanista de las *Palabras de Don Quijote* op. 66, se fusiona con las nuevas facetas melódicas y tímbricas. La escritura paraserial y el parlato se combinan muy bien con los instrumentos, entre los que destaca el xilofón, arpa, cémbalo y guitarra, que logran efectos suavemente poéticos.

(C.2.3) · *Nuevo Tratamiento Musical de la Literatura*

La Cantata *América no en vano invocamos tu nombre* op. 57, la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y el Oratorio *The Days of God* op. 73, combinan el decantamiento maduro y la apertura hacia nuevos caminos literarios y musicales. La Cantata *América* es la primera obra de Orrego-Salas con poemas del gran vate chileno Pablo Neruda. El compositor elige textos del *Canto General*, una de "las obras poéticas que ha inspirado, más que ninguna otra, a los compositores chilenos de las recientes generaciones, especialmente a los de fuerte inquietud social y política"⁸⁵. Es interesante constatar cómo Orrego-Salas se inspira por vez primera en poemas de tan gran contenido americanista, y precisamente cuando abandona su patria para radicarse en los Estados Unidos, lo que indica, aunque alejado físicamente, que no está espiritualmente desarraigado de la savia chilena y latinoamericana.

Su visión musical de los poemas de Neruda puede calificarse de serena y abstracta. La música es de tono austero y majestuoso, fluyendo equilibradamente y circunscrita a facetas tradicionales. La escritura coral, por lo general, tiene dos líneas, homofónicas o imitativas. La melodía es diatónica y de movimiento gradual. El ritmo carece de metros irregulares o pronunciadas oscilaciones métricas, mientras que la armonía es triádica y moderadamente disonante. Las variadas imágenes poéticas no se reflejan en contrastes musicales, como ocurre en otras obras chilenas basadas en estos poemas de Neruda, la cantata *La Lámpara en la Tierra* de Roberto Fala-

⁸⁵ Luis Merino, "Fluir y Refluir de la Poesía de Neruda en la Música Chilena", *RMCH*, XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), p. 56.

bella, por ejemplo⁸⁶. La inflexión descriptiva sí existe, pero no rompe el marco estructural general, muy homogéneo y unificado por la reiteración al comienzo y final de la invocación coral sobre el verso del título de la Cantata. Su visión abstracta excluye además el uso de polirritmias, escalas pentáfonas, escalas por tonos y otros recursos que compositores como Falabella o León Schidlowsky usan para ilustrar el contenido americanista de los poemas del *Canto General*.

A partir de esta cantata el manejo de diferentes planos músico-poéticos cobra una nueva dimensión. En el *Retablo del Rey Pobre* op. 27 y el *Alba del Alhelí* op. 29, Orrego-Salas yuxtapone planos poéticos musicales contrastantes, pero en la Cantata superpone planos diferentes de componentes nítidamente delineados para crear texturas complejas pero transparentes. Al final de la segunda parte, el coro canta una melodía sombría en modo frigio para los versos "el reino muerto vive todavía", y la soprano canta con una melodía sinuosa "sube, sube conmigo; besa conmigo las piedras secretas". Otras superposiciones surgen en la tercera parte, culminando con la fusión de la invocación "América" por el coro, mientras los solistas cantan "Traed a la copa de esta nueva vida", para terminar con un clímax con la vibrante recapitulación coral inicial.

Ej. 31
Cantata AMERICA op. 57. II. cc. 273 - 278
Lento (♩ = 56)

Soprano
Be-se, be-se con-mi-go las pie-dras se-cre-tas, las pie-dras se-cre-tas,
a 2
p

Coro
A-cu-de a nues-tras ve-
a 2 cresc

La *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 representa un cambio radical en el lenguaje músico-poético y en la cosmovisión del compositor. La obra está dedicada "a la memoria de los que partieron y a quienes me han acompañado en este medio siglo de discordia en el mundo". Si bien no se precisa aquí el alcance exacto del vocablo "discordia", es posible suponer que se refiere a las guerras, la pobreza, la injusticia social y tantas otras desigualdades que han plagado nuestro planeta durante este siglo XX. Este contenido es totalmente nuevo en su música. Hasta ahora, los textos elegidos hablan de la naturaleza, lo bucólico, la velada y contenida intimidad subjetiva del hombre, la exultación de tono popular y lo religioso, que por

⁸⁶ Luis Merino, "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso", *RMCH*, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 84-85.

lo general es de tónica contemplativa y mística y su forma teñida de arcaísmo.

El lenguaje de esta obra es dramático, fruto de la contraposición de dos planos poético-musicales; el texto de Ordinario cantado en latín por el coro, y el otro a cargo del tenor solista con versos seleccionados del *Canto de Altazor* del gran poeta chileno Vicente Huidobro. Esta es la primera vez que Orrego-Salas incorpora a su música esta poesía. Con su libertad proverbial, Orrego-Salas cambia el orden original de los versos, sustituye o suprime palabras del original de Huidobro, para fusionar la poesía con la música. En ciertos casos comprime el original tan drásticamente que hace un tanto rígido el fluir de la poesía. El fragmento siguiente, proveniente del Credo, muestra la versión de Orrego-Salas junto al original de Huidobro. Para evitar confusiones, las citas poéticas ulteriores son solamente las del compositor ⁸⁷.

Juan Orrego-Salas

Hay palabras que incendian donde caen,
Otras que se congelan en la lengua,
Unas tienen sombra de árbol,
Y otras tienen atmósferas de astros,
Hay palabras como imanes,
Y otras que se descargan sobre el alma.

Vicente Huidobro

Hay palabras que tienen sombra
[de árbol
Otras que tienen atmósfera de
[astros
Hay vocablos que tienen fuego
[de rayo
Y que incendian donde caen
Otras que se congelan en la lengua
[y se rompen al salir
Como esos cristales alados y fa-
[tídicos
Hay palabras con imanes que
[atraen los tesoros del abismo
Otras que se descargan como vago-
[nes sobre el alma

La *Missa* es como un gigantesco fresco que abarca tanto lo Divino como lo Humano. El Hombre, personificado por el tenor, interrumpe constantemente la severa presentación del Ordinario. La relación entre sus palabras y la del texto del Ordinario es compleja, muy matizada, similar a la relación entre el Hombre y Dios. En este sentido, la *Missa*, considerada como un todo, puede dividirse en dos grandes partes, la que incluye el Kyrie Eleison, Gloria y Credo, y la que abarca el Sanctus, Agnus Dei e *Ite missa est*. La primera tiene como trasfondo la separación entre el Hombre y Dios, la que se expresa en la creciente discrepancia de contenido entre los ver-

⁸⁷ Las citas del original siguen el texto de las *Obras Completas de Vicente Huidobro* (Santiago: Zig-Zag, 1963), I.

sos del tenor y del texto litúrgico. La segunda, por el contrario, marca el acercamiento del Hombre a Dios y culmina con un mensaje de esperanza y paz.

Las tres etapas de la primera parte corresponden a las oraciones del Ordinario. En el Kyrie Eleison el tenor canta a la soledad del Hombre en el cosmos y en la historia:

Solo,
Solo,
Solo,
Solo estoy parado en la punta del año que agoniza
Solo,
Solo en medio del Universo.
Como una nota que florece en medio del vacío

y termina con una serie de invocaciones al "Dios mental, Dios aliento, Dios joven, Dios viejo, Dios lejano y cerca, Dios amasado a mi congoja, Dios todo". Son el paralelo poético a las invocaciones del Kyrie, pero introducen también la dimensión del dolor humano que con tanta elocuencia expresa el "Dios amasado a mi congoja". Posteriormente el tenor repite estas mismas invocaciones en el Gloria, inmediatamente después del "Jesu Christus".

En abierto contraste con el ensalzamiento de Dios por el coro, el dolor y la miseria humana cobran un perfil definido y dramático en el Gloria, contraste que aparece patente en la réplica del tenor al "Gratias agimus tibi propter magnam Gloriam Tuam" ("Gracias te damos por tu inmensa Gloria"):

Amarga conciencia del vano sacrificio,
Del ensayo perdido.
Angustia del vacío en alta fiebre,
Y aún después que el hombre haya desaparecido
Quedará un gusto a dolor
Una lágrima partida,
Una voz perdida aullando desolada.

Junto al dolor, la rebelión del Hombre contra su destino es otra idea matriz de este movimiento, enfatizada por la reiteración a la manera de refrán, del verso inicial "No puede ser, cambiemos", a la que se agrega su búsqueda de Eternidad:

Quiero la eternidad como una paloma en mi frente,
Quiero,
Quiero el infinito como una flor en mis manos.
Siglos,
Siglos,

Siglos vienen gimiendo en mis venas,
Siglos que agonizan en mi voz.

El Credo marca el ápice de la separación entre el Hombre y Dios. El tenor cuestiona artículos fundamentales de esta profesión de Fe, y en su primera intervención hasta se muestra escéptico sobre la existencia misma de Dios:

Que Dios sea Dios,
O Satán sea Dios,
O ambos sean miedo,
¡Lo mismo me da!

Que me hunda o me eleve,
¡Lo mismo da!
¡Me es igual!
Porque si tú existes, Señor,
Dios, es a mí a quien lo debes.

e igualmente duda de la muerte y resurrección de Cristo después del "Cru-
cifixus etiam pro nobis... cujus regnit non erit finis":

¿Habéis oído?...
¿Qué esperas?...
¿En dónde estás?...
¿Dices adiós y te quedas?...
¿Por qué?...

El testimonio de Dios a través de los Profetas del "Qui cum Patre et Filio simul adoratur... qui locutus est per Prophetas", también lo increpa, diciendo:

¿Por qué hablaron?...
¿Quién se los pidió?...
¿Quién?...
¿Por qué sus náuseas de infinito y ambición de eternidad?

Como conclusión, proyecta la eternidad del dolor humano en oposición a la vida eterna después de la muerte, del "Et exspecto resurrectionem mortuorum, Et vitam aeternam":

El dolor es lo único eterno,
El vértigo de la nada cayendo de sombra en sombra,
La nostalgia de ser barro y piedra,
La luz de Dios, que se enciende y nos deslumbra,
La duda inútil, el miedo,
La flor que se deshoja,
Las tinieblas.

Los planteamientos del tenor no significan refutación al contenido de estos artículos de fe. A nuestro juicio, reflejan la contradicción que ha existido a lo largo de la historia entre la praxis del Hombre y los ideales cristianos. Es el cristianismo mal observado el que ha provocado el dolor, la miseria, la soledad, la enemistad y la injusticia que redundan en la discordia humana. Esta es la tesis fundamental que el compositor sugiere en la *Missa* en consonancia con su estética de carácter autonómico a través de la poesía surrealista de Huidobro.

Esta contradicción es la vez protesta y admonición. Por eso, los versos de Huidobro deben ser comprendidos por el público. El texto del tenor tiene que ser cantado en el idioma de cada país en que se ejecute esta *Missa*. A pesar de que el coro no es un agente activo de esta protesta, su papel es importante en la búsqueda de la paz, tan bellamente expresada a comienzos del Gloria, en la triple reiteración homofónica del vocablo "pax".

El acercamiento del Hombre a Dios corresponde al Sanctus. La aclamación a la realeza de Dios, médula del texto litúrgico, empapa los versos del tenor, y son su verdadera paráfrasis poética:

Entonces un volcán aparecerá en medio de las olas,
Y dirá;
Yo soy el rey,
Yo soy el rey,
Sabed que las islas coronan mi cabeza,
Y las olas son mi único tesoro;
La luz canta a la luz en su idioma magnético,
El cielo canta al cielo en su lengua astronómica.

Finalmente, en el Agnus Dei e *Ite Missa est*, es el Hombre el que transmite un mensaje de esperanza y paz. Enfatiza la esperanza en las dos primeras invocaciones del Agnus, con versos como "Esperaré aquí al final de esta línea" y "Esperaré con los ojos llenos de recuerdo", y en la tercera invocación habla explícitamente de paz, subrayando el "dona nobis pacem" litúrgico con:

Devolveré las armas al enemigo,
Contaré las pisadas de Dios en el espacio,
Y reiré con El
Antes de quedarme dormido.

Estos sentimientos de esperanza y de paz los reafirma en el *Ite Missa est*, exaltando al Hombre como el principal morador del Universo:

Pero yo seguiré montado en tu palabra,
Girando por todo el universo,
Escribiendo en las paredes de los astros,

Arañando el infinito con mis garras,
 Descorriendo cortinas en las nubes,
 Protestando,
 Riendo,
 Cantando.

Dentro de la literatura vocal de Juan Orrego-Salas, la música de la *Missa* marca hitos importantes. Además de los planteamientos paraseriales de la línea solista ya mencionados, la armonía coral se hace más densa, alcanzando por momentos grados de disonancia desusados. El ejemplo muestra al coro cantando sobre acordes muy complejos constituidos hasta por ocho notas diferentes.

Ej. 32
 MISSA op. 64, Kyrie, cc. 35-38

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (Sopr.), Alto, Tenor (Ten.), and Bass (Bajo). The score is for measures 35-38 of the Kyrie from the Missa, Op. 64. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto, Tenor, and Bass parts also have treble clefs. The Soprano part has a tempo marking of '♩ = 72'. The score shows complex, dissonant chords for each voice part, with dynamic markings like 'p' and 'Chris'. The Soprano part has a 'te' marking at the end of the phrase. The Alto, Tenor, and Bass parts have 'te' markings at the end of the phrase. The score is written in a style that suggests a modernist or avant-garde approach to harmony.

El manejo de la voz que hasta ahora se limitaba al canto, se enriquece con variadas formas de recitación. El tenor canta o declama según el contenido de los versos de Huidobro. Su intervención en el Sanctus se inicia con un largo parlato que pone de relieve lo majestuoso del poema y que se enlaza en forma muy sugerente con la invocación anterior de la palabra Sanctus, susurrada simultáneamente por las cuatro voces del coro. Otra recitación del tenor sirve de vehículo al mensaje de esperanza y paz con que termina la *Missa*. El coro, durante el Credo, recita sobre notas repetidas semejantes a los antiguos *tonus lectionis*, técnica cultivada por los artistas polacos contemporáneos. Su apoyo con clusters de valores largos y sostenidos en la orquesta conforma una sonoridad vanguardista impregnada de la hierática y severa cantilación gregoriana. (Ver ej. 33).

La orquestación de la *Missa* profundiza dos facetas mencionadas en relación a la *Sinfonía* Nº 4 op. 59. Una es el enriquecimiento de los timbres con instrumentos tales como los bongoes, glockenspiel, triángulo, templeblock, woodblock, vibráfono, celesta, platillos y otros que constituyen la nutrida percusión de la *Missa*. La otra es el manejo de la orquesta en base a pequeños grupos instrumentales que apoyan las intervenciones del tenor. El

Ej. 33
MISSA op. 64, Credo, c. 416
PIU MOSSO *quasi parlato e susurrante*

PIU MOSSO *quasi parlato e susurrante*

S-A

p Fi-lium Dei- ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tuman - te om - niasae - cu - la,
vib. VII / via. VI. II / Piano
sul ponti alla punta

pp

Tambor militar

pp

Timpani

Un contraste similar, aunque más exacerbado, se encuentra en el Credo, es el reflejo de la divergencia profunda que existe entre la Divinidad y el Hombre. El tenor alterna con las desnudas recitaciones corales creando un responsorio complejo entre los artículos de Fe y las dubitaciones del solista. En el Agnus Dei desaparece el contraste, las intervenciones del solista y del coro se unifican con un apoyo instrumental de conmovedora expresividad que subraya la unión de Dios y el Hombre en la esperanza y la paz.

Ej. 34

MISSA op. 64, Gloria, cc. 344-348

me notand, senza espressione

S Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis

A se - re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis. Mi -

T no - bis Mi - se - re - re no - bis. Mi - se - re -

B bis. Mi - se - re - re no - bis. Mi - se - re - re no -

espressivo

pp Si - glos, si - glos si - glos vie - ren gi men do

El Oratorio *The Days of God* op. 73 es la coronación de esta trilogía sinfónico-coral. No consideramos necesario analizarlo detalladamente, porque *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107, publicó un análisis del propio compositor, que incluye las facetas musicales y literarias de la obra. Cabe agregar, eso sí, algunas palabras sobre la posición que esta obra ocupa en la trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas.

Al igual que la Cantata *América* op. 57 y la *Missa* op. 64, el Oratorio introduce una nueva fuente literaria. Se trata del Libro del Génesis, base del libreto escrito por el compositor, en el que participan el coro y cuatro solistas, entre ellos el barítono representa el Narrador, y el tenor es el Hombre o el Indagador de la infinitud y misterio de Dios, al que se une metafísicamente al final del Oratorio. La vertebración en dos planos, de lo divino y lo humano, guarda cierta similitud con el texto de la *Missa*, pero sin sus fluctuaciones y contrastes.

El Oratorio es hasta la fecha la obra más monumental escrita por Orrego-Salas, porque aglutina "la más amplia variedad de recursos musicales armónicos, rítmicos, dinámicos y orquestales"⁸⁸, siguiendo el majestuoso desarrollo del texto. Las secciones vocales e instrumentales se enlazan por la unidad anticipada de "elementos que se han presentado en una sección y que se convierten en un distintivo de la próxima"⁸⁹, y también gracias a dos motivos recurrentes: el que constituye la base temática de los anuncios del Narrador en los seis primeros Días de Dios, y el que representa a Dios mismo, e impregna la sustancia musical de todo el Oratorio.

⁸⁸ "Los días de Dios", Oratorio de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), p. 105.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107.

El compositor realiza un despliegue técnico reuniendo en un todo a procedimientos y formas tradicionales y contemporáneas. Recursos como la passacaglia y el fugato reaparecen fusionados con las nuevas técnicas paraseriales. La passacaglia tiene un ostinato de doce sonidos y subraya la objetividad de la Palabra Divina al iniciarse el tercer Día de Dios, "And the Word was God". De extracción similar es el fugato que aporta un tono muy característico a la introducción del quinto Día de Dios, "Lucidus Ordo". Recaltar la importancia de la orquestación del Oratorio es fundamental, porque se transforma en la columna vertebral e "intérprete de la substancia dramática y pictórica del Génesis"⁹⁰. Es aquí donde los timbres de vanguardia, observados en la música de cámara, se incorporan plenamente a la orquestación llegando por momentos a ser la médula del devenir sonoro. Las descripciones del vacío y la obscuridad en el Preludio, del Nacimiento de la Naturaleza en la introducción instrumental al cuarto Día, y del Nacimiento de las criaturas animales en el Preludio al sexto Día, son páginas maestras del sinfonismo contemporáneo.

Perspectivas

Nuestra visión del compositor Juan Orrego-Salas muestra una trayectoria creativa múltiple, en la que participan elementos muy variados, y a veces antinómicos, los que el compositor aborda con "mente proba y antiopurtunista"⁹¹, sin jamás abandonar su compromiso medular con las raíces más puras de la tradición musical occidental.

El compositor explica su vasto cosmos creativo con las siguientes palabras⁹²:

"Creo yo que mientras más vasta es la órbita ante la cual el artista se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, cultural, social y humano. El artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancias, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto".

Si bien la música de Orrego-Salas presenta diferentes grados de valoración estética, jamás se aparta del sendero de una creación genuina para caer en una mera recreación historicista. Su sentido expresivo y su acabada técnica, al insuflar música a elementos nacionales y cosmopolitas, antiguos

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Federico Heinlein, "Homenaje a Juan Orrego S.", *El Mercurio*, 28 de noviembre de 1971.

⁹² Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, p. 17.

y contemporáneos, constituye un legado importante a la cultura latinoamericana, lo que ha sido reconocido por la crítica internacional que ha elogiado su capacidad de "crear la substancia musical con ideas aparentemente muy simples"⁹³, su "rica imaginación", y su "entendimiento sensitivo e intuitivo de las necesidades de los materiales y los medios técnicos para tratarlos"⁹⁴. El juicio de Ernst Toch, compositor austríaco nacionalizado norteamericano, constituye una buena síntesis de su musicalidad⁹⁵:

"Me encontré en su obra con un hombre que se atrevía a expresar sus ideas en forma personal, humana, sincera y desprendida de esa falsa 'novedad' ante cuya hipnosis sucumben tantos compositores jóvenes. Me encontré con un compositor con sangre en las venas y un corazón en el pecho, grandes conocimientos y verdadera determinación para poner su intelecto al servicio de su credo artístico y de su propia e inadulterada naturaleza".

La dinámica constante de su trayectoria, y su apertura cada vez mayor hacia los problemas de la sociedad y la cultura, indican que su desarrollo creativo no ha llegado a un punto de reposo, por el contrario, tiene un ancho camino por recorrer con frutos que incrementarán cualitativa y cuantitativamente el acervo latinoamericano contemporáneo.

BIBLIOGRAFIA

NOTAS PRELIMINARES

1. Esta bibliografía incluye solamente ítemes citados en el presente artículo.
2. Para mayor claridad la bibliografía se ha dividido en tres grupos:
 - (a) Libros y artículos en revistas y diccionarios;
 - (b) Artículos de prensa que enfocan al compositor desde un punto de vista general, y
 - (c) Artículos de prensa e información de crónica de *RMCH* que enfocan obras específicas.
3. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. El grupo c se organiza cronológicamente en base a las obras citadas, pero siguiendo el orden alfabético de autor para los ítemes correspondientes a cada una de ellas. Cuando se incluyen dos o más ítemes pertenecientes a un mismo autor, éstos se organizan en orden cronológico de publicación.
4. Hemos indicado los títulos de los artículos de prensa solamente cuando son relevantes al compositor o a su obra.

⁹³ Bernard Jacobson, "Guest Composer of Real Talent", *Chicago Daily News*, 22 de marzo de 1973.

⁹⁴ Ver la excelente reseña de la edición de los *Duos concertante* op. 41, por Wallace Berry, *Notes of the Music Library Association*, XXII/3 (primavera, 1966), p. 1.107.

⁹⁵ Ernst Toch, *El Mercurio*, 4 de septiembre de 1954.

(a) Libros y artículos en revistas y diccionarios.

- A. G. "Juan Orrego-Salas", *Strumenti e Musica*, XXV/6 (junio, 1972), p. 45.
- Aldunate, María. "La Asociación Nacional de Concierdos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196.
- Apel, Willi (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Segunda edición. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- Arteche, Miguel. *El proceso de la creación artística*. Santiago: Editorial Nascimento, 1977.
- Becerra, Gustavo. "A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 106-109.
- Benjamin, Gerald R. y John E. Druessedow Jr. "The music of Juan A. Orrego Salas, 1936-1967". Universidad de Indiana, Bloomington, 1967.
- Berry, Wallace. "Juan Orrego-Salas: Duos Concertante for Violoncello and Piano, Op. 41" (reseña), *Notes of the Music Library Association*, XXII/3 (primavera, 1966), pp. 1107-1108.
- Copland, Aaron. *Copland on Music*. Nueva York: Doubleday, 1960.
- Druessedow Jr., John E. "Juan Orrego-Salas", en John Vinton (ed.). *Dictionary of Contemporary Music*. Nueva York: E. P. Dutton, 1974, pp. 548-549.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- Fraser, Norman. "Orrego-Salas, Juan", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, VI. Quinta edición. Londres: Macmillan, 1966, pp. 453-454.
- Grebe, María Ester. "Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano", *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 59-76.
- , "Estreno de la Cuarta Sinfonía de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 106-107.
- , "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.
- , "Orrego-Salas, Juan y George List eds. *Music in the Americas*" (reseña), *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 84-85.
- Instituto de Extensión Musical. *Chile*. Santiago, 1943.
- Letelier, Alfonso. "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical", *RMCH*, XII/ 68 (noviembre-diciembre, 1959), pp. I-III.
- , "Pedro Humberto Allende", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 5-11.
- Margrave, Wendell. "Current Chronicle", *The Musical Quarterly*, LI/2 (abril, 1965), pp. 409-410.

- Merino, Luis. "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 44-78.
- , "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista, y su Compromiso", *RMCH*, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 45-112.
- , "Fluir y Refluir de la Poesía de Neruda en la Música Chilena", *RMCH*, XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 55-62.
- Meyer, Leonard B. *Music, The Arts, and Ideas*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967.
- "Orrego Puelma, Fernando". *Diccionario Biográfico de Chile*. Octava edición. Santiago: Empresa Periodística "Chile", 1950-52.
- "Orrego-Salas, Juan Antonio. *Diccionario Biográfico de Chile*. Octava edición, p. 921.
- , *Enciclopedia della Musica*, III. Milán: Ricordi, 1964, p. 338.
- , *La Musica, Dizionario*, II. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971, p. 518.
- , *Riemann Musik Lexikon*. Ergänzungsband, Personenteil. Mainz: B. Schot's Söhne, 1975, pp. 308-309.
- Orrego-Salas, Juan. "La Creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias", *RMCH*, I/4 (1º de agosto, 1945), pp. 14-27.
- , "Aaron Copland: Un músico de Nueva York", *RMCH*, III/22-23 (julio agosto, 1947), pp. 6-14.
- , "Geometría musical", *RMCH*, IV/28 (abril-mayo, 1948), pp. 39-41.
- , "XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina", *RMCH*, V/34 (junio-julio, 1949), pp. 34-52.
- , "Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89.
- , "My Trip Through Music", conferencia dictada el 31 de marzo de 1955, Paine Hall, Departamento de Música, Universidad de Harvard.
- , "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.
- , "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, X/1 (enero, 1966), pp. 48-57.
- , *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971.
- , *Music from Latin America Available at Indiana University*. Bloomington, Indiana: Latin-American Music Center, 1971.

- . "‘Los días de Dios’, Oratorio de Juan Orrego Salas", *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.
- Orrego-Salas, Juan y George List (eds.). *Music in the Americas*. La Haya: Mouton, 1967.
- Pahlen, Kurt. "Orrego-Salas, Juan Antonio", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X. Cassel: Bärenreiter, 1962, pp. 419-420.
- Quiroga, Daniel. "Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 14-18.
- . "Los músicos chilenos y su inquietud viajera", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 61-73.
- . "La Música Chilena y el Ballet", *RMCH*, XV/75 (enero-marzo, 1961), pp. 5-6.
- Salas Viu, Vicente. "Orrego Salas, Juan. ‘Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón’" (reseña), *RMCH*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 68-70.
- . "Orrego Salas. ‘Canciones Castellanas’" (reseña), *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 123-124.
- . *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951].
- . "Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?", *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.
- . "Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 7-33.
- Santa Cruz, Domingo. "El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 33-53.
- . "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-51), pp. 8-62.
- . "Antepasados de la ‘Revista Musical Chilena’", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 17-33.
- . "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.
- . "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 7-38.
- . "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCH*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), pp. 7-11.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

- (b) Artículos de prensa que enfocan al compositor desde un punto de vista general

Heinlein, Federico. "Homenaje a Juan Orrego S.", *El Mercurio* [Santiago], 28 de noviembre de 1971.

Jacobson, Bernard. "Guest Composer of Real Talent", *Chicago Daily News*, 22 de marzo de 1973.

Lees, Eugene. "This Composer Wrote a Public Criticism of His Own Music", *The Louisville Times*, 16 de mayo de 1955.

Leng, Alfonso. "El Compositor Juan Orrego Salas", *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1946.

- (c) Artículos de prensa e información de crónica de *RMCH*, que enfocan obras específicas

Sonata op. 9 para violín y piano.

RMCH. 1/3 (julio, 1945), p. 32.

W.S., *The New York Times*, 11 de octubre de 1948.

Sonata op. 11 para violín y viola.

Ream Packard, Dorothy. "New York by Chilean Gets Hearing at N.U.", *The Evans-ton Review*, 2 de noviembre de 1961.

Cantata de Navidad op. 13

Aubert, Louis. *L'Opera* [París], 25 de febrero de 1948.

Orrego-Salas, Juan. "Ensayo de autocrítica", *El Mercurio*, 7 de agosto de 1949.

RMCH. II/16 (noviembre, 1946), pp. 26-27.

———. III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 53

———. XII/62 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 74-75.

Taubman, Howard. "Music: Chilean Cantata", *The New York Times*, 20 de diciembre de 1956.

Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón op. 18.

RMCH. V/33 (abril-mayo, 1949), p. 55.

Taubman, Howard. *The New York Times*, 9 de octubre de 1947.

Canciones Castellanas op. 20.

Ferro, Pietro. *Il Tempo* [Roma], 3 de mayo de 1949.

- Howes, Frank. *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949.
- Obertura Festiva* op. 21.
- Houk, Norman. *The Minneapolis Tribune*, 29 de enero de 1955.
- Juventud* op. 24.
- Orrego-Salas, Juan. "La orquestación de la obra de Haendel", *Pro Arte* [Santiago], I/12, 30 de septiembre de 1948.
- Concierto* op. 28 para piano y orquesta.
- RMCH*, VII/41 (otoño, 1951), p. 91.
- Umbral del Sueño* op. 30.
- RMCH*. VIII/42 (diciembre, 1951), p. 176.
- Concierto de cámara* op. 34.
- Reno, Doris. "Latin American Program Delights a Packed House", *The Miami Herald*, 18 de marzo de 1962.
- Sexteto* op. 38.
- H.C.S. *Herald Tribune* [Nueva York], 7 de febrero de 1955.
- RMCH*. IX/46 (julio, 1954), p. 82.
- Soublette, Luis Gastón. *RMCH*, X/51 (octubre, 1955), p. 72.
- Toch, Ernst. *El Mercurio*, 4 de septiembre de 1954.
- Sinfonía* N° 2. op. 39.
- Bolton, Edwin L. *The Minneapolis Star*, febrero de 1956.
- Serenata concertante* op. 40.
- Anderson, Dwight. "Louisville Orchestra Plays for Catholic Music Educators", *The Courier-Journal* [Louisville], 4 de mayo de 1955.
- Jubilaus Musicus* op. 45.
- Andrade, Antonio. *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1956.
- Cuarteto* op. 46.
- Nova, Julio. *RMCH*, XX/96 (abril-junio, 1966), p. 137.
- Concerto a tre* op. 52.
- Hume, Paul. *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 128.
- Lowens, Irving. *The Evening Star* [Washington D.C.], 8 de mayo de 1965.

Sonata a quattro op. 55.

Hume, Paul. "Sonata Holds Wit, Skilled Delights", *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1964.

Sinfonía N° 4 op. 59.

Margrave, Wendell. "Symphony by Orrego-Salas Tops Concert at Pavilion", *The Evening Star* [Washington, D. C.], 24 de junio de 1948.

Quattro Liriche Brevi op. 61.

D.A.W.M. "Serious Music on Saxophone", *The Daily Telegraph* [Londres], 20 de enero de 1968.

Lick, Hans. "Saxophone Recital Removes Jazz Image", *The Bloomington Courier Tribune*, 19 de julio de 1971.

Palabras de Don Quijote op. 66.

Henahan, Donald. *The New York Times*, 1° de noviembre de 1970.

Volte op. 67.

Stuckenschmidt, H. H. "Momentaufnahme eines Jubiläums: Die Eastman School of Music feiert 50. Geburtstag", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de enero de 1972.

EJEMPLOS MUSICALES

AUTORIZACIONES

- (1) Los ejemplos extraídos de las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18, *Obertura Festiva* op. 21 y *Suite* N° 2 op. 32 se publican con la autorización de Barry & Cia., Buenos Aires.
- (2) Los ejemplos extraídos de la *Sonata de Estío* op. 71 se publican con la autorización de Zalo Publications & Services, Bloomington, Indiana.
- (3) Los ejemplos extraídos de las obras que indicamos a continuación se publican con la autorización de Peer-Southern Organization, Nueva York:

Cantata de Navidad op. 13: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

Sinfonía N° 1 op. 26: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

Concierto op. 28 para piano y orquesta: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

El Alba del Alhelí op. 29: © Copyright 1959 de Juan Orrego-Salas. Copyright cedido a Peer International Corporation. Se publica con autorización.

- Umbral del Sueño* op. 30: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 2 op. 39: © Copyright 1977 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Pastoral y Scherzo* op. 42: © Copyright 1968 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Jubilateus Musicus* op. 45: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 3 op. 50: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Concerto a tre* op. 52: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sonata a quattro* op. 55: © Copyright 1967 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Cantata América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Trío* N° 1 op. 58: © Copyright 1970 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 4 op. 59: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sonata* op. 60 para piano: © Copyright 1971 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Mobili* op. 63: © Copyright 1971 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Missa in Tempore Discordiae* op. 64: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Variaciones Serenas* op. 69: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

NOTAS PRELIMINARES

1. Este catálogo se basa fundamentalmente en un catálogo mecanografiado, preparado por el mismo compositor, que se encuentra en el Archivo del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana en Bloomington, y que ha sido revisado y puesto al día por el autor de este artículo.
2. Excluimos de nuestro catálogo las siguientes obras, cuyas partituras aparentemente se han perdido:
 - a) *La caza*, arreglo coral que figura en la sección de "Música Folklórica" de un concierto del Coro de la Universidad Católica, dirigido por el compositor, que tuvo lugar el 6 de septiembre de 1941 en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso. Esta obra figura en conciertos, por lo menos hasta 1956.
 - b) *Canción de Natacha* para voz y piano con texto de Juana de Ibarborou. Ejecutada por Teresa Orrego-Salas (voz) y Federico Heinlein (piano) en 1945, a través de la Radio Sociedad Nacional de Minería.
 - c) La música incidental de *El Burlador de Sevilla* (Don Juan), de Tirso de Molina, estrenado el 28 de agosto de 1948 por el Teatro de Ensayo. La adaptación corresponde a José María Souvirón, la dirección a Pedro Mortheiru, Premio Nacional de Arte 1978, la escenografía y vestuario a Fernando Debesa. Etienne Frois, *Pro Arte*, 1/8, 2 de septiembre de 1948, se refiere a la música en los siguientes términos: "La música incidental de Juan Orrego Salas, con la colaboración del coro de la Universidad Católica, subrayó con gran acierto la atmósfera trágica".
3. Hemos indicado los títulos de las obras y de los diferentes movimientos, siguiendo lo indicado en las partituras impresas.
4. Abreviaturas:

A	alto.
B	bajo.
Bar	barítono.
CA	<i>Compositores de América</i> , Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1955.
FMOH	Festival de Música Chilena.
IEM	Instituto de Extensión Musical (hoy día Dirección General de Espectáculos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile).
NP	No publicado.
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
S	Soprano.
s.f.	Sin fecha.
SIMC	Sociedad Internacional de Música Contemporánea.
T	Tenor.

5. Editoriales

Las abreviaturas que se indican a continuación corresponden a editoriales mencionadas tres o más veces. Para las restantes entregamos información bibliográfica completa en el casillero correspondiente del catálogo.

Barry Buenos Aires: Barry & Cia.

IEM hel. Copia heliográfica realizada y preservada en el Archivo del ex Instituto de Extensión Musical (IEM).
PI Nueva York: Peer International Corporation.
Peters Nueva York: C. F. Peters Corporation.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1936, op. 1	<i>Dos piezas</i> para violín y piano.	6'		NP		Existe solamente una de ellas en IEM hel., con el título <i>Pequeño trozo</i> para violín y piano.
1937, op. 2	<i>Minuet</i> para piano.	3'		IEM hel.	Córdoba, Argentina, octubre 1952, María Luisa Ferrer Moreno (piano).	Subtitulado "Homenaje a Debussy".
1937, op. 3	<i>No lloréis mis ojos</i> para coro mixto (SATB).	3'	Lope de Vega.	Santiago, <i>Andean Quarterly</i> (verano, 1943-44), pp. 32-33.		
1937-1942, op. 4	<i>Dos canciones</i> para soprano y piano, 1. <i>Trágica</i> . 2. <i>Yo no tengo soledad</i> .	4'	G. M. de Jovellanos (Nº 1) y Gabriela Mistral (Nº 2).	IEM hel.	Nº 1: Santiago, 1942, Radio Chilena, Teresa Orrego-Salas (soprano), Renée Amengual (piano). Nº 2: Santiago, 1945, Radio Nacional de Minería, Teresa Orrego-Salas (soprano), Federico Heinlein (piano).	Según CA, I, p. 57, esta obra fue compuesta en 1938. Pero, según el original de la copia heliográfica preparado por el mismo compositor, la Nº 1 fue completada en 1937, mientras que la Nº 2, dedicada a Teresa Orrego-Salas, fue completada en 1942.
1938, op. 5	<i>Pequeño poema</i> para flauta y piano.	4'.25"		IEM hel.	Santiago, noviembre 1939, Luis Clavero (flauta), Elisa Galyán (piano).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1942, op. 6	Villancico para coro mixto (SATB).	3'	Tradicional español.	Peters, 1969, edición 66290, con traducción al inglés por Jean Lunn.	Santiago, junio 1947, Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza (director).	Existe también una versión a 5 voces. Las <i>Canciones para la Juventud de América</i> (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 277-280, contienen una <i>Berceuse de Navidad</i> del compositor, con idéntico texto y melodía que este Villancico, pero con diferente armonización.
1942, op. 7	Romance a lo Dómino para coro mixto (SATB).	4'	San Juan de la Cruz y tradicional español.	IEM, Serie C, Obras Corales, C 29 [1945].	Washington, D.C., abril 1947, Coros Unidos de las Escuelas Secundarias del Distrito de Columbia y del Estado de Virginia, George Howerton (director).	En CA I, p. 54 y en la carátula de la versión impresa esta obra se indica como op. 6. Originalmente a este número de opus pertenecía, además del Villancico y este Romance, dos piezas más: <i>Romance de las tres niñas</i> (texto tradicional, MS) y <i>En el principio moraba el Verbo</i> (San Juan de la Cruz, MS, fechado en Nueva York el 4 de mayo de 1945). El Villancico para soprano y piano que originalmente llevaba el op. 7 (1944) está perdido.
1945, op. 8	Let Down the Bars, Oh Death para coro mixto (SATB).	3'.30"	Emily Dickinson son.			

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1945, op. 9	Sonata para violín y piano, 1. <i>Tranquillo</i> 2. <i>Grave, tempo de chaconné.</i> 3. <i>Vivo e rítmico.</i>	10' 35"		PI, 1971. Versión revisada (1965).	Nueva York, abril 1945, concierto de la SIMC, Abraham Loft (violín), Reah Sadowsky (piano).	CA I, p. 53 indica 1944 como año de composición.
1945, op. 10	Romances pastorales para coro mixto (SATB), 1. <i>Las flores del romero.</i> 2. <i>De los montes vengo.</i> 3. <i>En un pastoral albergue.</i>	6' 35"	Luis de Gón- gora (Nos. 1 y 3) y Juan Orrego-Salas (Nº 2).	PI, Serie C, Obras Corales. Posteriormente impreso por PI, 1969. El Nº 2 aparece también en <i>Canciones pa- ra la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D. C.: Unión Pan- americana, 1960), pp. 108- 113. Grabados en Chile por Odeón, LDC- 36325 (Nº 2) y 36301.	Santiago, septiembre 1950, Coro de Ma- drigalistas, Silvia Loft (violín), (direc- tor) Thompson.	Nº 1 dedicado a Carmen (es- posa del compositor). Nos. 2 y 3 dedicados a Randall Thompson.
1945, op. 11	Sonata a dúo para violín y viola, 1. <i>Lento-Allegro.</i> 2. <i>Adagio cantabile.</i> 3. <i>Vivacísimo.</i>	12'		La primera ver- sión está en IEM hel. La versión revisada (1971) está editada por '9761 'Id	Santiago, agosto 1947, Enrique Ines- cisa, Zoltán Fischer (viola).	El tercer movimiento, Viva- císimo, de la versión revisa- da, es totalmente diferente al de la versión original.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1945, op. 12	<i>Canciones</i> en tres movimientos para soprano y cuarteto de cuerdas, 1. <i>Paeseje</i> . 2. <i>Lucérnaga</i> . 3. <i>Cancción</i> .	16'	Juan Guzmán IEM hel. Cruchaga.			
1946, op. 13	<i>Cantata de Navidad</i> para soprano y orquesta, 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete en si _b , y la, 1 fagot, 2 cornos en fa, 1 trompeta en do, 2 timbales, triángulo, cuerdas, 1. <i>Un ángel anunció a María</i> . 2. <i>Natividad en Belén</i> . 3. <i>Villancico de la Virgen</i> . 4. <i>Gloria</i> .	19'	San Juan de la PI, 1969 Cruz (Nos. 1, 2 y 4) y Lope de Vega (Nº 3).		Rochester, Nueva York, octubre 1946, Teresa Orrego-Salas (soprano), Orquesta Eastman Rochester, Howard Hanson (director).	Dedicada "A mi madre".
1946, op. 14	<i>Suite</i> Nº 1 para piano, 1. <i>Preludio</i> . 2. <i>Interludio</i> . 3. <i>Fantasia</i> . 4. <i>Interludio</i> . 5. <i>Fuga</i> .	6' 30"		Barry, 1953	Nueva York, julio 1946, Reah Sadowsky (piano).	Dedicada a Reah Sadowsky.
1946, op. 15	<i>Song</i> para contralto y piano.	3'	Christina G. Rossetti	NP	Santiago, mayo 1948, Elba Fuentes (contralto), Carlos Oxley (piano).	
1946 op. 16	<i>Romance a la muerte del señor don Gato</i> para coro a 4 voces masculinas (TTBB).	3' 25"	Tradicional español.	IEM hel.		Dedicado a "Marshall Bartholomew y al Yale Glee Club".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1946, op. 17	<i>Cánones y rondas</i> para coro infantil, 1. <i>La orquesta</i>, canon a 5 voces. 2. <i>Arroz con leche</i>, ronda infantil a dos voces. 3. <i>Que vengo muerto de sed</i>, canon a cuatro voces.		Tradicional (Nos. 2 y 3) y anónimo.	<i>Canciones para la Juventud de América</i>, vol. I (Santiago: Ediciones del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1957), pp. 29, 39, 85.		
1946, op. 18	<i>Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón</i> para piano.	9'.10"		Nueva York: Hargail Music Press, 1948, y Barry, 1954. Grabada en Chile por RCA Victor, CRL-8, Alfonso Montecino (piano).	Santiago, junio 1946, Oscar Gacitúa (piano).	Dedicada a Alberto E. Ginztera y señora.
1946, op. 19	<i>Escenas de Cortes y Pastores</i> , 7 cuadros sinfónicos, 2 flautas (piccolo), 2 oboes (corno inglés), 2 clarinetes en si ^b , 2 fagotes, 4 cornos en fa, 2 trompetas en do, 3 trombones, 3 timpani, pandereta, triángulo, castañuelas, tambor militar, platti, gran cassa, tam-tam (gong), xilofón, arpa, piano, cuerdas,	20'.15"		PI, 1967	Santiago, mayo 1947, OSCH, Victor Tevah (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
	1. <i>Sinfonía.</i> 2. <i>Pastoral.</i> 3. <i>Cantiga.</i> 4. <i>Rondénia.</i> 5. <i>Minuet.</i> 6. <i>Criolla.</i> 7. <i>Fanfarría y Cortejo.</i>					
1948, op. 20	<i>Canciones Castellanas</i> para soprano, flauta, corno in- glés, clarinete, trompa, vio- la, cello, arpa y percusión, 1. <i>Recuérdate de mi vida.</i> 2. <i>Dicen que me case yo.</i> 3. <i>El Ganadico.</i> 4. <i>Ojos garcos ha la niña.</i> 5. <i>¿Por do pasará esta sé- ra?</i>	16' 35"	Marqués de Santillana (Nº 1), Gil Vicien- te (Nos. 2 y 5), Juan de la Encina (Nos. 3 y 4).	Londres: J. & W. Chester, 1951. Grabada en Chile por RCA Victor, CRL-5, y en USA por Helio- doro HS-25037.	Santiago, diciembre 1948, FMCH, Cla- ra Oyuela (sopra- no).	Dedicada a Vicente Salas Viu.
1948, op. 21	<i>Obertura Festiva</i> para or- questa, pícolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si _b , clarinete bajo, 2 fagotes, contrabajo, 4 cor- nos en fa, 3 trompetas en do, 3 trombones, tuba, 3 timpani, platillo, bombo, pandereta, tambor militar, triángulo, xilofón, arpa, cuerdas.	9' 30"		Barry, 1951	Santiago, abril 1948, OSCH, Víctor Te- vah (director).	Dedicada a Vicente Salas Viu. escrita para celebrar el naci- miento de Francisca (hija del compositor).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1948, op. 22	<i>Cánticos de Navidad</i> para SSA o para coro infantil, 1. <i>Las pajas del pesebre</i> , villancico. 2. <i>Aleluya</i> . 3. <i>En el Portal de Belén</i> , danza villancico.	8'	Lope de Vega (Nº 1), anóni- mo (Nº 2) y Juan Orrego- Salas (Nº 3).	Existe una edi- ción chilena sin pie de imprenta de c. 1948. El Nº 2 figura tam- bién en <i>Cancio- nes para la Ju- ventud de Amé- rica</i> , vol. I (San- tiago: Ediciones del Instituto de Extensión Musi- cal de la Univer- sidad de Chile, 1957), p. 109. El Nº 1 figura en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), p. 273. Graba en Chile por Odeón, LDC-36325.	Nueva York, diciem- bre 1948, Barnard College Glee Club, Jacob Avshalomoff (director).	
1948, op. 23	<i>Romancillo</i> para contralto y piano.	3'.20"	Príncipe de Es- quillache don Francisco de Borja.	IEM hel.	Santiago, julio 1948, Ria Focke (contral- to), Free Focke (piano).	Dedicado a Ria Focke.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1948, op. 24	<i>Juventud</i> , ballet en tres cuadros basado en el ora- torio <i>Salomón</i> de Haendel, 2 flautas, 2 oboes, 2 fago- tes, 3 cornos, trompeta en do, 3 timpani, arpa y cuerdas.	17'		IEM hel.	Santiago, noviembre 1948, Ballet Nacio- nal Chileno, coreo- grafía de Kurt Joos, OSCH, Victor Te- vah (director).	
* 1948, op. 25	<i>Cantos de Adormimiento</i> para voz de mujer, violon- cello y piano, 1. <i>Súplica</i> . 2. <i>Víspera</i> . 3. <i>Dulzura</i> .	13'.10"	Daniel de la Vega (Nos. 1 y 2) y Gabriela Mistral (Nº 3).	IEM hel.	Santiago, junio 1948, Ruth Hennig (so- prano), Hans Loe- we (cello), Juan Orrego-Salas (pia- no).	Dedicado a Teruca y André Racz.
* 1949, op. 26	<i>Sinfonía</i> Nº 1, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si ^b , 2 fagotes, contra- fagot, 4 cornos en fa, 4 trompetas en do, 2 trombo- nes tenor, 1 trombón bajo, tuba, 3 timpani, tambor militar, bombo y platillo, pandereta, triángulo, gong, xilofón, glockenspiel, pia- no, arpa, cuerdas, 1. <i>Lento - Allegro</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro vivace</i> .	22'.13"		Barry, 1951 y PI, 1967. Graba- da en Chile por RCA Victor, CRL-1.	Santiago, julio 1950, OSCH, Victor Te- vah (director).	La dedicatoria dice: "Escrita para celebrar el Primer Cen- tenario del Conservatorio Na- cional de Música y dedicada a mi amigo y colega Domingo Santa Cruz guía e inspirador de todo el avance de la cul- tura artística de Chile duran- te los últimos treinta años".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1950-52, op. 27	El Retablo del Rey Pobre , ópera oratorio para tres so- pranos, mezzo - soprano, contralto, dos tenores, ba- rítano, coro y pequeña or- questa, 2 flautas, corno inglés, 2 clarinetes en si _b , 2 fago- tes, 2 cornos en fa, trom- peta en do, trombón, tim- pani, tambor militar, pan- dereta, castañuelas, piatti, gran cassa, woodblock, triángulo, gong, xilofón, ce- lesta, arpa, piano, cuerdas.	75'	Del compositor sobre una En- saladilla de Jo- sef de Valdi- vieso.	Existe una reduc- ción para piano en IEM bel. Un microfilm de la partitura de or- questa está depo- sitado en la Bi- blioteca Central del Depto. de Música de la Universidad de Chile y en la Bi- blioteca de Mú- sica de la Uni- versidad de In- diana.	Sólo se han presen- tado fragmentos.	
1950, op. 28	Concierto para piano y or- questa , piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si _b , clarinete bajo, 2 fa- gotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 2 trompetas, 2 trom- bones, tuba, 3 timpani, tambor militar, gran cassa, cuerdas. 1. <i>Introducción - Allegre- to</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro vivace</i> .	21' 50"		PI, 1967	Santiago, noviembre 1950, FMCH, Her- minia Raccagni (pia- no), OSCH, Victor Tevah (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1950, op. 29	El Alba del Alhelí, ciclo de canciones para soprano y piano, 1. <i>Prólogo</i> . 2. <i>La novia</i> . 3. <i>El pregón</i> . 4. <i>La flor del candil</i> . 5. <i>La gitana</i> . 6. <i>El pescador sin dinero</i> . 7. <i>Madrigal del peine perdido</i> . 8. <i>El farolero y su novia</i> . 9. <i>¡Al Puente de la Goudral</i> . 10. <i>Castilla tiene castillos</i> .	22'	Rafael Alberti.	Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1958 (distribuida por PI). Grabada en Chile por RCA Victor, CRL-5.	Santiago, julio 1951, Clara Oyuela (soprano), Carlos Oxley (piano).	Dedicada a Clara Oyuela.
1951, op. 30	Umbral del Sueño, ballet en un prólogo y siete cuadros, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si ^b , 2 fagotes, 3 cornos en fa, 2 trompetas en do, 2 trombones, tuba, 3 timpani, gran cassa, piatti, tambor militar, tam-tam, woodblock, triángulo, castañuelas, pandereta, xilofón, celesta, arpa, piano, cuerdas.	28'.15"		PI, 1967	Santiago, agosto 1951, Ballet Nacional Chileno, coreografía de Malucha Solari, escenografía de Fernando Debesa, OSCH, Víctor Tevah (director).	La música sirve también para el ballet <i>Impulso</i> , coreografía y libreto de Octavio Cintolesi, estrenada en noviembre de 1961, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo.
1951, op. 31	Diez piezas simples para piano, Primera serie: 1. <i>Paseo</i> .	14'		Barry, 1955 (primera serie) y 1956 (segunda serie), con dibujos de Barra.	Santiago, diciembre 1952, FMCH, Gioconda a Pablo (un sobrino); la segunda a Juan Cristóbal (hijo mayor del compositor).	La primera serie está dedicada a Pablo (un sobrino); la segunda a Juan Cristóbal (hijo mayor del compositor).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
	2. Los pollitos. 3. Cuento. 4. El carrusel. 5. Coral. Segunda serie: 6. Juegos. 7. El colegio. 8. Danza. 9. Elefantes. 10. Ronda del pesebre.			jos de Nena Ossa.		
1951, op. 32	Suite Nº 2 para piano, 1. Preludio. 2. Interludio <i>all'arioso</i> . 3. Gavotte. 4. Interludio <i>alla gagliarda</i> . 5. Giga.	11'		Barry, 1958.	Santiago, agosto 1952, Edith Fischer cino. (piano).	Dedicada a Alfonso Monte-
1951, op. 33	Canción y danza para pia- no.	4'		Elena Waiss y René Amengual (ed.). <i>Mi Amigo el Piano</i> , 10ª edi- ción (Santiago: Escuela Moderna de Música, s.f.), pp. 54-55. PI, 1967	Varias.	
1952, op. 34	Concierto de cámara para flauta, oboe, clarinete, fa- got, 2 cornos en fa, arpa y orquesta de cuerdas, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Adagio molto espres- sivo</i> . 3. <i>Allegro vivace</i> .	18'			Santiago, noviembre 1952, FMCH, con- junto de la OSCH, Victor Tevah (di- rector).	Dedicado a Alfonso Letelier.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1952, op. 35	Rústica para piano.	3'.18"		Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1954 (distribuido por PI).	Santiago, enero 1954, Olivier Bernard (piano).	Dedicada a Marcelo Morel.
1952, op. 36	Suite para bandoneón solo, 1. <i>Preludio</i> . 2. <i>Interludio</i> . 3. <i>Canción</i> . 4. <i>Danza</i> . 5. <i>Juegos</i> . 6. <i>Recitativo</i> . 7. <i>Marcha</i> . 8. <i>Postludio</i> .	9'		NP	París, junio 1953, Alejandro Barletta (acordeón).	Escrita por encargo y dedicada a Alejandro Barletta.
1953, op. 37	Música incidental para la película "La Veta del Diablo".	20'		NP	La película se estrenó en Buenos Aires en 1953.	
1954, op. 38	Sexteto para clarinete en si _b , cuarteto de cuerdas y piano, 1. <i>Sonata</i> . 2. <i>Diferencias</i> [sic]. 3. <i>Scherzo</i> . 4. <i>Recitativo, Contrapunto e Coda</i> .	29'		PI, 1967. Grabada en USA por Vox - Turnabout, 1954, Berkshire de la TV-S 34505.	Tanglewood, Massachusetts, agosto 1954, Berkshire Chamber Ensemble, Nueva York.	Dedicado al Berkshire Music Center. Escrito por encargo de la Fundación Wechsler.
1954, op. 39	Sinfonía N° 2, "A la memoria de un vagabundo", piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si _b , clarinete bajo, 2 fagotes, contrabajo, 4 cornos en fa, 3 trompetas en do,	35'		PI, 1967. Grabada en USA por Lou-624.	Minneapolis, Minnesota, febrero 1956, Orquesta Sinfónica de Minneapolis, Antal Dorati (director).	Subtitulada "In memoriam Werner Bischof".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
	3 trombones, tuba, 3 timpani, tambor militar, piatti, gran cassa, xilófono, pandereta, triángulo, woodblock, gong, celesta, arpa, piano, cuerdas, 1. <i>Moderato e energico</i> . 2. <i>Maestoso</i> . 3. <i>Allegro vivace</i> .					
1954, op. 40	<i>Serenata concertante</i> para orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si ^b , 2 fagotes, 4 cornos en fa, 2 trompetas en do, 3 trombones, tuba, 3 timpani, tambor militar, bombo, platillos, pandereta, woodblock, xilofón, arpa y cuerdas. 1. <i>Piacevole</i> . 2. <i>Leggero</i> . 3. <i>Semplice</i> . 4. <i>Allegro</i> .	18'		PI, 1967. Grabada en USA por 'Lou-56-5.	Louisville, Kentucky, mayo 1955, Orquesta Sinfónica de Louisville, Robert Whitney (director).	Dedicada "a mi mujer". Escrita por encargo de la Orquesta Sinfónica de Louisville.
1955, op. 41	<i>Duos concertante</i> para violoncello y piano, 1. <i>Canitiena</i> . 2. <i>Danza</i> . 3. <i>Egloga</i> . 4. <i>Dittirambo</i> . 5. <i>Triskelion</i> . 6. <i>Himno</i> . 7. <i>Epoda</i> .	20'		PI, 1963	Washington, D.C., enero 1956, Raya Fundación Kindler, Wash-Carbousova (cello), Theodore Salden-berg (piano).	Escrita por encargo de la Fundación Kindler, Washington, D.C. Subtitulada "In memoriam to Hans Kindler".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1956, op. 42	<i>Pastorale y Scherzo</i> para violín y piano, 1. <i>Piacevole</i> . 2. <i>Allegro</i> .	8'		PI, 1968	Nueva York, abril 1957, Joseph Fuchs (violín), Arthur Balsam (piano).	Dedicada a Aaron Copland.
1956, op. 43	<i>Divertimento I</i> para flauta, oboe y fagot, 1. <i>Moderato e semplice</i> . 2. <i>Allegro</i> . 3. <i>Grazioso</i> . 4. <i>Lento-Allegretto</i> .	4' 50"		PI, 1964	Santiago, agosto 1956, Quinteto de Vientos de Nueva York.	
1956, op. 44	<i>Divertimento II</i> para flau- ta, oboe y fagot, 1. <i>Andantino</i> . 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Allegro</i> .	5' 35"		PI, 1964	<i>Ibid.</i>	Ambos divertimentos se sub- titulan: "Dedicado a cele- brar la eternidad de MO- ZART, en el 2º centenario de su nacimiento".
1956, op. 45	<i>Jubilaus Musicus</i> , "ad honorem Universitatis Sanctae Mariae", 2 flautas, 2 oboes, 2 cla- rinetes en si ^b , 2 fagotes, 4 cornos en fa, 3 trompetas en do, 3 trombones, tuba, 3 timpani, tambor militar, pandereta, woodblock, gran cassa, piatti, tam-tam, xilo- fón, arpa, cuerdas, 1. <i>Exaudi</i> (fanfarria). 2. <i>Recordare</i> (coral). 3. <i>Gaudeamus</i> (danza).	15'		PI, 1967	Valparaíso, diciem- bre 1956, OSCH, Valparaíso y dedicada a la celebración de sus Bodas de Plata (1931-1956).	Escrita por encargo de la Universidad Santa María de Juan Orrego-Salas (director).

*

83

*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1957, op. 46	Cuarteto de cuerdas Nº 1, 1. <i>Adagio espressivo</i> - <i>Allegro</i> . 2. <i>Grazioso, quasi allegretto</i> . 3. <i>Assai lento e espressivo</i> . 4. <i>Presto energico</i> .	26' 30"		PI, 1963	Washington, D.C., abril 1958, Cuarte- to de Cuerdas Ju- illiard.	Dedicado a Carlos Riesco G. Escrito por encargo de la International House de Nue- va Orleans, para el Primer Festival Interamericano de Música en Washington, D.C.
1959, sin número de opus	Música incidental para la película "La Caleta Olvi- dada".	18'		NP	Estrenada en San- tiago en 1959.	
1959, op. 47	<i>Garden Songs</i> para sopra- no, flauta, viola y arpa, 1. <i>Praeludium, Allegro</i> . 2. <i>Canti I, Semplice</i> . 3. <i>Cadenza, Libera</i> . 4. <i>Canti II, Agitato</i> . 5. <i>Cadenza, Calmo</i> . 6. <i>Canti III, Piacetole</i> . 7. <i>Cadenza, Allegretto</i> . 8. <i>Canti IV, Tempo di valse</i> . 9. <i>Cadenza, Adagio</i> . 10. <i>Dedication, Semplice</i> . 11. <i>Postludium, Allegro</i> .	8'	Carmen Benavente.	PI, 1977. Versión revisada (1967).	Santiago, noviem- bre 1960, FMCH, María Elena Gui- ñez (soprano).	
1960, op. 48	<i>The Tumbler's Prayer (El Saltimbanqui)</i> , ballet en dos cuadros, piccolo, flauta, 2 oboes, como inglés, 2 clarinetes en sib., 2 fagotes, 2	20' 40"	Leyenda medieval.	PI, 1966	En versión de con- cierto, Santiago, no- viembre 1960 FMCH, OSCH, Jacques Bodmer (director). Como ballet.	Subtitulado "A Ballet for Tommy". Escrito por encar- go del Sr. William H. Johns- tone y Sra. de Bethlehem, Pennsylvania.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	O b s e r v a c i o n e s
1959, op. 49	cornos en fa, 2 trompetas en do, trombón, 3 tim- pani, tambor militar, gran cassa, piatti, pandereta (sonajas), woodblock, triángulo, xilofón, glo- ckenspiel, campanas, celes- ta, arpa, cuerdas. <i>Alabanza a la Virgen</i> para voz aguda y piano, 1. <i>Cantiga</i> , 2. <i>Villancico</i> , 3. <i>Pasacalle</i> , 4. <i>Alborada</i> , 5. <i>Ofrenda</i> .	16'	Josef de Valdi- vieso (Nº 1), Anónimo de Cáceres (Nº 2), Anónimo de Soria (Nos. 3 y 4), Arcipreste de Hita (Nº 5).	IEM, Serie V, Obras para Voz y Piano, V 4 [1961].	Santiago, octubre 1961, Ballet Nacio- nal chileno, coreo- grafía de Ernst Uthoff.	"Compuestas para celebrar la Navidad del año 1960", y dedicada a Carmen, esposa del compositor (Nº 1) y a sus hijos Juan Felipe (Nº 2), Juan Cristián (Nº 3), Juan Miguel (Nº 4) y Francisca (Nº 5).
1961, op. 50	<i>Sinfonía</i> Nº 3, píccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si ^b , clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 2 trom- petas en do, 3 trombones, tuba, 3 timpani, tambor militar, triángulo, maracas, claves, raganella, tambour- in, woodblock, piatti, gran cassa, gong, xilofón, glockenspiel, arpa, cuerdas,	24'		PI, 1966	Washington, D.C., abril 1961, II Fes- tival Interamerica- no, Orquesta Na- cional de Was- hington, Howard Mitchell (director).	Dedicada "A mi hijo Juan Cristián, bachiller". Escrita por encargo del Dr. Inocente Palacios para el II Festival Interamericano de Washington, D.C.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	1. <i>Allegro maestoso.</i> 2. <i>Allegretto ben marcato.</i> 3. <i>Rectativo-Lento.</i> 4. <i>Andante cantabile - Agevole.</i>					
1961, sin número de opus	Música incidental para la obra "Versos del Ciego", de Luis Alberto Heiremans.				Estrenada en San- tiago en junio de 1961, por el Teatro de Ensayo de la Univ. Católica.	
1962, op. 51	<i>Psalm</i> s para orquesta sin- fónica de vientos, piccolo, 4 flautas, 4 oboes, corno inglés, 4 clarinetes en si ^b , clarinete bajo, 4 fagotes, contrafagot, 6 cornos en fa, 4 trom- petas en do, 3 trombones, trombón bajo, tuba, 3 tim- pani, tambor militar, pan- dereta, woodblock, trián- gulo, temple blocks, tam- bores indios, látigo, tam- bor militar, platillos, gong, platillos suspendidos, cau- panas, glockenspiel, xilo- fono, arpa, contrabajo, 1. <i>Fanfarria.</i> 2. <i>Psalm CII.</i> 3. <i>Fanfarria.</i> 4. <i>Psalm LI.</i>	17'	Biblia.	Peters, 1962	Pittsburgh, Pennsyl- vania, julio 1962, American Wind Symphony Orches- tra, Robert Austin Boudreau (director).	Escrita por encargo de la American Wind Symphony Orchestra de Pittsburgh, Pennsylvania.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1962, op. 52	5. <i>Fanfarria.</i> 6. <i>Psalm CL.</i> 7. <i>Psalm CXXXIX.</i> <i>Concerto a tre</i> para violín, cello, piano y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si_b, 2 fagotes, 4 cornos en fa, 2 trompetas en do, 2 trombones, 3 timpani, tambor militar, platillos, bombo, temple blocks, woodblock, glockenspiel, xilófono, gong (grande), cuerdas. 1. <i>Moderato-Allegro giusto e ritmico.</i> 2. <i>Lento e libero.</i> 3. <i>Vivo e riguroso.</i>	37'		PI, 1966	Washington, D.C., mayo 1965, Daniel Guilet (violín), Bernard Greenhouse (cello), Menabem Pressler (piano), Orquesta Nacional de Washington, Howard Mitchell (director).	Escrito por encargo de la Fundación Koussewitzky, Library of Congress, Washington, D.C. Dedicado a la memoria de Sergei y Natalie Koussewitzky.
1963-1964, op. 53	<i>Concerto</i> para orquesta sinfónica de vientos, piccolo, 4 flautas, 4 oboes, corno inglés, 4 clarinetes en si _b , clarinete en mi _b , clarinete bajo, 4 fagotes, contrafagot, 6 cornos en fa, 4 trompetas en do, 4 trombones, 2 trombones bajos, tuba baja, 4 timpani, triángulo, woodblock, pandero, tambor militar,	21'		Peters, 1962	Pittsburgh, Pennsylvania, junio 1964, American Wind Orchestra, Pittsburgh, Pennsylvania. Dedicado a su hijo Juan Matias.	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

<i>Año de composición y número de opus</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	bombo, platillos, platillos suspendidos, gong, xilófono, glockenspiel, vibráfono, arpa, 1. <i>Ricercare</i> . 2. <i>Canzone</i> . 3. <i>Toccata</i> .					
1963, op. 54	<i>Concertino</i> para cuarteto de bronce, trompeta en do, 2 cornos en fa, trom- bón, 1. <i>Prelude</i> . 2. <i>Dance</i> . 3. <i>Hymn</i> . 4. <i>Rondo</i> .	9'		PI, 1968	Bloomington, India- na, noviembre 1963, Faculty Brass En- semble, Universidad de Indiana.	Dedicado a Tom y Norma Beversdorf.
1964, op. 55	<i>Sonata a quattro</i> ("Edge- wood Sonata") para flau- ta, oboe, clavecín y con- trabajo, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Aria</i> . 3. <i>Perpetuum Mobile</i> . 4. <i>Cadenze e Varianti</i> .	18'		PI, 1967. Gra- bación en disco, EDUL (Edito- rial Discográfica Universitaria del Litoral, Rosario, Argentina), ED-017.	Washington, D.C., octubre 1964, Coor- dado por The Baroque Cham- ber Players.	Dedicada y escrita por en- carga de The Baroque Cham- ber Players.
1965, op. 56	<i>Alboradas</i> para coro feme- nino (SSA), arpa, piano, 3 timpani, bombo, platillos, platillo suspendido, gong, tambor militar, 2 bongoes, 3 timbales, temple blocks, woodblock, claves, pande- reta, matraca, campanilla	15'	Lope de Vega.	PI, 1966. Gra- bación en disco por EDUL, ED-011.	Bloomington, India- na, marzo 1965, coro The Belles of Indiana, Eugene Bayless (director).	Dedicada a The Belles of Indiana.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1966 op. 57	de ganado, triángulo, castañuelas, campanas (mi y fa sostenido), xilófono y glockenspiel, <i>Alborada I, Río.</i> <i>Alborada II, Alba.</i> <i>Alborada III, Maya.</i>	38'	Pablo Neruda.	PI, 1966	Ithaca, Nueva York, mayo 1966, Bailey Hall, Universidad de Cornell, Cornell Glee Club, Thomas A. Sokol (director), Flor García (soprano), Lawrence Boone (barítono), Orquesta Filarmónica de Buffalo, Karel Husa (director).	Escrita por encargo de la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York.
1966 op. 58	<i>América, no en vano invocamos tu nombre</i> , cantata para soprano y barítono solista, coro masculino (TTBar. Bar.) y orquesta, en tres partes, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si ^b , clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, 4 timpani, tambor militar, gran cassa, platillo, platillos suspendidos, gong, temple block, claves, fusta, triángulo, xilófono, glockenspiel, arpa, celesta, piano, cuerdas.	20'		PI, 1970	Caracas, mayo 1966, III Festival Interamericano, Trío Puerto Rico.	Dedicado "a Carmen" (esposa del compositor). Escrito por encargo del Instituto de Cultura y Bellas Artes, Caracas.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1966, op. 59	<i>Sinfonía</i> Nº 4, "de la res- puesta lejana", piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si ^b , clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cor- nos en fa, 3 trompetas en do, 2 trombones tenor, trombón bajo, tuba, con- junto interno: 1 trompeta en do y 2 cornos en fa, 4 timpani, tambor mili- tar, triángulo, woodblock, bombo, platillos, gong, glockenspiel, xilófono, ar- pa, cuerdas. 1. <i>Lento-Allegro</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro molto vivace</i> .	22'		PI, 1968	Bloomington, India- na, abril 1967, Or- questa Filarmónica de la Universidad de Indiana, Tibor Kozma (director).	Dedicatoria: "To Tibor Koz- ma and the Indiana Univer- sity Philharmonic."
1967, op. 60	<i>Sonata</i> para piano, 1. <i>Libero e mesto-Allegro</i> <i>risoluto</i> . 2. <i>Maestoso</i> . 3. <i>Prestissimo</i> . 4. <i>Violento e cangiante</i> .	17'		PI, 1971	Minneapolis, Minne- sota, noviembre 1967, St. Paul Arts Center, Alfonso Montecino (piano).	Dedicada a Siri y Alfonso Montecino.
1967, op. 61	<i>Quattro Liriche Brevi</i> para saxofón alto en mi ^b y piano, 1. <i>Elegiaca</i> . 2. <i>Rapsodica</i> . 3. <i>Semplice</i> . 4. <i>Appassionata</i> .	15'		PI, 1971. Graba- ción en disco por Coronet - USA, B 4RS- 2766 y LPS- 3046.	Londres, enero 1968, Wigmore Hall, Eugene Rousseau (saxofón), Carl Fuerstner (piano).	Dedicada y escrita por encar- go de Eugene Rousseau.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1967, op. 61 b	<i>Quattro Liriche Brevi</i> para saxofón alto en mi_b y orquesta de cámara: flauta, oboe, clarinete en si_b , clarinete bajo, trompeta en do, corno en fa, tambor militar, woodblock, triángulo, pandereta, platillos suspendidos, gong, xilófono, glockenspiel, arpa, cuerdas.	15'		PI, 1972	Washington, D.C., mayo 1974, VI Festival Interamericano de Música, Kennedy Center, Eugene Rousseau (saxofón), Festival Orchestra, Lukas Foss (director).	Orquestación de la obra anterior.
1967, op. 62	<i>Tres Madrigales</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Pédrole a Narciso</i> . 2. <i>Amarilis</i> . 3. <i>Moça tan fermosa</i> .	15'	Anónimo (Nº 1), Pedro de Quiroz (Nº 2) y Marqués de Santillana (Nº 3).	Nº PI, 1968	Bloomington, Indiana, noviembre 1967, Chamber Singers de la Universidad de Indiana, Don Moses (director).	Dedicatarios: Hans y Carolina, noviembre 1967, line Busch (Nº 1), Bernhard y Cola Heiden (Nº 2), Willi y Ursula (Apel (Nº 3)).
1967, op. 63	<i>Mobili</i> para viola y piano, 1. <i>Flessibile</i> . 2. <i>Discontinuo</i> . 3. <i>Ricorrente</i> . 4. <i>Perpetuo</i> .	16'		PI, 1971	Santiago, noviembre 1969, Manuel Díaz (viola), Pauline Jenkins (piano).	Dedicada a Pauline y Manuel Díaz.
1968-1969, op. 64	<i>Missa in Tempore Discordiae</i> para tenor solista, coro mixto (SATB) y orquesta, piccolo, 4 flautas (1 en sol), 4 clarinetes en si_b , clarinete bajo, 4 trombones,	72'	Texto litúrgico del Ordinario de la Misa (en latín por el coro) y poemas de Vicente Huidobro can-	PI, 1977		Dedicatoria: "A la memoria de los que partieron y a quienes me han acompañado en este medio siglo de discordia en el mundo".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORRIGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	trombón bajo, campanillas, glockenspiel, xilófono, vi- bráfono, platillos y platillos suspendidos, campanas, gong, triángulo, woodblock, temple blocks, 3 bongoes, tambor militar, tambor re- dobante, tambourine, gran cassa, 4 timpani, piano, ce- lesta, cuerdas, 1. <i>Kyrie eleison</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> . 5. <i>Agnus Dei</i> . 6. <i>Ite missa est</i> .		tados por el tenor.			
1970, op. 65	<i>A Greeting Cadenza for William Primrose</i> para vio- la sola.	4'		NP	Bloomington, India- na, noviembre 1971, Gary Logsdon (vio- la).	Escrita por encargo de la Fun- dación E.S. Coolidge de la Library of Congress, Was- hington, D.C.
1970-1971, op. 66	<i>Words of Don Quixote</i> para barítono y conjunto de cámara, flauta, oboe, clarinete en si _b , fagot, corno en fa, tambor militar, pandereta, woodblock, triángulo, pla- tillo, gong, xilófono, vibrá- fono, glockenspiel, arpa, cémbalo, guitarra, dos vior- lines, dos violas, 2 celi, contrabajo,	17'	Miguel de Cervantes.	Pl. 1972	Washington, D.C., octubre 1970, Ri- chard Frisch (bari- tono), Contempora- ry Chamber Ensem- ble de Nueva York, Arthur Weisberg (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	1. <i>Prólogo</i> . 2. <i>A Dulcinea</i> . 3. <i>A Sancho</i> . 4. <i>Epílogo</i> .					
1971, op. 67	<i>Volte</i> para piano, piccolo, 2 flautas, oboe, 2 clarinetes en si, clarinete bajo, fagot, contrafagot, trompeta en do, 2 cornos en fa, trom- bón tenor y bajo, arpa, vi- bráfono, glockenspiel, tam- bor militar, woodblock, fus- ta, platillos suspendidos, gong, temple block, xiló- fono, triángulo.	15'		PI, 1972		Nueva York, diecien- bre 1971, Eastman School of Music y dedi- cada a la celebración de su John Balmer (pia- no), Walter Hendl (director).
1971, op. 68	<i>Esquinas</i> para guitarra.	8'		Ancona: Edizioni Musicali Bèrben, 1972.	Winona Lake, In- diana, marzo 1973, Javier Calderón (guitarra).	Dedicada y escrita por encar- go de Angelo Gilardino.
1971, op. 69	<i>Variaciones Serenas</i> para orquesta de cuerdas.	14'		PI, 1974	Santiago, noviembre 1971, Orquesta de Cámara de la Uni- versidad Católica de Chile, Fernando Ro- sas (director).	Dedicada y escrita por en- cargó de Fernando Rosas y la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chi- le.
1972, op. 70	<i>Serenata</i> para flauta y vio- loncello. 1. <i>Largo</i> . 2. <i>Allegretto</i> . 3. <i>Lento</i> . 4. <i>Energico</i> .	12'		PI, 1972	Columbus, Ohio, fe- brero 1972, Kyril Magg (flauta), Fritz Magg (cello).	Dedicada a Natascha Magg y escrita por encargo del Trio Magg.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1972, op. 71	Sonata de Estío para flauta y piano, 1. <i>Libero-Allegro</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Leggiero e magico</i> . 4. <i>Prestissimo</i> .	18'		Bloomington, Indiana: Zalo Publications, 1975.	Bloomington, Indiana, octubre 1974. James Pellerite (flautista), Enrica Cavallo (piano).	Dedicada a James Pellerite.
1972, op. 72	<i>Presencias</i> para flauta, oboe, clarinete, clavecín, violín, viola, cello, 1. <i>Lento e meditativo</i> . 2. <i>Leggiero</i> . 3. <i>Espressivo</i> . 4. <i>Intenso</i> . 5. <i>Vivo e magico</i> . 6. <i>Mesto</i> . 7. <i>Agitato e sfavillante</i> .	15'		PI, 1977	Washington, D.C., mayo 1977, Indiana University New Music Ensemble, Pier Giorgio Calabria (director).	Dedicada a Juan Felipe (hijo del compositor).
1974-1976, op. 73	<i>The Days of God</i> , oratorio para coro mixto (SATB), soprano, alto, tenor y barítono solista y orquesta, en dos partes, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si ^b , 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 3 trompetas en do, 2 trombones tenor, trombón bajo, tuba, 4 timpani, carillones chinos, crócalos, sandblock, pandereíta, campanillas de trineo, maracas,	78'	Libreto del compositor basado en el Libro del Génesis y en poemas de Pablo Neruda y Dylan Thomas.	PI, 1976	Washington, D.C., noviembre 1976, Indiana University Oratorio Chorus, Jan Harrington (director), Carole Farley (soprano), Claudine Carlson (mezzosoprano), Gene Bullard (tenor), John Reardon (barítono), Orquesta Sinfónica Nacional, Antal Dorati (director).	Escrito por encargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, Antal Dorati (director).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN ORREGO-SALAS

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	temple blocks, bongoes, tom-tom, 2 platillos, cam- panas, bombo, tam-tam, platillos suspendidos, yun- que, platillos tocados con plumillas, tambor militar, woodblock, triángulo, cla- ve, tambor pequeño, cam- panillas de ganado, glo- ckenspiel, xilofón, vibrá- fono, arpa, piano y celesta, cuerdas,					
1977, op. 74	<i>Psalms</i> para barítono y piano, 1. <i>Lord, give ear to my words</i> (V). 2. <i>The Earth is the Lord's</i> (XXIV). 3. <i>Unto Thee I lift my soul</i> (XXV). 4. <i>Sing a new Song</i> (XXXIII). 5. <i>Praise the Lord</i> (CXLVIII).	12-15'	Biblia.	NP	Bloomington, India- na, agosto 1977, John Williams (ba- rítano), Elmar Bu- rrows (piano).	Dedicado a John Williams.
1977, op. 75	<i>Trio</i> N° 2 para violín, cello y piano, 1. <i>Allegro moderato</i> . 2. <i>Andantino: in stile di tango</i> . 3. <i>Lento - Vivo ed ener- gico</i> .			NP		Dedicado al Trío Beaux Arts.

Ida Vivado Orsini

por Raquel Bustos

Entre los compositores nacionales del siglo XX destacan algunas figuras femeninas que, en su gran mayoría, han compartido el difícil y absorbente trabajo de la creación musical con la docencia o la dirección coral. Por el significativo aporte didáctico de sus obras, Ida Vivado se perfila como una de las compositoras más destacadas. El estreno de su *Picaresca*, para voz y orquesta, en la XXXVII Temporada Oficial de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, hace propicia la ocasión para dar a conocer su personalidad y obras.

En Ida Vivado confluyen cuatro facetas: la mujer, la pianista, la docente y la compositora. La mujer luce serena, realizada y plenamente feliz de haber compartido su vida, intereses e inquietudes con Marco A. Bontá, pintor chileno de amplia trayectoria en nuestro país y en Venezuela. En la convivencia diaria, Bontá transmitió a su esposa la necesidad vital del artista de buscar una expresión personal en sus propias vivencias y costumbres; esta expresión, desvinculada de la fácil imitación foránea, será la que nos identifique como chilenos y americanos.

Componer es para Ida Vivado un "sentir profundo que se manifiesta en sonidos"; cree haber encontrado su forma de expresión en el atonalismo libre y en el uso de algunos elementos de nuestro folklore. La composición le ha permitido amalgamar su inquietud de docente con el aspecto creativo.

Las composiciones de Ida Vivado sintetizan las técnicas aprendidas con sus maestros: tonal y formal con Domingo Santa Cruz, y dodecafónica con Free Focke, y agrega su propio concepto de la libre utilización y combinación de sonidos. Cada una de las obras de su catálogo está lograda en sus propósitos, sean éstos didácticos o de otra índole. Los objetivos didácticos se satisfacen ampliamente en los *Estudios* para piano, la obra más importante. Estos *Estudios* aúnan su experiencia de docente con una acabada formación pianística. Ordenados en dificultades técnicas y complejidades sonoras crecientes, tienen el mérito de introducir al novel pianista en un ambiente musical contemporáneo. Es así como aparecen tratamientos diatónicos, cromáticos, tonales, bitonales y seriales, en escrituras armónicas y contrapuntísticas a las que se agregan problemas rítmicos, dinámicos, agógicos, colorísticos e interpretativos.

En una visión global de su obra, se puede decir que la compositora enfrenta el problema de la composición musical con decidida libertad y espontaneidad. Esta posición la lleva a estructuras muy flexibles y diseños melódicos tonales o atonales expresivos y emotivos. Si bien Ida Vivado no puede

considerarse entre los compositores nacionalistas, busca crear ambientes nacionales mediante la estilización de algunos elementos de nuestro folklore.

La *Picaresca*, para voz y orquesta, es una obra única en su género y la de más envergadura escrita por Ida Vivado. Está formulada sobre un planteamiento atonal, un acompañamiento instrumental muy imaginativo y una dinámica efectista.

En el análisis de la *Picaresca* se aprecian los recursos que la compositora utiliza para dar a su obra una fisonomía chilena. La célula rítmica básica y que da precisamente el "color" nacional es la corchea con punto, semicorchea en su significación binaria y ternaria y sus variantes. La estructura regular de los versos, creación de la compositora, no involucra una correspondencia rítmica reiterativa; la medida musical mantiene las perfectas acentuaciones prosódicas, pero se permite frecuentes cambios métricos. Entre sus versos destaca, por su significación general y sus implicancias musicales, el que dice "cuando bailas, bailas, bailas". Además de biseccionar la obra, su sola mención hace irrumpir la orquesta en verdaderos bailes instrumentales, donde se concentran los trabajos rítmicos, colorísticos y de descripción textual más interesantes (cc. 83-85, 184-189). Así como estos versos son significativos en la obra total, cada estrofa y aún cada verso constituyen subsecciones y frases, respectivamente, con sus momentos de tensión y reposo.

Como es natural, la melodía más clara y definida es la que expone la voz. El manejo de la interválica sigue la línea establecida por los serialistas respecto del potencial expresivo de los intervalos, de acuerdo a su consonancia o disonancia. Si bien el texto y su transcripción musical constituyen el elemento central, el trabajo de los instrumentos es especialmente cuidadoso. Algunos detalles interesantes son, por ejemplo, la imitación de pequeños esquemas rítmico-melódicos de la línea vocal, la manera de predicar el último verso de una estrofa (vl. 1º cc. 28-29; fl. y ob. cc. 40-41), o bien, la elaboración de una línea melódica en diagonal que se desplaza desde las cuerdas graves a las agudas (cc. 62-66). Respecto de la organización sonora, la línea vocal insinúa algunos centros tonales que se diluyen en medio de la sonoridad instrumental; aparecen escalas por tonos, combinadas con líneas fuertemente quebradas en verdaderas figuraciones de acordalidades disonantes; hay, además, ciertos toques, verdaderos remanentes de la formación dodecafónica de Ida Vivado, como, por ejemplo, la serie dodecafónica casi perfecta que expone el violín primero al comienzo de la obra (cc. 5-10), que repite parcialmente el oboe (c. 96) y contesta en inversión contrapuntística el clarinete (c. 97), y los arpeggios de la flauta (cc. 18-19).

El trabajo instrumental de la *Picaresca* es natural, espontáneo y libre de cualquier tipo de convencionalismos. Los instrumentos están usados destacando las individualidades y combinaciones timbrísticas; la variedad del

color instrumental es particular de cada sección. Un rasgo regular lo constituye la disminución paulatina de la sonoridad cuando se incorpora la voz, lo que contribuye a destacar cada comienzo de estrofa. Es notable la variedad de recursos colorísticos que despliega cada instrumento: ritmos vivaces, pedales, ostinatos rítmicos o melódicos, arpeggios, trinos, etc.

Siendo el texto de la *Picaresca* el elemento generador de la idea musical, no se puede decir que la música esté en un plano de subordinación, ella aporta sus elementos en forma muy razonada y clara en la configuración de una obra altamente emotiva y de gran poder pictórico.

SINTESIS BIOGRAFICA

1913	Nace en Tacna, Perú.
1918	Se establece en Chile.
1941	Obtiene el título de Licenciada en Interpretación Superior con mención en Piano, en el Conservatorio Nacional de Música.
1941	Nombrada Profesora de piano del Conservatorio Nacional de Música.
1944 - 1948	Estudios de Composición con Domingo Santa Cruz.
1954	Estudios de Composición con Free Focke.
1958	Becada por el Gobierno de Italia.
1967	Estudios de Instrumentación con el Dr. Salvador Candianni.
1971 - 1973	Coordinadora de la carrera de Teclado del Conservatorio Nacional de Música.

ESCRITOS

1972	"Alberto Spikin". <i>Revista Musical Chilena</i> , XXVI / 118 (Abril-Junio, 1972), pp. 99-100.
------	--

BIBLIOGRAFIA

- Claro, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973. 192 pp.
- Bo'to, Carlos. *Estudios*. Comentario en carátula de disco Odeón (s/n), editado por el Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1972.
- Espejo Lira, Eduardo. "Para el Repertorio Pianístico Chileno", *El Nacional* [Caracas], 30 de junio de 1972.
- Heinlein, Federico. "Dos Compositoras Latinoamericanas", *El Mercurio* [Santiago], 2 de noviembre de 1975.
- Letelier Llona, Alfonso. "Un disco de música chilena", *El Mercurio*, 8 de julio de 1972.
- Orrego-Salas, Juan. "Poemas de Ida Vivado", *El Mercurio*, 21 de diciembre de 1952.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE IDA VIVADO

NOTAS PRELIMINARES

1. Por estreno, damos a entender presentaciones públicas. Las obras para piano y para canto y piano han sido ejecutadas, además, en exámenes de promoción y Licenciaturas de las Carreras de Piano y Canto del Conservatorio Nacional de Música.

2. Abreviaturas:

Ed.	Edición.
FMCH	Festivales de Música Chilena.
IEM	Instituto de Extensión Musical (hoy día Dirección General de Espectáculos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile).
IEM hel.	Copia heliográfica realizada y preservada en el Archivo del ex Instituto de Extensión Musical.
MS	Manuscrito.
OSUCH	Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile.
Stgo.	Santiago, Chile.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE IDA VIVADO

Año	Título, Medio, Movimientos	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1949	<i>Tres Poemas y una Canción</i> , para canto y piano, 1. <i>Tránsito y permanencia</i> 2. <i>Luz</i> 3. <i>Initiación</i> 4. <i>Canción</i>	Alberto Spikin Howard	1952. Edición ARTE, del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, Santiago.	Santiago, noviembre 1949, Inés Pinto (voz), Elvira Savi (piano).	Orquestada por Carlos Isamitt. MS en poder de Ida Vivado
1952	<i>Tres Preludios y Tema con Variaciones</i> , para piano 1. <i>Doliente y exprestivo</i> 2. <i>Muy ligado y exprestivo</i> 3. <i>Agitado</i> 4. <i>Tema, tranquilo y exprestivo</i>		IEM hel.	Santiago, diciembre, 1952, FMCH, Hugo Fernández (piano).	1952. Premio por Obra del IEM 1952. Mención Honrosa en los FMCH Originalmente se denominó <i>Cuatro Preludios</i> , para piano
1955	<i>Suite</i> , para piano 1. <i>Allegretto grazioso</i> 2. <i>Molto Vito</i> 3. <i>Andante Marciale</i> 4. <i>Lento, con gran expresión</i> 5. <i>Molto Allegro</i>		IEM hel.	Santiago, noviembre, 1956, II Concierto de la Asociación Nacional de Compositores, Germán Berner (piano).	1955. Premio por Obra del IEM
1955	<i>Seis Danzas Antiguas</i> , para piano 1. <i>Allegro</i> 2. <i>Allegro Vivoce</i> 3. <i>Lento</i> 4. <i>Allegro</i> 5. <i>Gracioso</i> 6. <i>Presto</i>		MS		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE IDA VIVADO

Año	Título, Medio, Movimientos	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1960	Himno, para coro y piano	Benjamín Velasco Reyes	MS		Para la Escuela Técnica Femenina de San Fernando
1966	Estudios, para piano 1. <i>El Do y el Re</i> 2. <i>Las Cinco Negras y Cinco Blancas</i> 3. <i>Las Siete Blancas</i> 4. <i>Los Doce Sonidos</i> 5. <i>Tresillos</i> 6. <i>Ritmo de Tonada</i> 7. <i>Ligados</i> 8. <i>Octavas</i> 9. <i>Rubato</i> 10. <i>Acentos</i> 11. <i>Ritmos</i> 12. <i>Ritmo Libre</i> 13. <i>Octavas quebradas</i> 14. <i>Staccato</i> 15. <i>Trinos</i>		Estudios del 1 al 11, editados en: Carlos Bottó. <i>El Pianista Chileno</i> . Ediciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago, 1976. Serie D. Vols. I y II. Estudios 12 al 15 en IEM hel.	Ver nota 1 al catálogo	1966. Premio por Obra del IEM 1972. Editado por el IEM en disco Odeón, s/n, grabado por Elvira Savi Los <i>Estudios</i> no aparecen en orden cronológico. Se ha tomado como referencia la ordenación por grados de dificultad interpretativa que aparece en disco Odeón s/n, editado por el IEM Los <i>Estudios</i> N°s 5 y 6 aparecen editados en <i>El Pianista Chileno</i> con los nombres de <i>Juego y Chilenita</i> , respectivamente.
1974	Ocho Trozos, para piano a cuatro manos 1. <i>Andante expresivo</i> 2. <i>Allegro gracioso</i> 3. <i>Lento, muy expresivo</i> 4. <i>Allegro con gracia</i> 5. <i>Allegro rítmico</i> 6. <i>Allegro</i> 7. <i>Modulante</i> 8. <i>Allegro</i>		MS	Ver nota 1 al catálogo	1976. Premiada por el Instituto de Chile

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE IDA VIVADO

Año	Título, Medio, Movimientos	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1976	Dos Momentos para piano 1. <i>Con expresión doliente</i> 2. <i>Con gracia</i>		MS	Ver nota 1 al catálogo	
1977	<i>Picuresca</i> , para voz y orquesta: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, fagot, contrafagot, 2 cornos en fa, trompetas,arpa, platillos, panderceta, triángulo y cuerdas	Ida Vivado	1978. Edición heliográfica de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación	Santiago, agosto 1978. Al- da Reyes (voz), OSUCH, Volker Wangenheim (di- rector)	•
1977	<i>Añoranza</i> , para piano		MS		

Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno

por *Rodrigo Torres*

INTRODUCCIÓN

Razón principal para escribir sobre Andrés Alcalde ha sido el reciente estreno de su primera obra sinfónica, *Cuatro Piezas para Orquesta*, en la última Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. El estreno de la creación Sinfónica de un joven compositor chileno es significativo e importante, tanto para él mismo como para todos los jóvenes que en la actualidad se encuentran estudiando composición.

Es necesario destacar que en la última década se ha reducido el número de compositores, y que éstos, por lo general, se han dedicado prioritariamente a escribir música de cámara, afirmación que también es válida en el caso de Andrés Alcalde. Obviamente, esto ha redundado en la disminución de los estrenos de música joven en las temporadas oficiales de la Sinfónica. Precisamente por ello, deseamos que este estreno de la obra de Alcalde inicie la apertura a la creatividad orquestal de la juventud y a su difusión permanente y masiva, condición indispensable e invariable de todo artista: la comunicación con los demás.

La obra de Alcalde es un testimonio vivo de lo mejor de la actual música chilena. Ha ganado dos importantes distinciones por su labor creativa: en 1976, obtuvo el segundo lugar en el Concurso de Composición, organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, con *Movimiento para Cuarteto de Cuerdas*, y en 1977, sus *Opiniones* y la *Sonata* para piano, obtuvieron Primer Premio y Mención Honrosa, respectivamente, en el Primer Concurso de Obras para Piano, organizado por la Sociedad Amigos del Arte.

Lograr la aprehensión plena y cabal de la personalidad musical y de la obra de un joven músico exige una actitud reflexiva y crítica. No es tarea fácil de abordar en este caso, porque todavía es prematuro emitir juicios definitivos. Intentaremos esbozar a grandes rasgos una visión de la trayectoria creativa y de la producción artística de Andrés Alcalde en el contexto de la Nueva Generación de compositores chilenos y en el del desarrollo de la música en nuestro país.

ANDRÉS ALCALDE Y LA NUEVA GENERACIÓN¹

El desarrollo de la creatividad musical en nuestro país sólo data de comienzos de este siglo como actividad permanente y continuada y ha surgido fundamentalmente desde el alero de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, centro académico en el que se han formado varias generaciones de compositores de primera línea y en el que actualmente estudian los creadores en desarrollo, entre los cuales se encuentra Alcalde. Pertenecen a esta Nueva Generación de compositores —además de Alcalde— Cecilia Cordero, Jaime González, Alejandro Guarello, Jorge Hermosilla, René Novoa, Santiago Vera, Ernesto Holzman y Rodolfo Norambuena.

A pesar de factores adversos y de escasos estímulos, estos músicos realizan una labor meritoria que redundará en el desarrollo de nuestra creación artística. Buena parte de lo que ellos son y hacen se debe a sus profesores Juan Lémann, Alfonso Letelier y Cirilo Vila, quienes han impulsado la continuidad en el campo creativo. A juicio nuestro, la figura vital en esta tarea es Cirilo Vila, personalidad musical multifacética de destacada participación en nuestro medio, maestro en el más elevado sentido, porque se ha comprometido de manera profunda y generosa impulsando la formación artística de la joven generación. Fruto de su enseñanza es el sólido vínculo, unificador de criterios, que vertebra la música joven de curso rico y multiforme.

Una característica de Alcalde, que es común también a todos sus compañeros, es que escribe música que es independiente de los dictados de la moda impuesta por los festivales de música comercial, o los intereses de los dueños de la industria discográfica, que muy a menudo nada saben de música. Eso contribuye a mantener el ya tradicional desconocimiento de la música seria, que en nada favorece a la formación de una conciencia y tradición artística auténticamente chilena y latinoamericana.

RESEÑA BIOGRÁFICA

Nació en Santiago el 14 de septiembre de 1952. Inició su formación musical paralelamente a sus estudios humanísticos, realizados en el Colegio de los Sagrados Corazones. Estudió piano con su tío, don Carlos Alcalde Langdon, y a los 18 años ingresó a la Universidad de Chile. En 1977 egresó de las carreras de Licenciatura en Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armo-

¹ En este caso, el término "generación" tiene valor aproximativo. Generalmente cobra verdadero sentido a la luz y/o sombra de un acontecimiento histórico que los hemos situado dentro o asociado con la esencia de su época.

nía, y de la Composición. Actualmente prepara su Seminario de Título y compone una Cantata para solistas, coro y orquesta, para postular a los títulos correspondientes en ambas carreras.

Sus maestros en composición fueron Juan Lémann (piano y orquestración), Alfonso Letelier (Taller de Composición, Contrapunto y Orquestración), y Cirilo Vila (Análisis de la Música, Armonía Superior, Contrapunto Superior y Lectura de Partituras). Además, se desempeña como profesor del Taller 666, en Santiago.

SU OBRA

Su trayectoria creativa se ha desarrollado en los últimos cinco años, llegando al pleno dominio de un estilo personal, con rasgos matrices claramente definidos. Estos se caracterizan por su preocupación fundamental por los valores rítmicos y tímbricos, por el color y una tendencia a la irregularidad y a la asimetría.

Trece obras configuran su producción artística hasta la fecha, y abarca una amplia variedad de géneros y medios instrumentales: coro a cappella, canto y piano, piano solo, clarinete en si bemol solo, cuarteto de cuerdas, cuarteto de clarinetes, cuarteto de bronce y piano, orquesta sinfónica, música electrónica y música para el teatro.

Lugar destacado ocupan sus obras para piano solo: *Días de Campo* (1973-1974), *Sonata* (1975) y *Opiniones* (1977), en ellas encontramos los elementos básicos de su expresión. Comparadas en orden cronológico, se perfila un gradual proceso evolutivo que culmina en *Opiniones*, su obra cumbre hasta la fecha. *Días de Campo*, es un conjunto de siete pequeñas piezas, algunas de carácter descriptivo, todas claramente estructuradas. Los aspectos rítmicos y tímbricos son aquí muy elaborados: amplio uso de toda la gama de registros del piano, continuos cambios de metro, riqueza de recursos contrapuntísticos. La *Sonata*, su creación pianística más extensa, muestra otra faceta del compositor —la menos original—, usa un lenguaje cercano al neoclásico. En ellas se refleja un sólido dominio de los problemas inherentes a las formas tradicionales y un adecuado equilibrio en la estructuración del edificio musical.

En *Opiniones*, se manifiesta una tendencia a la concisión, a la búsqueda de nuevas sonoridades, una preocupación destacada por el ritmo y por el uso del silencio como recurso expresivo. Con ella rinde homenaje al coloso musical del siglo XIX: Ludwig van Beethoven. Alcalde supo descubrir en la obra de este genio elementos que hasta hoy continúan vigentes y que son modernos, los que reversionó a su propio lenguaje expresivo dentro de una sonoridad diferente y nueva.

Otras obras importantes son *El Agua*, para voz y piano, sobre texto de Gabriela Mistral, en la que el tratamiento del color es sobresaliente, *Movimiento para Cuarteto de Cuerdas* (1976), *Relieve en Bronce y Piano* (1976) y las *Cuatro Piezas* para orquesta.

Esta última se estrenó el viernes 14 de julio pasado, en la XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro norteamericano Werner Torkanowsky.

Las piezas números 1, 2 y 4 datan de 1976, y la número 3 la escribió en 1977. A pesar de ser su primera obra sinfónica, Alcalde demuestra dominio y conocimiento cabal de la orquesta. Su escritura orquestal revela una rica gama de recursos sonoros de finas matizaciones, colorido y sutilezas rítmicas. La textura abunda en recursos contrapuntísticos que varían entre una y otra pieza.

La primera es una brevísima pieza tripartita, verdadero preludio concentrado. Especial atención tiene la elaboración de los valores rítmicos y tímbricos con los que crea sutiles atmósferas finamente graduadas. La concisión y la sutileza rítmico-tímbrica son la tónica de esta concentrada pieza. Está estructurada por tres pequeñas secciones asimétricas (A-B-A').

La primera sección comienza con una introducción ambiental producida por armónicos en las cuerdas y continúa la exposición de los elementos temáticos. El primero de éstos es una melodía de timbres distintos (*Klanfarbenmelodie*), el segundo, un motivo rítmico-melódico que aparece siempre en el piano, caracterizado por la nota atacada antes del tiempo fuerte y que contribuye a crear una atmósfera de inestabilidad permanente. La sección intermedia comienza con el motivo del piano; en ella se desarrollan los elementos ya expuestos, pasaje que culmina en el clímax de la pieza. Nuevamente el motivo del piano inicia la última sección, en la que se re-expone la atmósfera de la apertura (armónicos en las cuerdas) simultáneamente con una última elaboración de la nota atacada antes del tiempo fuerte y que pasa a ser el sello característico de todo este trozo.

Distinto es el carácter de la segunda pieza. Está basada en un reducido conjunto de elementos. El más importante es un material que recuerda giros melódicos típicos de nuestro acervo musical de origen hispánico, pero revestidos de ropajes rítmico-dinámico distintos, que destacan su esencia expresiva casi nostálgica. En torno a este material gravitan los restantes. Uno de ellos es un trino que se reitera con variaciones de color como acompañamiento.

Otro elemento que acompaña al primero tiene una atmósfera de carácter contrastante de tono dramático, y se caracteriza por su terminación femenina.

Estructuralmente, se presenta como una variación continua asimétrica, destacándose el color y la elaborada graduación de la articulación y de la dinámica. Es así como los materiales descritos figuran siempre renovados, pero manteniendo una ordenación única invariable, y un gradual aumento de la intensidad dramática que hacia el final logra su culminación.

La tercera pieza es afín a la primera por su carácter concentrado y por la acabada elaboración del timbre y del ritmo. El uso de técnica seriales es aquí más nítido que en las restantes. Su estructura también es tripartita, y las tres secciones están claramente diferenciadas. La primera y la última corresponden a una exposición y reexposición variada. Contrasta en carácter, materiales, textura, tempo y ritmo. En la sección intermedia se elabora la melodía de un pregón callejero santiaguino.

Cabe destacar que, a pesar de su brevedad, es una pieza muy rica dada la fina elaboración de los pocos materiales en que se basa, también es relevante su claridad.

La pieza de mayores dimensiones y de más brillante sonoridad es la última. Especial importancia tiene el ritmo y el metro, al punto que podríamos considerar este trozo como un estudio acabado de ambos aspectos. Nuevamente nos encontramos con una gran economía de materiales temáticos elaborados a través de una variación continua. Los elementos fundamentales son una escala ascendente —casi una serie cromática—, acorde *sforzato* en tutti en los tiempos débiles y una melodía cantabile.

Después de los elementos mencionados, casi toda la pieza se desarrolla sobre un pedal ostinato que produce variada y ricas combinaciones polimétricas y, finalmente, se reexpone la primera sección con sus elementos característicos. Con esta pieza de carácter áspero e impulsivo culmina la obra. En cada una de las cuatro piezas el color juega un rol prioritario que revela el talento y la imaginación colorística del autor. Este elemento se integra de modo orgánico a su lenguaje personal como recurso composicional de primera importancia en la estructuración de sus obras. Las *Cuatro Piezas* para orquesta tienen ideas musicales originales e imaginativas, invariablemente vertidas con lógica y sólida estructura. El lenguaje es claro y conciso, preñado de sugerencias y dueño de una vasta gama de recursos expresivos que se combinan y elaboran en forma variada, manteniendo el interés permanentemente. Sobresaliente es la elaboración del ritmo, la sonoridad y el color.

CONCLUSIÓN

Tanto el desarrollo cultural general, como el musical de Latinoamérica y Chile, son dependientes de los grandes centros culturales, específicamente

el europeo. De aquí surge el problema, casi un desafío —común a todo compositor latinoamericano—, que es crear un estilo original, una técnica propia, que por un lado sintetiza las tendencias y técnicas de procedencia foránea, y por otro realiza la búsqueda y la definición de una identidad propia, que con propiedad pueda denominarse latinoamericana y chilena, lo que significa una labor difícil, ardua y plagada de escollos.

Andrés Alcalde lo ha logrado en alguna medida, porque ha sabido aunar dentro de una nueva forma expresiva elementos de la tradición musical europea con aquellos de nuestro acervo nacional, sin caer en un tradicionalismo en el que lo nuevo no tiene cabida o en un nacionalismo cerrado, históricamente superado. Creo que constituye una promesa muy valiosa que enriquecerá nuestro patrimonio artístico.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRES ALCALDE CORDERO

NOTAS PRELIMINARES

- 1) Las fechas de composición han sido proporcionadas por el compositor.
- 2) La ordenación de las obras dentro de sus respectivas fechas anuales se ha hecho cronológicamente.
- 3) Abreviaturas:

A : Alto

B : Bajo

Cat. Fac. : Número de catálogo correspondiente al Archivo de Grabaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

Hel. : Copia heliográfica, propiedad del compositor.

Hel. Fac. : Copia heliográfica, propiedad de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

S : Soprano

T : Tenor

M. S. S.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRES ALCALDE CORDERO
(por Mario Silva Solís)

Año	Título de la obra	Duración	Texto	Edición o Manuscrito	Lugar y fecha de estreno	Observaciones
1973 1974	Días de Campo, siete piezas 1. Allegretto 2. Tranquilo 3. Vivo 4. Andantino - un poco rubato 5. Sostenuto 6. Vivo 7. Expresivo	9'55"		Hel. Fac.	Santiago, noviembre 1974, Sala Isidora Zegers, Marita Norero (piano)	Inspirada en la obra homónima de Federico Gana. Nº 4 y Nº 6 subtitulados, <i>Pequeña Canción Triste</i> y <i>Protección</i> , respectivamente. Nos. 1, 2, 3 y 4 compuestos en 1973; Nos. 5, 6 y 7 compuestos en 1974. Cat. Fac. 8063 B
1973 1974	Tres Canciones Corales para coro mixto SATB 1. Todo es ronda 2. Encantamiento 3. Madre triste	4	Gabriela Mistral.	Hel. Fac.	Santiago, 1976 (Nº 2), Coethe Institut, "Taller Coral '76", Ruth Godoy (directora)	Cat. Fac. M 8087

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRES ALCALDE CORDERO

Año	Título de la obra	Duración	Texto	Edición o Manuscrito	Lugar y fecha de estreno	Observaciones
1974	<i>El Agua</i> , para voz y piano	4'45"	Gabriela Mistral.	Hel. Fac.	Santiago, noviembre 1974, Sala Isidora Zegers, Margarita Fernández (soprano), Cirilo Vila (piano)	En la Discoteca de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación existe una grabación catalogada como R-460.
1975	<i>Sonata</i> para piano 1. <i>Allegro deciso</i> 2. <i>Andante - a modo de coral</i> (Variaciones) 3. <i>Rondo</i>	16'30"		Hel. Fac.	Santiago, diciembre 1975, Sala Isidora Zegers, Cirilo Vila (piano)	Mención Honrosa en el Concurso organizado por la Sociedad Amigos del Arte, Santiago, diciembre 1977, Frida Conn (piano). Cat. Fac. M 8080 A
1976	<i>Movimiento</i> para cuarteto de cuerdas 2 violines, viola y cello			Hel. Fac. (partes) MS (partitura)		Segundo Premio Composición 1976, para alumnos de la Cátedra de Composición, organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Sólo se ejecutó la exposición del movimiento.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRES ALCALDE CORDERO

Año	Título de la obra	Duración	Texto	Edición o Manuscrito	Lugar y fecha de estreno	Observaciones
1976	<i>Relieve en Bronce y Plano</i> para 2 trompetas en si bemol, corno en fa, trombón y piano.			Hel. Fac. (partitura y partes)		
1976 1977	<i>Cuatro Píezas</i> para orquesta, píccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornos en fa y 2 en si bemol, 2 trompetas en si bemol, 2 trombones, timpani, triángulo, caja clara, piatti, woodblock, piano, violin solo y cuerdas, 1. <i>Tranquilo</i> 2. <i>Allegretto</i> 3. <i>Sereno</i> 4. <i>Scherzando</i>	4'30"		MS (partitura) Hel. Fac. (partes)	Santiago, julio 1978, Teatro Astor, XXXVII Temporada Oficial de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Werner Tor-kanowsky (director)	Nos. 1, 2 y 3 compuestos en 1976; N° 3 compuesto en 1977. Cat. Fac. S 1057.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRÉS ALCALDE CORDERO

Año	Título de la obra	Duración	Texto	Edición o Manuscrito	Lugar y fecha de estreno	Observaciones
1977	Añoranza, para cinta magnética y oboe					Cinta realizada en el Estudio de Electroacústica de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.
1977	Cuarteto para clarinetes: 2 clarinetes en si bemol, 2 clarinetes en mi bemol (contralto) y 2 clarinetes bajo en si bemol.			MS		
1977	Opiniones para piano I. Silencio II. Scherzo III. Registros IV. Acenos	5'55"		Hel.	Santiago, septiembre 1977, Sala Isidora Zegers, Cirilo Vila (piano)	Primer Premio en el Concurso organizado por la Sociedad Amigos del Arte, Santiago, diciembre 1977, Cirilo Vila (piano). Cat. Fac. 8087 E

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ANDRES ALCALDE CORDERO

Año	Título de la obra	Duración	Texto	Edición o Manuscrito	Lugar y fecha de estreno	Observaciones
1978	Arreglos y orquestación (con Alejandro Guarello) de la música incidental de Joe Datin y Alan Caraguer, para la obra "La Maratón" de Claude Confortes.				Santiago, marzo 1978, Teatro del Angel	
1978	Solo, para clarinete en si bemol.	5'		Hel.		Encargada para la Cátedra del profesor Luis Herrera.
1978	Sálí Caminando un Día, 2' para coro mixto SATB. (divisi).		Pedro Prado	MS	Santiago, octubre 1978, Centro Cultural de la Constitución, "Taller Coral Renacimiento", Ruth Godoy (directora)	Texto extraído del Poema de Alstno.

La problemática de la Música Latinoamericana *

por *Marlos Nobre*

El Dr. Francisco Curt Lange ha tenido la gentileza de enviar a "Revista Musical Chilena" una síntesis de la importante Ponencia presentada por el compositor Marlos Nobre, de Brasil, al Festival de Música Contemporánea de Maracaibo, Venezuela, ofreciéndonos la oportunidad de publicar un documento de vital importancia para la música de Latinoamérica.

Marlos Nobre es sin duda el compositor de mayor talento del Brasil y una personalidad de relieve internacional. Es director, además, del Sector Música de la *Fundación Nacional de Arte* (FUNARTE), cargo desde el que ha realizado una notable labor en el campo de la música y que incluye desde la enseñanza hasta la investigación histórica.

Por su parte, el Dr. Curt Lange ha sido uno de los pioneros de la música de nuestro continente, iniciando en 1933 el movimiento de "Americanismo Musical", y en 1935 la publicación del "Boletín Latinoamericano de Música", revista musicológica de incalculable importancia que, además, incluyó un Suplemento de Obras Inéditas de compositores latinoamericanos. Este esfuerzo del Dr. Curt Lange ocupa un lugar destacado en la historia musical de nuestro continente, porque gracias al "Boletín" —cada número tenía 300 páginas— cambió el panorama de la incomunicación musical entre nuestros países y dio vida a muchas otras iniciativas similares fuera del Uruguay.

Como complemento a la Ponencia de Marlos Nobre, el Dr. Curt Lange agrega una importante información. El Instituto Interamericano de Musicología de Caracas editó la primera *Monumenta* latinoamericana, obra que incluye 12 partituras de la música religiosa colonial de Venezuela, trabajo realizado por el compositor y musicólogo, profesor Juan Baustista Plaza. Gracias a la iniciativa del Dr. Curt Lange, Schirmer Inc. de Nueva York, editó el Album de los Compositores Latinoamericanos Contemporáneos, con 12 obras para piano, y un prólogo bilingüe, en el que figuran compositores de siete países. Otro importante vehículo de la difusión de nuestra música ha sido el disco. El Instituto de la Campaña de Defensa del Folklore Brasileño, dependiente de la Fundación Nacional de Arte, está editando discos sobre folklore acompañados de fascículos explicativos. Además, son muchos los discos de música contemporánea y colonial que se han editado en Brasil y Venezuela, y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, entre 1967 y 1975, editó 17 discos que incluyen etnomúsica, música tradicional e histórica, que por su calidad técnica e interpretativa son un verdadero monumento sonoro.

Al escribir esta ponencia deseo proponer una serie de puntos que desde algún tiempo a esta parte me han preocupado intensamente. Los ofrezco para su discusión a los participantes a esta reunión. Estas ideas no son de manera alguna apreciaciones personales, sino que más bien el fruto de charlas y encuentros con colegas compositores, directores de orquesta y

* Ponencia presentada al Festival Latinoamericano de Música Contemporánea "Ciudad Maracaibo", 22 de noviembre de 1977.

solistas latinoamericanos, tan preocupados como lo estoy yo de la situación cultural de nuestra región.

En primer término, es necesario agradecer y aplaudir la realización de este Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea "Ciudad de Maracaibo", cuya materialización se debe al Consejo Municipal de Maracaibo y al personal técnico y artístico que tomó a su cargo el trabajo de llevarlo a cabo. Este festival surge de encuentros con compositores y directores latinoamericanos y de la directiva de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo. Es necesario destacar, además, la importancia y la necesidad de multiplicar estos encuentros entre nosotros.

Durante muchísimos años los músicos de Latinoamérica nos conocimos y nos encontramos en viajes profesionales por Europa y los Estados Unidos, pero es fundamental que estos encuentros se realicen en nuestros países de origen. Dentro de lo que califico de problemática de nuestra cultura, conocernos es lo inicial y prioritario, pero no es ciertamente fácil si consideramos las distancias que nos separan y los elevados costos de viaje entre un país y otro. Considero que encuentros como el que celebramos ahora deben multiplicarse, pero no es solamente a través de festivales, sino que principalmente mediante el intercambio de solistas, conjuntos de cámara, recitales, y la contratación por nuestras orquestas de los directores de conjuntos sinfónicos de nuestros respectivos países.

Es triste constatar que en todas las temporadas de las orquestas sinfónicas latinoamericanas la participación de los artistas de Sudamérica es extraordinariamente pequeña. No se trata, por cierto, de crear o proponer la creación de una Asociación de Compositores, o de músicos y artistas, pero sí es indispensable proclamar y reforzar la idea de que el mercado de trabajo del músico latinoamericano debe ser nuestro continente. Tenemos músicos de alto nivel, reconocidos en Europa y los Estados Unidos, pero sus actuaciones con nuestras orquestas son mínimas, para no decir nulas. Resulta triste y desanimador tener que confesarlo, pero podría ser este el punto de partida para iniciar un cambio radical. Este debe ser un problema de conciencia para las instituciones musicales, sociedades de concierto y para los directores de las orquestas de todos nuestros países. La mentalidad actual tiene que cambiar. A las temporadas de conciertos se invita prioritariamente a artistas europeos o de otros continentes y solamente en último lugar se piensa en los artistas latinoamericanos.

Con relación a los compositores la situación es aún más grave. En nuestros países no se da a conocer la música de nuestros creadores o bien su representación es mínima y con escaso significado si se la compara con las obras europeas que figuran en todos los programas. Las consecuencias de esta indiferencia son múltiples: nuestra música no se edita, no se graba,

y no se transmite a través de la radiodifusión. El momento es difícil y creo que es necesario reflexionar sobre el problema para poder cambiar y mejorar esta situación.

El otro gran problema es la información y la comunicación entre nosotros. Así como no conocemos la música de nuestros compositores del pasado, porque despreciamos nuestra herencia cultural, tampoco nos interesa la de nuestra época. Todo ello radica en la gran desorganización artística de nuestros países, en esa actitud tan típica del subdesarrollo cultural que nace en nuestros propios conservatorios y escuelas de música. En estas escuelas se enseña de todo, menos nuestra música. Debemos reconocer que la rica literatura pianística latinoamericana es casi desconocida por nuestros pianistas. Ellos egresan ignorándola y lo que es peor continúan despreciándola durante toda su vida. Es posible que exista un número de obras malas, pero me pregunto si esa cantidad de obras inferiores no existen también en todas las literaturas musicales extranjeras, impuestas por los editores y aceptadas sin restricción por nuestros profesores. La ignorancia y la falta de información son los aspectos básicos de esta situación enfermiza. En vez de hacer tocar a nuestros pequeños estudiantes obras repetidas hasta la saciedad, ¿por qué no incluir en los currículos y en forma obligatoria obras de nuestros compositores? Por cierto que no estoy proponiendo que se excluya la música extranjera, sólo propongo que se incluya también la nuestra. El problema se agrava aún más cuando se trata de la música de cámara y sinfónica, en estos rubros la ignorancia no es sólo total, sino que llega hasta el desprecio. ¿Qué podemos esperar si en nuestros conservatorios enseñamos a nuestros jóvenes artistas a sólo valorizar lo extranjero? Creo que este es un punto sobre el que debemos reflexionar todos, principalmente los que de alguna manera ejercemos una responsabilidad en la organización musical de nuestros países.

Me parece que es urgente y fundamental crear Centros de Documentación, de Información y Difusión de la música nacional en cada uno de nuestros países. Pueden servirnos de base la *Fundación Donemus* de Holanda; el *CeBeDeM* de Bélgica; el *Centro de Información* del Canadá o la protección que se le brinda a los compositores en Dinamarca y Suecia. Es urgente que establezcamos en cada país un Centro de Creación Musical que abarque desde nuestra música colonial hasta la actual y que la labor de documentación, archivos, catalogación, etc., esté a cargo de profesionales idóneos. Estos centros deben albergar toda la producción de cada compositor con sus partituras y partes copiadas en papel transparente, los estrenos absolutos deben grabarse en cinta magnética y el ideal sería la confección de catálogos completos e individuales de cada compositor. Como es lógico, esta labor debe ser realizada por personal del más alto profe-

sionalismo. Es fundamental y urgente que iniciemos esta investigación de inmediato porque, de continuar por el camino que vamos, la música latinoamericana dejará de tener pasado y su futuro será una nebulosa. Estos Centros pueden convertirse en la articulación entre nuestras naciones, y será el comienzo del verdadero intercambio latinoamericano, iniciándose así un futuro para nuestra música.

El desarrollo de la cultura se realiza a través de la acumulación gradual de las experiencias, de generación en generación, pero si no actuamos con rapidez estaremos poniendo en peligro nuestro desarrollo musical y nuestro futuro. Conocemos la existencia de algunos de estos Centros de Documentación, por ejemplo el Archivo Musical y de Grabaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, con su importante archivo de música chilena y la publicación ininterrumpida desde hace décadas de la "Revista Musical Chilena". El Uruguay, por su parte, contó con el Instituto Interamericano de Musicología y con el "Boletín Latinoamericano de Música", que editó innumerables partituras de compositores latinoamericanos; el Brasil tuvo el Servicio de Documentación de la Orden de los Músicos y el Instituto Nacional de Música que en la actualidad se ha convertido en la Escola Nacional de Músicos, organización que durante años editó la importante "Revista Brasileira de Música", además de otros esfuerzos en diferentes países. Pero hay que constatar con pena que ninguna de estas actividades continúa en la actualidad*. Todo esto representa un retroceso y la pérdida del terreno conquistado por generaciones anteriores.

Es bien conocida la rica actividad musical del siglo XVIII en el Estado de Minas Gerais y en las ciudades brasileñas de Diamantina, Ouro Preto, Mariana, Prados, Tiradentes y São João del Rey. Las investigaciones en profundidad del musicólogo uruguayo Francisco Curt Lange revelaron al mundo las riquezas del llamado *Barroco mineiro*, él fundamentó ampliamente este descubrimiento que llenó un período que la musicología brasileña juzgaba musicalmente inerte. Existen libros en el Brasil en los que se dice textualmente que nuestras actividades musicales datan solamente del siglo XIX. Al igual que en Brasil, otros países latinoamericanos han descubierto en nuestros días la apasionante e intensa actividad musical que data del siglo XVIII, e inclusive aquella que viene de mucho antes.

¿Qué hemos hecho con esta herencia? ¿Dónde están los musicólogos dispuestos a investigar, buscar y desarrollar la transcripción de las riquezas de nuestra historia musical que tanta falta hace? Latinoamérica ya tiene una tradición importante que yace a la espera de un esfuerzo vital y decisivo.

* Con la excepción de Chile, N. del Ed.

Puedo informarles que en Brasil iniciamos ya ese gran esfuerzo. Nuestros investigadores de São João del Rey, Mariana y del Estado de Minas Gerais, han realizado transcripciones de cien obras de compositores del siglo XVIII. Casi el 99% de los documentos musicales de esa época sólo constan de las partes vocales e instrumentales, no existen partituras y los materiales de coro y orquesta están en muy mal estado, porque los conservadores de los archivos de las corporaciones y de las iglesias no tenían los conocimientos suficientes y mucho menos el profesionalismo requerido. El cuidado de estos tesoros era casi nulo y la mayoría sufrió por la acción del tiempo, el desgaste, la humedad, los insectos y los roedores, además se les vendía por peso o se usaban para hacer cohetes en los días festivos.

A través del Plan Nacional de Recuperación del pasado, numerosos documentos de los siglos XVIII y XIX han sido microfilmados, y se encuentran a salvo en archivos que garantizan su seguridad. El vocablo *Restauración* inventado por el Dr. Francisco Curt Lange es el que mejor describe la labor que se está llevando a cabo. En la mayoría de los casos no existen partes vocales o instrumentales originales, sino que copias que realizaron generaciones posteriores con no pocas simplificaciones u omisiones, las que sólo pueden ser reconstituidas cuando se estudia la técnica de aquellos compositores, partiendo de documentos originales. Luego de copiar los materiales de coro y orquesta, hay que realizar la investigación sobre los autores mismos y recopilar la documentación sobre los lugares en que ellos trabajaron para así poder llegar a la publicación de sus obras, a su estreno y grabación. Puedo adelantarles que solamente en los Archivos de Música de São João del Rey fueron microfilmadas más de 900 obras de compositores de los siglos XVIII y XIX.

La labor que enfrentan las actuales generaciones es inmensa, pero también urgente. En cada país debe crearse un equipo de investigadores para el estudio de toda la documentación musical, la que debe reunirse en un Archivo Nacional de Música. Este debe ser el centro vital de irradiación de la investigación, documentación e información, y crearía un repertorio enorme para las orquestas, coros y solistas de cada país.

La herencia musical latinoamericana es rica y compleja e incluye la música docta, la tradicional, folklórica y popular, las que participan de una confluencia de factores de distinto origen y que originan una realidad nueva de cada país. A grandes rasgos el panorama de nuestra música posee puntos vitales de coincidencia. Todos tenemos el aporte de la cultura occidental, de la negra y de la indígena, con resultados diferentes según la realidad de cada una de nuestras naciones.

¿Qué es entonces nuestra música? No querría abrir debate sobre este problema, pero como punto de partida desearía afirmar que es mejor que

nuestro compositor joven tuviera la influencia de Ginastera y no la de Penderecki, y la de Villa-Lobos en lugar de la de Prokofiev. La carga de influencias, en las obras de Ginastera y Villa-Lobos, han experimentado una filtración o más bien dicho una visualización desde el punto de vista del creador latinoamericano. Partir desde ellos, por lo tanto, significa transitar por un terreno ascendente y seguro. Por supuesto que existen aciertos y errores, porque en arte sólo existe la verdad personal de cada creador.

No debo discutir solamente el tema de las inquietudes estéticas y creadoras actuales de Latinoamérica, las que incluyen caminos diferentes y sus inevitables vacilaciones, pero sí siento que inevitablemente estamos cada día apoyándonos más en los clisés de vanguardia, hasta crear un academismo, fruto de una etapa necesaria, pero que considero totalmente superada. La música *nueva* acabó por crear fórmulas que están ahogando a la creación. La meta final del arte, o sea la comunicación, se ha perdido, el pueblo nos volvió las espaldas y el papel de nosotros los creadores, en la sociedad en que vivimos, es desolador.

No basta que los títulos y la intención de nuestras obras reflejen las inquietudes de nuestros pueblos si la música se limita a presentar fórmulas iguales a las que se utilizan en cualquier parte del mundo. No pretendo que se cree un nuevo nacionalismo —en nuestras culturas éste se limitó a la utilización de motivos folklóricos en forma académica—. Es evidente que se ha perdido el contacto con nuestras mejores tradiciones sin lograr crear un lenguaje nuevo, independiente y propio. Nuestro talento se ha limitado a la asimilación depurada de las modas internacionales, para lograr un reconocimiento en el extranjero. No lo considero ni un acierto ni una equivocación, es simplemente una etapa. La gran inquietud que experimento, la que seguramente es la de muchos, es que ya llegó el momento de iniciar *nuestra propia etapa*. Esta es la reflexión que ahora les propongo.

Rosita Renard en el recuerdo

por *Daniel Quiroga*

"Tiene Rosita Renard un repertorio que va de Bach a Ravel, de la Tocatta al Vals, de las temáticas majestuosas que arden en la serenidad de Dios, al ingenio lleno de gracia y espiritualidad mundana..." EDUARDO BARRIOS

Es justamente ese repertorio el que, por feliz coincidencia para la música de Chile, quedó impreso pocos meses antes del tránsito de Rosita hacia el silencio eterno. Cuando después de recorrer América Latina junto al maestro Erich Kleiber para mostrar la excepcional realización que ambos lograban en Mozart, y después de una serie de recitales en las capitales del continente, Rosita llegó al Carnegie Hall de Nueva York. Era en enero de 1949, y Rosita volvía ante el público que veinte años atrás la había ovacionado. Se hizo entonces una grabación no profesional, directa, viva, como un documento para el archivo personal de la pianista chilena. En los días siguientes, la crítica de Nueva York saludó en aquel concierto la presencia de una intérprete excepcional. De regreso en Chile, el 24 de mayo, Rosita se extinguía en Santiago, enlutando la vida musical del país.

La Temporada Oficial de Conciertos se suspendió en su homenaje. Los músicos, los artistas, los intelectuales y la anónima masa del público sintieron como propia la pérdida, en la plena y generosa madurez de sus facultades. El Conservatorio, en su antigua casa de calle Compañía, acogió los restos, y los despidió con la Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía de Beethoven, ejecutada por la Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah.

Al despedirla, dijo entonces el Decano Domingo Santa Cruz: "Es duro incluso decirlo: Rosita Renard ha muerto y con ello se va el ejemplo vivo y diario de una vida admirable: encarnó como pocas el ideal de una carrera artística noble, severa, y a la vez inmensamente amable y atrayente. No en balde jamás pudo nadie llamarla, sino Rosita, no fue siquiera rosa, porque si de flor tenía su nombre, era de flor modesta, escondida, de esas flores pequeñas que se escabullen bajo las enredaderas y que, ellas solas, son capaces de perfumar todo un jardín".

La humildad genial

Rosita Renard nació en Santiago el 8 de febrero de 1894. Fueron tres los hijos del matrimonio de don José Renard y doña Rosa Artigas. Las hijas Rosita y Blanca nacieron dotadas para la música y ambas destacaron

en los estudios pianísticos bajo la guía del profesor Roberto Duncker Lavalle. Pedro, el hermano, llegó a ser médico. Sin antecedentes musicales directos en la familia, el ancestro catalán latía en Rosita, cuya sensibilidad hacia la música y la danza populares de España se vertía en sus interpretaciones y en su admiración entusiasmada por el arte de la danzarina Antonia Mercé.

Rosita comenzó a estudiar el piano a los cinco años, y cuando a los catorce se presentó como solista en el Concierto en La menor de Grieg, junto a la Orquesta Sinfónica dirigida por Celerino Pereira, no cupo duda al Gobierno de aquella época que ese talento merecía el estímulo de una beca. Así la señora Rosa Artigas y sus dos hijas viajaron a Alemania rumbo al Conservatorio Stern, en Berlín, en 1910. En la clase del profesor Martin Krause, discípulo de Liszt, Rosita vio llegar a un niño chileno a quien ya conocía: era Claudio Arrau, siete años menor que Rosita, y quien, ciertamente, fue admitido a la clase de Martin Krause, luego de audicionar.

La familia Renard era modesta. El viaje a Alemania y la exigua beca significaron un período de estrechez en medio de un mundo europeo agitado y en crisis. Cuatro años permaneció Rosita en el Conservatorio Stern y, en 1914, ganó Diploma de Honor, la Beca Mendelssohn y el Premio Liszt. Su maestro dejó testimonio del talento y de los progresos de la joven pianista chilena: "Esta niña ha llegado a ser una artista que ha despertado la admiración de quienquiera que la haya escuchado, incluyendo muchos célebres músicos y críticos de Alemania. La opinión es unánime: Rosita Renard conquista todas las dificultades técnicas... Su interpretación es espiritual, su sonido posee una belleza tal que sólo puede compararse con el del gran maestro Emil Sauer. No hay duda que ella conquistará el mundo como artista".

La presencia de la guerra mundial trajo a Rosita Renard de regreso a Chile, donde dio a conocer exitosamente su fenomenal progreso artístico. En 1917 recibió una invitación para dictar clases en un Conservatorio de Rochester, Estados Unidos, lo que significaría también su debut en Norteamérica. Edward Blickstein menciona en un estudio reciente el recuerdo que hizo Rosita de aquellos pasos iniciales, y que retrata su carácter: "Mi madre, mi hermana y yo hicimos nuestras valijas y partimos tan rápidamente como pudimos, llenas de esperanza. Luego de llegar me presenté al Conservatorio y toqué ante la Facultad reunida. Ellos me manifestaron cuán contentos estaban conmigo, y yo estaba feliz, muy feliz. Pero pasaron varias semanas y mis esperanzas disminuían junto con mi portamonedas, pues nada sabía de ellos. Así, me presenté nuevamente y les pregunté sobre mi contrato, pero esto fue para oírles decir que sólo recibiría una comisión por

los alumnos que enseñara ¡Y sólo tenía uno! Me descorazoné tanto que empacamos nuestras cosas para volver a Chile, pero deteniéndonos en Nueva York, donde presentaría algunas cartas de recomendación. Eran mi última esperanza”.

La esperanza floreció en Nueva York, gracias a la colaboración generosa de algunos amigos. Así llegó hasta Sam Franko, quien movió a sus relaciones y Rosita pudo quedarse en Nueva York y ofrecer sus primeros recitales, con un público que fue creciendo. Ella dijo al respecto: “Pueden creerme, la gente amiga y los que se interesaban por mí compraban localidades hasta que llegué a reunir más de quinientos dólares, y me sentí rica. También llegaron muchas flores, pero, ¿qué podía hacer con ellas? Bueno, las llevé al Santuario de la Virgen en la Catedral, adonde iba a rezarle todos los días pidiéndole ayuda. Quería demostrarle cuán agradecida y feliz estaba”.

El mismo Blickstein se muestra sorprendido: “En el umbral de una gran carrera, fue incapaz de capitalizar su gran éxito, y eventualmente abandonó el escenario para ir a enseñar a Chile. Gracias al entusiasmo de amigos y discípulos, pudo salir de su retiro y dar conciertos en Latinoamérica y hacer dos giras por Europa. Sólo al término de su carrera parecía realizarse la gran promesa. Pero murió prematuramente”. Para el musicólogo, es un verdadero enigma el porqué su “vuelo a la fama” nunca se resolviera.

Hoy podríamos decir que Rosita, simplemente, no estaba hecha para ser medida con los cánones de la música convertida en empresa. Tocaba para servir a la música tan bien como podía, sin interesarle el éxito personal sino el servicio de los autores que interpretaba. Hacía música con la naturalidad del árbol que da flores y frutos, como esos árboles que ella tanto amaba y de los que se rodeó en su casa de Pirque, cuando abandonó su carrera internacional de concertista para asumir la dirección del Departamento de Teclado del Conservatorio Nacional. En Pirque, junto al Río Maipo y rodeada del paisaje cordillerano, la genial modestia de Rosita se complacía en la vida simple de la mujer que junto a su marido cose, cocina y borda, alternando con el estudio pianístico en la gran habitación que miraba hacia los picachos nevados, tan luminosos como las flores del almendral que cerraba su casa bajando al río. De su casa a las clases del Conservatorio, a Bach, a Chopin, a Beethoven y Mozart. Luego, de regreso a la cálida serenidad del hogar cordillerano, distante del camino central en tal forma que muchas veces para llegar a él necesitaba subir a un carro con caballos, un camión u otro vehículo de sus buenos vecinos campesinos. Una mañana llegó donde su entrañable amiga Margarita Friedemann con un paquetito: “Toma es una sorpresa”: eran los primeros higos de su huerta. Adoraba las plantas y las flores.

Era un ser casi mágico, dotado de un poder de comunicación instantánea con los seres humanos y los animales. Cuando entraban caballos en su sitio de Pirque, ella se acercaba, los llamaba y la seguían. Un ser de tanta pureza espiritual tenía que identificarse con Mozart, como ella lo hacía.

La ternura magistral

Mi recuerdo personal es de los pasillos embaldosados del viejo Conservatorio, en calle San Diego. Esos patios, con palmeras, con altísimas salas de clase que lucían unos increíbles sillones de felpa. De repente, de una de esas salas, veía salir una figura de aspecto amable, vestida de negro, rodeada de un grupo de jóvenes. Caminaban lentamente, se detenían en algún recodo de los pasillos, siempre todos juntos. Pronto supe que esa señora era Rosita Renard, y que iba junto a su curso, el Curso Renard que formaba con ella un todo inseparable, no por imposición sino por un vínculo artístico afectivo muy intenso. Más tarde aprendí a individualizarlos: eran Herminia Raccagni, Julia Searle, Inés Santander, Marta Wainstein, Rebeca Chechilnitsky, Flora Guerra, Arnaldo Zanzani, René Amengual, Aldo Gustavino. Las clases de Rosita se prolongaban fuera del recinto: se adueñaba de sus alumnos y les hacía sentirse cálidamente unidos en lo humano y en lo artístico.

Cuando Rosita falleció, su discípulo, el compositor y pianista René Amengual, que ya era Director del Conservatorio, resumió la labor de la maestra, diciendo: "Esto fue Rosita Renard como profesora: parca en el decir y prodiga en sus actitudes, rígida en sus exigencias sobre formas de trabajo, horas de estudio y dedicación a la técnica, única manera de llegar a una realización musical acabada; profundamente humana y amiga cariñosa en cuanto terminaba la clase".

Así el Curso Renard del Conservatorio presentó el trabajo conjunto de sus alumnos en realizaciones tan importantes como la primera audición por pianistas chilenos, de los Cuarenta y Ocho Preludios y Fugas, de J. S. Bach; las Treinta y Dos Sonatas de Beethoven; el estreno en Chile de los Concier-tos para tres y cuatro pianos y orquesta de J. S. Bach. René Amengual recordaba que estaba en sus proyectos ofrecer la audición completa de la obra pianística de Robert Schumann, de los Estudios de Chopin y de los Preludios de Debussy. Su forma de trabajar en equipo fue felicitada por su condiscípulo, el eminente Edwin Fischer, y por Arthur Schnabel, cuyo plan de trabajo con las Sonatas de Beethoven fue adoptado por Rosita. Amengual recuerda: "Tantas veces que la oímos decir: 'Hijitos, hay sólo una cosa que estoy segura que sé hacer bien: ¡tocar el piano!'. Todo el mundo que la oyó también estuvo seguro de ello, y eso fue para nosotros lo más importante,

lo esencial, lo que hacía que todos sus discípulos tuviéramos una fe ciega en ella, fe que se transmutaba en cariño y devoción”.

La muerte fecunda

Con Rosita debía ocurrir ese fenómeno que en la Historia suele producirse con ciertos seres de excepción: el que la muerte física no significa el cese de su ejemplo y enseñanza. Algo hay en ellos que trasciende el marco habitual de la limitación humana. El arte de Rosita Renard, su ejemplo magistral, permanecen vivos no sólo en la generación de sus alumnos, sino, afortunadamente, en aquella grabación del Recital en Carnegie Hall. Lanzada primeramente por la Sociedad de Amigos de la Música en Bogotá, y luego por la Fundación de Rosita Renard en Chile, este disco de 1950 —que ha sido escuchado en silencio religioso en diversas capitales de América en audiciones especialmente organizadas por ex alumnos de la maestra chilena— ha sido reeditado por International Piano Archives, de Estados Unidos. Una regrabación mejorada técnicamente con los recursos actuales de la especialidad, es la manera imperecedera en que el arte interpretativo de Rosita Renard puede llegar al auditorio de hoy y del futuro. Esta nueva edición que incluye el inteligente y sensitivo estudio de Edward Blickstein, ya mencionado, es el aspecto más sobresaliente de la herencia viva de ese ser excepcional, cuyo nombre perdura, además, en la calle Rosita Renard, en la Fundación Rosita Renard para el estímulo de los alumnos de Piano del Conservatorio Nacional; también en el bronce de Totila Albert, que conserva sus rasgos, y en el monumento que guarda sus restos en el Cementerio General, del arquitecto Landorff.

Si para los que la escuchamos tocar Mozart acompañada por la Sinfónica dirigida por Kleiber la emoción experimentada en esos momentos todavía perdura; así como seguimos oyéndola junto a Herminia Raccagni en el Concierto a dos pianos, de Mozart, o en uno de los cuatro pianos del Concierto de Vivaldi-Bach, junto a sus alumnas Raccagni, Santander y Searle, existe hoy la posibilidad de renovar su presencia en aquella tarde del Carnegie Hall. Allí Rosita se despidió, sin saberlo, de su vida de concertista, para ingresar a la plenitud de la vida del espíritu, liberada de trabas materiales, de convencionalismos, de publicidad y de competencias, cosas todas para las cuales ella no nació y de las que siempre se alejó, porque le eran extrañas.

Nuestro novelista Eduardo Barrios supo comprenderlo cuando escribe en su “Soliloquio sobre Rosita Renard”: “De Beethoven a Scarlatti, afinando la Sonata hasta la Sonatina, reduciendo la naturaleza hasta las proporciones de una estampa; del romanticismo doliente y las frescuras de Chopin a las sombras de Schumann, del color de Debussy a la elegancia cortesana, noble y angélica de Mozart, sus brazos, sus manos, sus dedos en las masas de so-

nidos, en los cantos, en los scherzos y staccato, se cargan de espíritu y descubren, siempre descubren. Oyéndola recibimos siempre algo de esos oros escondidos, de esos temblores insospechados que se hallaban más allá, más recónditos y elevados, más en contacto con lo puro e inefable”.

Su recuerdo florece en cada Mayo.

Claudio Arrau a los 75 años

por Magdalena Vicuña

"La música nos censura porque es más amplia y más rica que cualquiera de nosotros", dijo en una ocasión. Este apuesto y elegante señor de la música se destaca como un coloso entre los pianistas de la actualidad, intimidando y conmoviendo a los auditores de cualquier lugar donde toca.

Claudio Arrau, nacido en Chillán, Chile, el 6 de febrero de 1903, es aclamado en la actualidad como "Emperador y Rey al mismo tiempo", y dada la amplitud de su arte unida a la profunda humanidad que de él emana, la prensa del mundo lo coloca "entre los más grandes pianistas del siglo".

En la intimidad es un hombre cálido, ingenioso e infinitamente cortés. Es además un maravilloso conversador, nunca un relator vulgar. Dotado de una inteligencia distintiva conoce la leve línea divisoria entre el artista que destruye y el ingenio saludable. Arrau es además un observador inveterado del mundo que lo rodea. Cuenta con sencillez que fue un niño prodigio que ofreció su primer recital en Chillán a los cinco años. Vestido de sedas y terciopelo (inclusive ahora luce una magnífica capa de ópera a lo Liszt después de cada concierto), tocó variaciones de Beethoven, una sonata de Mozart y los *Kinderscenen* de Schumann. En 1911, el Gobierno de Chile becó al muchacho para que viajara a Berlín donde durante dos años, antes de conocer a su famoso maestro Martin Krause, tuvo maestros mediocres. Krause, que murió cuando Arrau sólo tenía quince años, le dio una formación que fue mucho más allá de las notas y la técnica. Alumno de Liszt, Krause pudo enseñarle a Arrau muchísimo sobre el dominio que del estilo melódico de *bel canto* tenía Liszt, y sobre su fabuloso y variado control de las sonoridades acordales, pero además de todo esto Krause le enseñó al joven pianista a escudriñar la esencia poética e imaginativa de la música. Si se le pregunta hoy día a Arrau en qué reside la grandeza de Liszt como compositor, no hablará de su virtuosismo, sino que de la belleza mística, y cualquiera que escuche a Arrau tocar la Sonata en Si menor, o por ejemplo "Chasse-neige", el último de los *Estudios Trascendentales*, durante ese esplendor de la tormenta de nieve y viento, comprenderá que en este trozo y en todo Liszt, el virtuosismo y la belleza mística están sublimemente ligados.

"Considero la docencia como algo muy creativo. Es como si se fuese un escultor. El peligro es que siempre deseamos crear copias de nosotros mismos, pero no debe ser así, debemos descubrir lo que se encuentra dentro del mármol". Estas palabras de Arrau son como un luminoso recuerdo de Krause.

Rev. Musical Chilena, 1978, XXXII, Nº 142-144, pp. 137-139

Durante diez años, después de la muerte de Krause, ganó un premio tras otro, culminando con el Grand Prix de Ginebra en 1927, en el que Cortot y Arthur Rubinstein formaban parte del jurado. En 1920, a los diecisiete años, Arrau debutó con la Filarmónica de Berlín, con la *Fantasia Wanderer* de Schubert-Liszt, bajo la dirección de Karl Muck. A los veintidós años volvía al Conservatorio Stern de Berlín, ahora como profesor. Pero también hubo momentos de dificultad. Infinitas fallas técnicas obligaron a Arrau a reflexionar profundamente, como lo han hecho muchos grandes músicos, sobre las bases espirituales y psicológicas de la vida creativa, iniciando así un fructuoso y largo diálogo con las obras de Jung. Pero aquí Arrau también hace la advertencia de que aquel que se "entremete en la psicología debe cuidarse de no aclarar demasiado, sólo se debe descartar aquellas inhibiciones y tensiones que son impedimentos".

La costumbre de Arrau de ofrecer grandes programas, Odisea musical que ahora le es tan familiar a los auditores de todo el mundo, se inició en aquellos años. En la década de los años 30 en Berlín, tocó toda la música para piano de Bach en doce sesiones, las sonatas de Mozart en cinco, las sonatas de Beethoven y Schubert y todo Chopin. Esto lo hizo por razones personales en gran parte, "deseaba penetrar en el lenguaje de cada compositor". Este viaje lo inició con Bach. "En esta etapa virtualmente dediqué mi vida a su música y de pronto decidí de que no se pueden tocar sus obras para clavecín en piano".

Adivinación. Es la palabra favorita de Arrau. "Los más grandes milagros interpretativos siempre tienen que ver con la adivinación". Pero si la interpretación tiene que ver con la adivinación, también le concierne el dolor y su curación. Aquellos que consideran a Arrau, al igual que a su contemporáneo Rudolf Serkin, como a videntes entre los pianistas, reconocen en ambos el dolor y el esfuerzo de la recreación. Al igual que los grandes escultores, se hieren sobre la inercia del mármol, el que están tratando de darle forma. La herida, no obstante, es menos palpable en Arrau que en Serkin; paradójicamente Arrau conjura sus sonoridades promoteicas y diamantinas con el más leve touché. Es a la vez león y cordero. "Tengo la visión de un sonido determinado —declara—, nunca debe ser filudo o cortante. En cierto sentido todo el peso de mi cuerpo cae en las teclas. Cuando era un ejecutante joven me deshice de muchas convenciones. Existía la convención de jamás usar el pulgar sobre las teclas negras, y los pianistas evitaban el cuarto y quinto dedo, porque simplemente no habían desarrollado el movimiento racional de la muñeca. Una vez que se logra este control rotacional, es el brazo el que controla las teclas, no los dedos".

Gracias a esta fabulosa técnica básica no es extraño que Arrau celebre sus 75 años con una nueva grabación, uno de los más tremendos desafíos pia-

nísticos, los *Doce Estudios Trascendentales*, de Liszt. Después de haber completado, y por el momento, su inspección gramofónica de la música de Beethoven, Chopin, Brahms, Schumann y Liszt, Arrau fija ahora su atención en Schubert. "Para mí, Schubert es el último problema interpretativo. Es tan difícil, hay tantos elementos en su arte. Encierra el alcance dramático de Beethoven y la sencillez de la música aldeana austríaca, maravillosa escritura lírica y gran castidad".

Arrau es primordialmente y ante todo un investigador, y sólo entonces un comunicador. Para celebrar este cumpleaños, Philips ha editado sus versiones de las Obras Completas para Piano y Orquesta de Chopin con la London Philharmonic Orchestra, dirigida por Eliahu Inbal: *15 Variaciones con Fuga en Mi bemol, Op. 35; Variaciones "Eroica"; 32 Variaciones sobre un tema original en Do menor y Seis Variaciones en Fa, Op. 34 de Beethoven; Concierto Nº 1 en Re menor Op. 15 de Brahms*, con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam bajo la dirección de Bernard Haitink, y de Liszt, los *Doce Estudios Trascendentales y Tres Estudios de Concierto*.

El mayor homenaje que se le puede rendir a Arrau es confesar que la gran atracción que ejerce sobre sus auditores se debe a que pertenece a esa línea de grandes artistas para quienes la música es lo más importante.

Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos

Juan del Encina. *Poesía lírica y Cancionero musical*. Edición, introducción y notas de R[oyston] O[scar] Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Clásicos Castalia [62], 1975.

Este excelente vademécum de bolsillo de 381 páginas, incluye en páginas 277-377, las transcripciones manuscritas de Lee (con los valores originales divididos por cuatro) de las 61 obras musicales atribuidas a Encina en el *Cancionero musical de Palacio*. En páginas 361-373 agrega sus propias transcripciones de otras diez canciones. Con respecto a estas diez obras observa, con propiedad (en páginas 53-54), que los textos son de Encina, lo que ha comprobado en otras fuentes fuera de *CMP* (Cancionero Musical de Palacio). Puesto que estos diez textos son de él, ¿por qué su música no había también de ser suya? Paso a citarla (la cursiva es mía)

La música de Encina ha sido publicada ya en las ediciones del *CMP* por Barbieri y Anglés, pero ésta es la primera vez que se ha publicado por separado y utilizando todas las fuentes asequibles. Damos en las páginas que siguen todas las 61 canciones cuya música se atribuye a Encina en el *CMP*, además un apéndice de 10 canciones cuyo texto es de Encina aunque la música es anónima, por parecernos posible y hasta probable que la música de algunas de ellas (quizá de todas) sea de Encina. *No se puede resolver la cuestión mediante un análisis del estilo musical de Encina, por carecer éste de rasgos estilísticos que le distingan claramente de sus contemporáneos*, pero no deja de parecernos significativo que a pesar de la gran popularidad de la poesía de Encina sólo se conocen tres casos seguros de textos poéticos de Encina musicados por otro compositor [Anglés número 40, "Al dolor de mi cuidado", con música de Gijón, 107, "Por unos puertos arriba", por Ribera, y 286, "Vencedores son tus ojos" por Escobar, lo cual sugiere que las poesías de Encina se asociaban casi siempre con música de él.

Siete de los diez agregados del apéndice de Jones-Lee son anónimos según *CMP*, dos figuran como anónimos en el *Cancionero musical de Segovia*, y uno como anónimo en el segundo libro de *Frottole*, 1561, de la Biblioteca Marucelliana de Florencia. Barbieri, antes que Lee, le había atribuido a Encina los números 35 y 201 en su edición (los números 45 y 318 de Anglés = I y II de Jones-Lee). Anglés añadió en N° 442 (= VI) y Miguel Querol optó por otros más en su homenaje para el 500° aniversario, "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)", *Anuario Musical* XXIV-1969 (1970), 121-131.

Samuel Rubio, quien minuciosamente analizó el estilo musical de Encina en "Autores y estilos en el Cancionero Musical de Palacio (*CMP*) (Ensayo de crítica estilística). I. Juan del Encina", *Tesoro sacro musical*, LX/641

(julio-septiembre 1977), páginas 67-78, difiere con respecto al IV de Jones-Lee = Inglés 378, "No quiero tener querer", porque la fórmula cadencial en compás 8, viola las reglas de Encina con respecto a la conducción de voces de toda la obra autenticada. (En cambio, concuerda con la conducción de voces de Peñalosa en la cadencia de "Niña, ergúideme los ojos", *CMP*, 72, compás 7). También Rubio duda sobre el VII de Jones-Lee, "Gran gasajo siento yo", tomado de Segovia, porque considera sus rasgos musicales más reminiscentes de Escobar (*CMP*, 385) que de Encina.

Ahondando más aún en los problemas del estilo, Rubio se opone e inclusive refuta el argumento de Lee (en cursiva en la cita anterior) de que Encina carece de rasgos estilísticos que lo distingan claramente de sus contemporáneos. Rubio lo expone en los siguientes términos: (1) Encina siempre trata las anticipaciones en movimiento melódico gradual, nunca en saltos; (2) mientras otros compositores en *CMP* abundan en las cadencias de Landini, él escribió sólo una en toda su producción autenticada; (3) Encina nunca escribió el intervalo melódico de una sexta ascendente; (4) aunque inclusive Escobar en alguna ocasión se permitió un retardo disonante no preparado, Encina no lo hizo jamás. En cambio, sí Encina se permitió usar notas escapadas, numerosas notas cambiadas (la nota cambiata) y cadencias de Borgoña. Tenía predilección por los pasajes largos en los que las voces extremas se mueven en décimas paralelas. Siempre prefirió incluir la tercera en los acordes, y también tiene predilección por giros que cubren en forma gradual una cuarta o quinta ascendente o descendente. En casi la mitad de las composiciones que se le atribuyen en el *CMP*, repite, en las coplas, una parte de la música del estribillo.

Jones (1925-1974), editor jefe del volumen Jones-Lee, fue durante su vida una autoridad literaria reconocida por su conocimiento de la obra de Encina. Nacido en Gales, dirigió el departamento de castellano en el Queen Mary College y en el King's College de la Universidad de Londres, antes de convertirse en 1973 en profesor de castellano de la Universidad de Cambridge. Lee (1948-), nacida en Sydney, Australia, se doctoró en la Universidad de Londres, estudió con Miguel Querol, José Llorens y Jesús Bal y Gay, y en 1975 enseñó en la Universidad de St. Andrews de Escocia.

Los descubrimientos literarios de Jones, de importancia para los estudiosos de *CMP*, incluye el acróstico de Encina en "O castillo de Montanges", cuyas coplas deletrean el nombre ENCINA en las iniciales de sus primeras líneas. En otras fuentes, fuera de *CMP*, Encina usó acrósticos para deletrear los nombres de las damas que amó: Barbola, Ysabel, Leonor, Madelena y Montesyna. A pesar de que Encina pudo haber inventado varios amores, Jones insiste de que fue un gran enamorado, cuya larga serie de triunfos con justicia lo impulsaron a arrepentirse a los cincuenta años

al abrazar una vida más casta. No obstante, Jones no comparte la actual opinión de moda (popularizada por Américo Castro) de que necesariamente fue su ancestro judío lo que impulsó a Encina a hacer uso de la lengua ritual religiosa para describir el amor profano. El último impulso de vanidad de Encina, el que nunca se realizó, fue haber visto impresa la edición completa de "todas mis obras" (*Tribagia*, 69-72). Cuando se convirtió en Prior de León, en 1519, ya estaba pasando su fama poética.

En página 65, Jones-Lee ofrecen una discografía de Encina, que por desgracia dista de estar completa. Los números de Lee, 1, 27, 39; 4; 11; 38 y 57 (= Anglés, números 30, 224, 298; 50; 83; 293, y 421) fueron grabados en *Historical Anthology of Music in Performance*, Pleiades Records P252 [1961], *A Treasury of Early Music*, Haydn Society Records HSE 9101 [1958], *Festmusik der Renaissance*, Telefunken SAWT 9524 B [1967], *Spanish Song of the Renaissance*, Victoria de los Angeles, Angel 35888 [1962] y *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien (Das alte Werk)*, Telefunken SAWT 9432 B [1964].

A pesar de estas reservas, además de otras, la edición actual merece elogios liberales, porque es una obra imprescindible para cualquier estudiante de la música española de la Epoca del Descubrimiento.

Robert Stevenson

Juan del Encina. *L'opera musicale*. Studio introduttivo trascrizione e interpretazione di Clemente Terni. Messina-Firenze: Casa Editrici D'Anna, 1974. [Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Magisterio. Istituto Ispanico].

En su prefacio a este suntuoso volumen, tamaño atlas de 625 páginas, el editor se lamenta por la falta de un estudio previo exhaustivo sobre toda la obra musical y poética y los logros dramáticos de Encina. Pretende con ello que Francisco Asenjo Barbieri (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890), Higinio Anglés y José Romeu Figueras (*Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, 1947, 1951, 1965) y Miguel Querol Cavaldá ("La producción musical de Juan del Encina, 1469-1529", *Anuario Musical*, XXIV-1969 [1970], 121-131), evadieron la responsabilidad que tenían frente al más notable de los poetas-músicos españoles y padre reconocido de la escena hispana. Terni se propone remediar esta negligencia previa con un volumen que "coordine todas las múltiples facetas de la personalidad compleja y excepcional de Encina". Para ello recurre

al expediente de reunir en un volumen los textos completos de las dos églogas a las que pertenecen los villancicos números 174, 165 y 167 de la edición de Anglés, y publicar aparejados con sus respectivos romances, los villancicos numerados 184, 283, 178 y 298, que sirven como Deshechas a los romances numerados 74, 107 (atribuidos a A. de Ribera), 79 y 50, con los que Terni sostiene que se expone con propiedad al genio de Encina. Para colocar mejor a Encina al alcance de los ejecutantes contemporáneos, Terni orquesta también las 61 canciones atribuidas a Encina, del *Cancionero musical de Palacio*, variando la instrumentación en aquellas secciones musicales que se repiten e incluyendo preludios instrumentales cuando lo estima necesario.

Como defendiendo su actitud, Terni anuncia al comienzo que “ambiciosamente” se ha empeñado en reconstituir en su forma prístina la música y poesía de Encina. Además se propone colocar a Encina en el contexto histórico apropiado al estudiar el medio político, cultural y social en el que vivió. Aguijoneado por una mayor ambición aún, Terni también promete en su prólogo que explorará la técnica musical de Encina en rubros tales como la rítmica y los usos contrapuntísticos.

Las credenciales de Terni para embarcarse en un programa de tanta envergadura nos lo proporciona el *UTET Dizionario*, II (1971), 1289. Nació en Arcidosso, Grosseto, el 12 de noviembre de 1918, se graduó en el Conservatorio “Luigo Cherubini”, de Florencia, en piano, órgano y composición, para luego emprender una carrera variada que incluye la composición, la pedagogía en Perugia y Santiago de Compostela (veranos desde 1959), y giras con un conjunto creado en 1950 como Quartetto (luego Quintetto) Polifonico Italiano. Sus composiciones incluyen un oratorio a capella, *Il figlio dell'Uomo* (Florencia, 1965), un concierto para gran orquesta, *Ezechiél* (1957), y varias obras para gran orquesta y para cámara, ligadas a España por sus respectivos títulos.

Sus artículos en la revista *Chigiana* abarcan desde Jean Titelouze a Alessandro Scarlatti (1963), el “Laudario di Cortona” (1964), Palestrina y el hexacordo (1965), Antonio de Cabezón (1966), y Juan del Encina (1968). Después de aceptar la fecha de nacimiento de Encina como el 12 de julio de 1468, a pesar de no existir documentación disponible alguna que verifique esta fecha sospechosamente exacta y sólo transmitida de boca en boca, Terni continúa con la misma biografía de su artículo de 1968 —algo aumentada y ocasionalmente corregida (1520 como fecha de la primera Misa de Encina, corregida por 1519)—, que reaparece en el Capítulo I de su libro de 1974, bajo el título “La vicenda umana e artistica”.

Se basa, además, en una bibliografía tan pasada de moda como es “History of Spanisch (*sic.*) Literatura, Harward (*sic.*) Univ. 1849”, de Ticknor

(más la extraña ortografía de Terni), y en su expansión biográfica de 1974 incluye la invalidada aseveración de que Encina era "per un certo tempo maestro della cappella pontificia". Al no haber consultado los libros editados en inglés y en alemán entre 1960 y 1968, para no mencionar *Monumentos de la Música Española* (de ahora en adelante MME), X, 19, equivocadamente presume que fue el primero en haber encontrado tres villancicos de Encina (los números 249, 426 y 438 en Anglés) en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Magl. XIX, 107 bis, descaradamente Terni anuncia este importante "descubrimiento", señalado ya en 1951 por Anglés —y sin identificar la fuente del manuscrito florentino, sino que como "Magl. XIX". Una mera ojeada al *Catalogo dei manuscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, de Bianca Becherini (Kassel: Bärenreiter, 1959), 4-77, revela que 70 manuscritos distintos están catalogados bajo Magl. XIX. Para mejor atesorar su "descubrimiento", Terni no especifica la página 43, del catálogo de 1959, y tampoco identifica cuál manuscrito del Fondo Magliabechiano fue el que utilizó. Cuanta equivocada negligencia demuestra al citar otras publicaciones eruditas, lo ejemplifica el hecho de que confunde a "A. de Ribera" de CMP con el Bernardino de Ribera de los libros de coro de Toledo, y su atribución a Anchieta de la publicación de dos Misas.

En página 53, Terni registra entre sus criterios de transcripción la reducción de los valores de las notas de la versión original de Encina: ("Ho preferito conservare i valori originali e non abbandonarmi a ingiustificate contrazioni nell' intento di favorire una più oggettiva interpretazione da un punto di vista ritmico"). Sin duda merece alabanzas por no haberse encenegado en las vaguedades idiosincrásicas que desfiguran las transcripciones realizadas por Charles Jacobs, de las obras de Milán y Correa de Arauxo. Pero, en cambio, los valores de Terni son los valores de las transcripciones de Anglés y no los de Encina. Los valores de Encina pueden ser consultados en los manuscritos de la Biblioteca de Palacio MS 2-1-5, en los facsímiles de manuscritos en MME, X, 33, de *Triste España sin ventura* (CMP, 83, lamento por la muerte del heredero presunto Don Juan en 1497) y en MGG, III (1954), 1333-1334, de *Pues que jamás olvidaros* (CMP, 30). Terni reduce los valores por la mitad en cada caso (pp. 75-76, 89, 151-153, 601-606). Inclusive en sectores del volumen de Terni, en los que se informa que son transcripciones diplomáticas, omite incipits de los manuscritos. A pesar de que nunca dio referencias en su volumen de haber consultado los números de Barbieri o Anglés, en ningún momento ofrece pruebas convincentes de que transcribió personalmente las obras de Encina de los manuscritos originales.

El índice de Terni, en páginas 623-624, sólo tabula nombres de individuos y nada más. En ninguna parte ofrece su propia y ordenada lista alfabética

de las obras de Encina. Por lo tanto, el usuario de su volumen que desea encontrar una canción específica entre las 61 atribuidas a Encina en CMP, tiene que recorrer las 600 y tantas páginas. Es cierto que las 61 transcripciones que corresponden a las llaves antiguas observan el mismo orden en que las obras atribuidas a Encina figuran en los manuscritos originales, pero cualquiera puede aprender este orden de Anglés. En las notas a pie de las páginas 63-71, Terni dice dónde pueden encontrarse en la Biblioteca de Palacio 2-1-5 las obras que clasifica como canciones, romances, villancicos, vegadas, villancicos a diálogo, villancicos de las églogas, y villancicos que pueden aparejarse con las canciones y romances. Pero tanto Barbieri como Anglés también dieron referencias con número de folio de cada ítem de CMP. Citar escuetamente 2-1-5 como número de folio, para el lector que no tiene frente a los ojos una tabla como la publicada en MME, V, 25-32, es como lanzarse arena a los ojos.

La edición de Terni es la más dispendiosa y cara (Prezzo L. 30.000, 1974) que se haya realizado en Italia hasta la fecha sobre un compositor español. Nadie necesita que se le recuerde la permanencia de españoles en Italia. Encina realizó por los menos cuatro largas visitas. Lo que Italia significaba para las otras luminarias musicales del Renacimiento español es patente para cualquiera que está familiarizado con la vida de Peñalosa, Escribano, Morales, Escobedo, Infantas, Ortiz, Salinas, Robledo, Pedro y Francisco Guerrero y Victoria. Una edición palaciega pudo haber aparecido en 1974, y ser bienvenida —a pesar de los defectos de la actual— si las obras hubiesen sido el libro segundo de Misas (Roma, 1582) de Francisco Guerrero, o su *Liber vesperarum* (Roma, 1584), o las aún no transcritas *Lamentationi*, de Morales, publicadas en Venecia en 1564, en una colección que comparte con Constanzo Festa (lo que no se le atribuye en la edición de Rampazetto). Pero la actual, de suntuosidad *ne plus ultra*, sólo puede aplacar la sed de aquellas lenguas secas y palpitantes que buscan en qué parte de los “acompañamientos” de Encina intervenían instrumentos como la viola, el sacabuche y el tambor, como asevera Terni.

Robert Stevenson

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

Inauguración del Año Académico 1978

La Decano doña Herminia Raccagni inauguró el 25 de abril el Año Académico 1978 en la Sala Isidora Zegers.

En su discurso sintetizó la labor realizada el año pasado por los Departamentos de Música y de Artes de la Representación, tanto en los campos de la docencia como de la extensión musical y teatral. También informó ampliamente sobre la labor extensional de la Dirección General de Espectáculos con los conjuntos profesionales: Orquesta Sinfónica, Ballet Nacional y Teatro Nacional Chileno.

Dentro del campo de la investigación dio a conocer la labor realizada por el profesor Manuel Dannemann, quien tuvo a su cargo el Proyecto UNESCO sobre Folklore y Educación, y el Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico, Misión Chile 1977, que se realizó con el apoyo de la OEA, el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Venezuela, y nuestra Facultad. *Revista Musical Chilena*, en el Nº 141, enero-marzo de este año, publicó el Informe del profesor Dannemann sobre esta investigación en las ciudades de Calama, El Loa; la que abarca la comuna de Santa Bárbara, provincia de Biobío y, finalmente, la que encierra la comuna de Queilén, en la provincia de Chiloé.

Destacó, además, la amplia investigación de la música docta chilena del siglo XX que están estudiando varios jóvenes musicólogos —profesores y alumnos— bajo la dirección del profesor Dr. Luis Merino.

Con respecto a la investigación en el Departamento de Artes de la Representación, informó que se encuentran en plena labor los siguientes proyectos: "Historia Crítica de la dramaturgia chilena", del profesor Fernando Cuadra; "Aportes de los Movimientos Teatrales Universitarios al desarrollo del Teatro Chileno" —proyecto terminado que espera su publicación—, y "El fenómeno teatral visto por los hombres de teatro de hoy", ambos de Ximena Koch; "Desarrollo del Arte del Mimo en Chile", del profesor Enrique Noisvander, e "Iluminación Teatral, un Proceso de Diseño", del profesor y escenógrafo Bernardo Trumper.

Pasó en seguida a informar sobre los proyectos que tiene la Facultad para 1978. Dentro del campo de la docencia en música destacó la labor que realizará el profesor alemán Peter Richter de Rangenier, quien durante este año académico, además de ofrecer cursos de dirección orquestal y coral para músicos de todo el país, tendrá a su cargo la formación del Coro del Departamento de Música, con participación de profesores, cantantes y

alumnos de todas las carreras. Además inició la actividad de la Opera de Cámara, que incluirá la presentación de tres óperas, comenzando por el "Orfeo", de Gluck, en espectáculos integrados con la Orquesta Juvenil del Departamento de Música, el Coro y el Ballet de Cámara. Estas funciones se ofrecerán en el Teatro Antonio Varas.

El Departamento de Artes de la Representación (DAR), en el primer semestre de 1978, montará tres obras en un acto: "Reinas de Francia", de Thornton Wilder; "Saludos de Berta", de Tennessee Williams, y el "Holandés", de Leroy Jones, que ilustran la evolución del concepto realista en el teatro norteamericano. Para celebrar el sesquicentenario de Ibsen (1828), se montará "Hedda Gabler", con la participación de alumnos de 5º y 3º nivel, bajo la dirección del profesor Patricio Campos, y se inaugurará la exposición "El sesquicentenario de Ibsen", que incluye documentos, fotografías y ediciones de las obras del gran dramaturgo, material que vendrá directamente desde Noruega, y que la Embajada de ese país en Santiago ofreció a nuestra Facultad.

En la ceremonia actuó el Conjunto Instrumental Juvenil bajo la dirección del maestro Peter Richter, interpretando de W. A. Mozart la Obertura "El Rapto en el Serrallo" y Tres danzas alemanas K. V. 605. A nombre de los alumnos habló su presidente, Nibaldo Parra.

"Antología de la Música Chilena"

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por su titular, maestro Víctor Tevah, en marzo de 1978, grabó dos discos long play con obras de los compositores chilenos: Pedro Humberto Allende, "La Voz de las Calles", poema sinfónico para grande orquesta (1920); Enrique Soro: Concierto en Re Mayor para piano y orquesta (1919), solista: Herminia Racagni; Acario Cotapos: Tres Piezas Sinfónicas (1923); Alfonso Leng: "La Muerte de Alsino", comentario sinfónico al poema de Pedro Padro (1920); Domingo Santa Cruz: "Preludios Dramáticos" (1946), y Alfonso Letelier: "Preludios Vegetales para orquesta" (1969), obras con las cuales se inicia la "Antología de la Música Chilena", que irá acompañada de un folleto bilingüe.

Este proyecto pudo realizarse gracias a un acuerdo con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. El álbum que incluirá los dos discos de música chilena irá ilustrado con un dibujo a carboncillo y témpera del pintor Agustín Abarca, y su distribución mundial se realizará a través de las Embajadas de Chile en el exterior.

Aprobados los planes de estudio de las carreras que imparte la Facultad

Una de las aspiraciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación ha sido la aprobación definitiva de los planes de estudio de las carreras que se imparten en las áreas de música, danza y teatro. Para lograr una unanimidad de criterios sobre cada plan, la Decano doña Herminia Raccagni convocó al Comité Académico de la Facultad, que ella presidió. Con la participación de los Directores de Departamentos y docentes de la Facultad, más dos profesores del Servicio de Desarrollo Docente, designados por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos, el Comité inició sus labores el 18 de agosto de 1976. Una vez terminado el análisis completo de los planes de estudio de las carreras que imparten el Departamento de Música y el de Artes de la Representación, se envió al señor Rector de la Universidad de Chile la redacción detallada de cada asignatura a fin de que él arbitrara las medidas necesarias para su aprobación y la dictación de los decretos que las legalizarán.

Con fecha 14 de abril de 1978, por Decreto N° 001957, de la Asesoría Técnica de Prorrectoría, quedaron aprobados los planes de estudio para las carreras que imparte el Departamento de Música en la formación de Interpretación en Instrumentos y Canto, con etapas básica o preuniversitaria y superior o universitaria, en: Piano, Guitarra, Arpa, Organo, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta Traversa, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno, Trompeta, Trombón, Tuba y Percusión, y en Interpretación Superior con mención en Canto.

Por Decreto N° 001606, del 3 de abril de 1978, de la Asesoría Técnica de Prorrectoría, quedaron aprobados los planes de estudio de la carrera de Tecnología del Sonido, del Departamento de Música.

Los planes de estudio de la carrera de Pedagogía en Educación Musical para obtener el título de Profesor de Estado en Educación Musical, que imparte el Departamento de Música, quedaron aprobados por Decreto N° 001958, de fecha 14 de abril de 1978, de la Asesoría Técnica de Prorrectoría.

Por Decreto N° 003209, de fecha 31 de mayo de 1978, quedaron aprobados por la Asesoría Técnica de Prorrectoría los planes de estudio para las Licenciaturas del Departamento de Música en Composición, Musicología y Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armonía, carreras con las cuales se obtiene el título de Licenciado en Composición, Licenciado en Musicología o Licenciado en Etnomusicología y Licenciado en Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armonía, respectivamente.

Estos decretos que aprueban todas las carreras del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representa-

ción, llevan la firma del señor Rector Delegado, don Agustín Toro Dávila, el señor Prorrector, don Hernán García Vidal, y del Jefe de la Asesoría Técnica de la Prorrectoría, don Eduardo Bahamondes Gormaz.

Quedaron aprobadas también las carreras que imparte el Departamento de Artes de la Representación en las áreas de Teatro y Danza.

Por Decreto Nº 004819, de fecha 3 de noviembre de 1976, de la Asesoría Técnica de Prorrectoría, quedó aprobado el plan de estudio para la carrera de Diseño Teatral, que conduce al título de Diseñador Teatral, que forma al profesional como escenógrafo, diseñador de iluminación y vestuario, constructor y pintor de decorados, de utilería y artesanía teatral, productor técnico, y le da formación sobre electricidad, maquillaje y corte y confección.

La carrera de Instrucción en Danza, que prepara al Instructor en Danza para aplicar sus conocimientos, habilidades y destrezas para ayudar a las personas a descubrir sus condiciones kinéticas, su sentido creativo, los valores expresivos del espacio y la dinámica, y su asimilación al movimiento realizado en grupo y, también, lo capacita para descubrir y aconsejar tratamientos ante posibles defectos físicos. Su campo ocupacional abarca, además, actividades extra-programáticas en colegios y liceos; clases a nivel parvulario; cursos de expresión corporal para actores; clases de movimiento para cantantes y músicos; labores coreográficas en el campo teatral, etc. Los planes de estudio correspondientes fueron aprobados por Decreto Nº 007525, de fecha 1º de diciembre de 1977, de la Asesoría Técnica de Prorrectoría.

Finalmente, con el Decreto Nº 003282, de fecha 5 de junio de 1978, la Asesoría Técnica de Prorrectoría aprueba el plan de estudio de la carrera de Actuación Teatral. El actor egresado del Departamento de Artes de la Representación es un profesional formado en las diversas disciplinas del arte de la actuación. Sus estudios lo capacitan para desempeñarse como actor teatral, de televisión, cine y radio, como docente, y como instructor y organizador de compañías o grupos teatrales aficionados de enseñanza media.

Al igual que las carreras aprobadas para el Departamento de Música, aquellas de Artes de la Representación están también refrendadas por las máximas autoridades universitarias.

En cuanto al programa de Director Teatral, por tratarse de un nivel de postgrado, la Universidad de Chile no ha entregado aún el decreto correspondiente.

Licenciatura, Departamento de Música

La contralto Carmen Letelier encabezó la lista de los licenciados en música de 1978. El 24 de enero, acompañada al piano por la pianista y

profesora Elvira Savi, ofreció un recital con obras que abarcaron un amplio espectro, desde clásicas a contemporáneas, obteniendo nota máxima.

Los violinistas Routa Kroumovitch y Alvaro Gómez, ambos concertinos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dieron su examen de Licenciatura con un programa que se basó en obras para dos violines solos o acompañados al piano por la profesora Savi. El programa de estos artistas incluyó dos obras en primera audición para Chile: *J. S. Bach: Sonata en Do Mayor para dos violines y bajo cifrado*, y *Sarasate: Navarra Op. 33*, dúo para dos violines y piano, y en primera audición para Latinoamérica, *Prokofieff: Sonata Op. 56 para dos violines*. Esta Licenciatura, que tuvo lugar en la Sala Isidora Zegers, el 27 de abril, mereció a ambos artistas nota máxima.

Elena Corvalán, pedagoga en Educación Musical desde 1974, dio su examen de Licenciatura en Percusión el 14 de junio, convirtiéndose así en la primera mujer latinoamericana licenciada en percusión. La ejecutante es fundadora y directora del primer y único conjunto de niños percusionistas del país. El jurado también le otorgó nota máxima.

El 15 de junio se realizó la Licenciatura en Fagot de Hugo Domínguez Cruzat, alumno del profesor Emilio Donatucci, a quien acompañó al piano la profesora Jutta Matthei. El alumno señor Domínguez fue aprobado con distinción.

La soprano y pedagoga en Educación Musical, Patricia Vásquez, dio Licenciatura en Interpretación Superior en canto, el 21 de junio, obteniendo aprobación con distinción.

Patricio Salazar Alvarez dio examen de Licenciatura en Percusión, el 14 de agosto, y fue acompañado al piano por el profesor Ramón Hurtado. El señor Salazar obtuvo distinción máxima.

GIRAS, CONCIERTOS EDUCACIONALES Y TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

En el mes de marzo, la Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por su titular, maestro Victor Tevah, inició la actividad oficial del año con la grabación de dos discos Long Play con obras de maestros chilenos del siglo XX, con los que se lanza la "Antología de la Música Chilena", que será difundida por todo el mundo.

Entre el 12 y 20 de abril, la Orquesta visitó la I y II Regiones del país ofreciendo 14 conciertos para público adulto y la juventud. A los Conciertos Educativos gratuitos, con comentarios de la profesora María Eugenia Saavedra, sobre los autores, estilos y períodos históricos de las obras que se les hicieron escuchar, asistieron 9.950 alumnos de Arica, Pedro de Valdivia, Iquique, Antofagasta, Tocopilla, María Elena y Chuquicamata.

El maestro Victor Tevah incluyó en los programas para público adulto un festival Schubert, los conciertos de *Antonio Vivaldi: Concierto en Mi menor Nº 6 para fagot y orquesta de cuerdas*, solista Emilio Donatucci, y *Concierto en La menor para*

oboe y cuerdas, solista Enrique Peña, y *Giovanni Battista Pergolesi: Concierto en Sol Mayor para flauta, cuerdas y cémbalo*, solista: Heriberto Bustamante, y obras del repertorio chileno y universal. A estos conciertos asistieron 6.700 auditores que ovacionaron al conjunto y a su director. La prensa de la I y II Regiones destacó el significado de esta embajada cultural, la importancia que la música tiene para las ciudades del norte y los centros mineros, y al mismo tiempo que piden el pronto regreso de la Sinfónica, alaban "la eximia batuta del célebre maestro Victor Tevah".

Para 1978 se han programado 105 funciones educativas de música, ballet y teatro. Este ciclo se inició el 5 de mayo en el Teatro I.E.M. de la Facultad, con los Conciertos Educativos a cargo de la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro Francisco Rettig, los que en una primera etapa continuaron con dos funciones diarias hasta el 31 de mayo. La programación incluyó obras clásicas, románticas y contemporáneas y cada concierto contó con los comentarios de la profesora Saavedra.

XXXVII TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Se inició la XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica, el 9 de junio en el Teatro Astor, bajo la dirección de su titular, maestro Victor Tevah. Durante esta temporada la Sinfónica ofreció 14 conciertos en Santiago, la repetición de 6 conciertos en el Teatro Municipal de Viña del Mar, 8 en el Aula Magna de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, y por Radio Universidad Técnica del Estado se transmitió en frecuencia modulada el ciclo completo al país.

En el primer concierto se tocó el Oratorio "El Rey David", del compositor Arthur Honegger, con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, preparado por Hugo Villarroel, y los solistas Patricia Vásquez, Carmen Luisa Letelier y Juan Eduardo Lira, y como narrador, Fernando Lara.

Para conmemorar el sesquicentenario de la muerte de Franz Schubert, el maestro

Victor Tevah, en el segundo programa, dirigió música del ballet "Rosamunda" y la *Sinfonía Nº 4 en Do menor*. Ocupó el centro del programa el *Concierto en Re Mayor para piano y orquesta* del compositor chileno *Enrique Soro*, obra que la Sinfónica, con la pianista Herminia Raccagni, grabó en el mes de marzo para la "Antología de la Música Chilena". En ambas versiones Tevah y la Sinfónica lograron versiones brillantes, y Herminia Raccagni comprobó, una vez más, ser una artista de técnica brillante, de enorme temperamento y capaz de dar vida nueva a una partitura que, dado el transcurso del tiempo, podría haber parecido añeja. Terminó el concierto con una soberbia versión de *El pájaro de Fuego*, de *Strawinsky*.

El primer concierto del joven director francés invitado, Jean-Pierre Jacquillat, correspondiente al tercer programa, incluyó

tres obras en primera audición. Actuó como solista Jacques Trouillet, cellista y Agregado Cultural de la Embajada de Francia en Santiago, en *Chant Elégiaque*, de *Florent Schmitt* y *Trauermusik*, de *Hindemith*, ambas obras ofrecidas en primera audición en Chile. El tercer estreno de este concierto fueron los *Tres Interludios* de "Pelléas et Mélisande", de *Debussy*. Con excepción de la obra de *Hindemith*, el talentoso maestro Jacquillat dirigió un programa de música francesa impresionista, comenzando con *El Festín de la Araña*, de *Roussel*, y dirigiendo, además, versiones sobresalientes de *Ma Mère L'oye* y el *Bo-lero* de *Ravel*.

Un programa tradicional dirigió el maestro Jacquillat en su último concierto frente a la Sinfónica. Se inició con *El Carnaval Romano*, de *Berlioz*, para continuar con *Concierto en Re Mayor para violín y orquesta Op. 35*, de *Tchaikowsky*, que interpretó el concertino de la Sinfónica Alvaro Gómez. Terminó el concierto con *Sinfonía Nº 4 en Re menor, Op. 120*, de *Schumann*.

Tuvo a su cargo los cuatro próximos conciertos de esta temporada el maestro norteamericano invitado, *Werner Torkanowsky*. En la primera fecha, el 7 de julio, dirigió una versión de la más alta alcuernia musical de la *Leonora Nº 2*, de *Beethoven*, la menos ejecutada de las cuatro oberturas que el compositor escribió para su ópera "Fidelio". En seguida se escuchó el *Concierto para piano y orquesta Nº 1, Op. 28*, del compositor argentino *Alberto Ginastera*, en una versión excelente de la pianista *Elvira Savi*. Este programa terminó con *Sinfonía Nº 4 en Fa menor, Op. 36*, de *Tchaikowsky*.

En su segundo programa, *Torkanowsky* dirigió el *Concierto para dos violines en Re menor* de *J. S. Bach*, en el que actuaron como solistas los dos concertinos de la Sinfónica de la Universidad de Chile, *Routa Kroumovitch* y *Alvaro Gómez*. La segunda obra incluida fue *Preludio y Muerte de Amor* de "Tristán e Isolda", de *Richard Wagner*. La segunda parte del concierto se inició con el estreno absoluto de la obra del joven compositor chileno *Andrés Alcalde*, *Cuatro Piezas para orquesta*, obra que en este número de la *Revista Musical Chilena* analiza y comenta el joven musicólogo *Rodrigo Torres*. Terminó el concierto con *Sinfonía Nº 5 en Mi menor "Del Nuevo Mundo"*, de *Dvorak*.

El tercer programa dirigido por el maestro *Torkanowsky* incluyó: *Smetana: Obertura La Novia Vendida*; *Mozart: Sinfonía*

Concertante para oboe, clarinete, corno y fagot, con los solistas: *Enrique Peña*, *Luis Rossi*, *Gilberto Silva* y *Emilio Donatucci*; *Strauss: El Caballero de la Rosa*, y *Beethoven: Sinfonía Nº 4 en Si bemol, Op. 60*.

Para su último concierto el maestro *Torkanowsky* eligió las siguientes obras: *Rossini: Obertura La Urraca Ladrona*; *J. Ch. Bach: Concierto en Do menor para viola y cuerdas*, y *Bloch: Rapsodia Hebraica para viola y orquesta*, ambas obras con el gran solista argentino *Tomás Tichauer*, y para terminar se tocó de *Rachmaninoff: Sinfonía Nº 2 en Mi menor, Op. 27*.

Los dos próximos conciertos de esta temporada estuvieron a cargo del director titular de la Orquesta Sinfónica, maestro *Victor Tevah*. En el primer programa se tocó: *Sibelius: Sinfonía Nº 1 en Mi menor, Op. 39*; *Beethoven: Concierto en Re Mayor, Op. 61, para violín y orquesta*, con el solista japonés *Toshiya Eto*, y para terminar *Till Eulenspiegel*, de *Strauss*. El programa del décimo concierto de esta temporada, dirigido por el maestro *Tevah*, consultó: *Milhaud: Suite Provenzal*; *Alfonso Letelier: Vitrales de la Anunciación*, con la solista *Florencia Centurión* y el coro Femenino del Coro de Cámara de la Universidad de Chile, preparado por el maestro *Gilberto Ponce*. La versión de esta obra chilena del maestro *Letelier*, escrita en 1950, impresionó una vez más por su lenguaje místico dramático. Contó con una ejecución sobresaliente, quizá la más perfecta escuchada hasta la fecha, en la que orquesta, coro y solista, bajo la segura batuta del maestro *Tevah*, realizaron todo lo sublime que ella encierra. Terminó el concierto con *Sinfonía en Re menor de César Franck*.

El maestro alemán invitado, *Volker Wangerheim*, tomó a la Sinfónica con el concierto del 18 de agosto, y la dirigió hasta el término de la temporada, el 8 de septiembre.

El maestro alemán invitado, *Volker Wangerheim* se inició con la *Sinfonía en Si menor, El Santo Sepulcro*, obra de profundo sentido místico de *Vivaldi*, que el maestro *Wangerheim* entregó en una versión de gran recogimiento y profunda espiritualidad. El *Concierto en Do Mayor K.V. 299 para flauta y arpa*, de *Mozart*, tuvo a los solistas chilenos *Clara Pasini* y *Alberto Harms*.

Como estreno absoluto para Chile, *Wangerheim* ofreció "Stille und Umkehr", del compositor alemán de vanguardia

Bernd-Alois Zimmermann. Un conjunto orquestal reducido y de curiosa conformación instrumental tocó esta obra en la que a través de murmullos, vibraciones y atormentados balbuceos el compositor expresa su angustia personal y la de la humanidad actual frente a los acontecimientos de esta segunda mitad del siglo XX. Una nota obsesiva de esta música torturante, un Re, es como el hilo de la vida que al recorrer cada uno de los instrumentos del conjunto, de principio a fin, relata el horror del hombre frente al dolor colectivo.

Wangenheim, en la *Segunda Sinfonía* de *Beethoven*, realizó una creación fresca y vital, que hizo honor a la Sinfónica y a su director.

Podría afirmarse que el duodécimo programa de la Sinfónica de la Universidad de Chile constituyó, en su primera parte, un verdadero triunfo para las mujeres artistas chilenas. Se inició el programa con *Picaresca* de la compositora chilena *Ida Vivado*, obra que comentamos en la sección de esta Revista dedicada a los compositores nacionales, y que se escuchó en primera audición absoluta. La contralto *Aída Reyes*, solista de *Picaresca*, cantó su parte con entrega y mucho encanto, luciendo un timbre y registro excelentes.

En el *Doble Concierto*, de *Poulenc*, las pianistas *Elma Miranda* y *Elisa Alsina* realizaron verdaderas proezas, recalcando con brillo los pasajes tumultuosos y entregándose con dulzura en aquellos en que el compositor hace gala de finura y gracia. Tanto la Sinfónica como las solistas y el maestro Wangenheim lograron una versión excelente.

Después del intermedio, el maestro Wangenheim dirigió *Variaciones sobre un tema de Haydn*, de *Brahms* y la *Sinfonía N° 82 en Do Mayor*, de *Haydn*, obras que recreó de manera magistral, dentro de un equi-

librio y radiación impresionante. El público que llenaba el Teatro Astor aplaudió de pie a la Sinfónica y a Wangenheim.

El penúltimo concierto de la XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile incluyó el *Salmo 8* "Herr, unser Herrscher", de *Schütz*, con el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, preparado por el maestro *Gilberto Ponce*. Dos coros mixtos, ora juntos, ora yuxtapuestos, se apoyan a veces en trompetas, trombones, fagotes y clavecín. El maestro Wangenheim obtuvo del coro e instrumentistas un rendimiento sobresaliente. La segunda obra del programa fue el *Concierto en Re menor para oboe y cuerdas*, de *Telemann*, que tuvo como solista a *Enrique Peña*, maestro excelente que hizo las delicias de los auditores por su bellísima, ágil y musical versión.

De gran belleza y dignidad fue el enfoque de Wangenheim del *Requiem*, de *Mozart*, en el que el Coro de Cámara tuvo un desempeño realmente sobresaliente y el cuarteto formado por *Mary Ann Fones*, *Carmen Luisa Letelier*, *Santiago Villablanca* y *Fernando Lara* cantó con profunda comprensión.

Especial brillo tuvo el último concierto de esta XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, el 8 de septiembre en el Teatro Astor, y su repetición en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el domingo 10.

Para este decimocuarto concierto el maestro *Volker Wangenheim* eligió la *Sinfonía N° 6 en La menor "Trágica"*, de *Gustav Mahler*, que se escuchó en primera audición absoluta para Chile.

La Orquesta Sinfónica demostró una precisión perfecta, opulencia sonora, y extraordinario brillo y una respuesta perfecta al carácter severo que el maestro Wangenheim le imprimió a su versión.

EXTENSION DOCENTE DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA

Al igual que en años anteriores, el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile programó para 1978 una amplia extensión docente en la Sala Isidora Zegers, en la diversas Facultades de la Universidad de Chile, en establecimientos educacionales en Santiago y en las Regiones.

Toda esta labor extensional la realizaron profesores del Departamento de Música, quienes, a través de recitales de las más diversas combinaciones instrumentales, dieron a conocer un amplio espectro de la literatura de todos los tiempos entre Santiago y Temuco. Los alumnos de todas las asignaturas instrumentales y de voz, dirigidos por sus profesores de Música de Cá-

mará y en múltiples ocasiones con la participación de sus maestros, también actuaron en Santiago y en las Regiones para grandes conjuntos de jóvenes de la educación básica, media y universitaria. No menos fructífera fue la labor realizada por los conjuntos del Departamento de Música: Orquesta Sinfónica Juvenil, dirigida por el maestro alemán Peter Richter de Rangnier; Taller Coral; Conjunto de Percusión "Rythmus"; Cuarteto y Septeto de Clarinetes; Cuarteto Familia Mendoza; Talleres de Percusión de los profesores Hurtado y Rifo, y Grupo Juvenil de Bronces.

Para la inauguración de la Casa de la Cultura del Parque Metropolitano, el 9 de junio, acto al que asistió el Presidente de la República y sus ministros, alumnos del Departamento de Música ofrecieron un concierto en el que participó la joven pianista Patricia Araya, alumna del profesor Calvarino Mendoza, los hijos del profesor Mendoza, Francisca y Alejandro, violinistas, y Eliana, violoncello, y el arpista de 19 años Manuel Jiménez. El 10 de junio repicieron el mismo programa para miembros de la prensa, televisión y radio. Desde el 9 de julio se iniciaron los recitales gratuitos en el Parque Metropolitano, para todo público, a cargo de los jóvenes estudiantes de música de la Facultad. Hubo, además, presentaciones de ballet con alumnos de la Escuela de Danza y de Folklore con alumnos de Pedagogía en Educación Musical.

Toda esta actividad que se inició a principios de mayo y que incluye hasta fines de agosto, suma 40 conciertos en la Sala Isidora Zegers; 46 conciertos en Faculta-

des de la Universidad de Chile, establecimientos educacionales y centros culturales, y 10 conciertos en las Regiones, o sea un total de 96 conciertos de difusión extensiva.

Obras en primera audición.

La profesora Margarita Herrera estrenó en su gira al sur del país *Variable I para piano* del compositor chileno Juan Lémann, y en la Sala Isidora Zegers, Clara Luz Cárdenas, alumna de la profesora Ida Vivado, hizo escuchar la primera audición en Chile de *Al aire libre*, para piano, de Bela Bartók.

Homenaje a Pauline Jenkin Caillaux

El 21 de agosto, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile rindió un emotivo homenaje a la pianista Pauline Jenkin, que en los Estados Unidos falleció en un accidente. En este concierto recordatorio actuó el pianista Luis Alberto Latorre en *Capricho en Si menor*, de Brahms, y después del discurso de la decano doña Herminia Raccagni, que con gran afecto rememoró la época en que Pauline Jenkin fue su alumna, actuaron el violinista Roberto Díaz Jenkin y su hermano Andrés, ambos hijos de Manuel Díaz y de Pauline. Tocaron, respectivamente, *Sonata Op. 24 para viola*, de Hindemith, y *Sonata en Mi menor para cello y piano*, de Brahms, con Elvira Savi.

CONJUNTOS Y SOLISTAS EXTRANJEROS QUE HAN ACTUADO EN LA SALA ISIDORA ZEGERS

La actividad de los artistas extranjeros que han ofrecido conciertos para profesores y alumnos de la Facultad de Música, en 1978, se inició con la visita de "Quatour de France", integrado por Rodrigue Milosi, violín; Marc Carles, viola; Jean-Claude Ribera, violoncello, y Leslie Wright, piano. Dos miembros de este cuarteto pertenecieron al Cuarteto Oficial de la Ex-Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa, que desapareció. En 1975 estos cuatro artistas crearon, para reemplazarlo, el actual "Quatour de France", conjunto que tiene múltiples recursos para hacer música de cámara, que abarca desde la escuela clásica

a la contemporánea, y desde la sonata al cuarteto con piano.

El 5 de abril los intérpretes franceses ejecutaron en la Sala Isidora Zegers un programa que incluyó: *Fauré: Cuarteto Nº 1 en Do menor*; *Debussy: Sonata en Sol menor*; *Claude Gervaise: Seis Danzas del Renacimiento*, en transcripción de Marc Carles, y *Beethoven: Cuarteto en Mi bemol Mayor, Op. 16*.

Un concierto dedicado a la Música Barroca ofreció el clavecinista y organista alemán-norteamericano Egbert Ennulat, el 11 de abril, en la Sala Isidora Zegers. Este

artista es profesor de la Universidad de Athens en Georgia, y es considerado como uno de los grandes investigadores y expertos internacionales en música barroca y clásica para piano.

Ejecutó en esta oportunidad un concierto con obras de Cabezon, Couperin, Vicente Rodríguez, Scarlatti y J.S. Bach.

El guitarrista francés Jean-Pierre Jumez, además de ejecutante, es un investigador que ha realizado numerosos viajes por todo el mundo para estudiar y grabar en terreno numerosas obras desconocidas que han sido escritas para la guitarra. Su repertorio abarca desde el siglo XVI hasta las obras contemporáneas para guitarra. A través del disco, sus propias composiciones y sus recitales, Jumez se ha convertido en uno de los intérpretes más importantes de la actualidad. Es también Director Artístico de los Festivales de Guitarra de la Martinica. Las obras que descubre las edita donde "Max Eschig" y las graba en Musidisc-Europe.

En su concierto en la Sala Isidora Zegers, el 9 de mayo, el programa incluyó obras latinoamericanas y contemporáneas. Se inició con: *José Olivera Queiroz: Valse brasileño*; *Antonio Lauro: Imitación de los arpistas venezolanos* (Seis por Derecho); *Jodo Pernambuco: Jongo y Villa-Lobos: Preludio I, Choro I y Leyenda Amazónica*. En la segunda parte del programa tocó: *Piotr Pamin: Jinetes de Mongolia e Impresiones de Pamir*; *Leo Brouwer: La Spirale Eternelle*; *Robert Luse: Tonalités-Fantômes*; *Henri Sauguet: Soliloque en Souvenir de Manuel de Falla*; *Pierre Lerich: Trois Préludes "a la Satie"*, y *de Jacques Castarède: Hommage aux Pink Floyd*. Todas estas obras fueron ejecutadas en primera audición en Chile.

El Conjunto Vocal e Instrumental que dirige el maestro francés Roland Douatte actuó en la Sala Isidora Zegers el 20 de junio. Integran este conjunto los cantantes Kathleen Ann Bell, soprano; Myriam Matus, mezzo; Guillermo Vergara, tenor, y Juan Gutiérrez, bajo; y los instrumentistas Luis González, organista; Millapol Gajardo y Andrés Rodrigo Terraza, flautista, y Jacques Trouillet, cellista.

El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *A. Caldara: Misa en Sol Mayor*; *Paul Ben-Haim: Las Rosas*; *Joaquín Rodrigo: Verde verdoso*; *Juan Orrego-Salas: De los montes vengo*, y el *Negro Spiritual: Go down Moses*. En la segunda parte interpretaron de *J. Pachelbel: Magnificat* "Mi alma alaba al Señor"; *J. Hotteterre: Trio Sonata en Re Mayor*, y *G. P. Telemann: Señor todos los pueblos*.

Intercambios con la Universidad de Concepción y Conservatorio Laurencia Contreras.

El 20 de abril actuaron en la Sala Isidora Zegers los profesores de la Universidad de Concepción Mónica Barra, soprano, y el compositor y pianista Miguel Aguilar. En la primera parte del programa se incluyó *Lamentos Haitianos*, del compositor chileno José Vicente Asuar, y *El Canto de los Pájaros*, de Olivier Messiaen. En la segunda parte la soprano cantó *Canciones Gitanas*, Op. 103, de Brahms.

Con el auspicio del Conservatorio "Laurencia Contreras" de Concepción, el 29 de junio, ofreció un recital en la Sala Zegers el baritono Guillermo Asencio con Verónica Torres al piano. El baritono cantó el ciclo de 20 canciones de *La Bella Molinera*, de Franz Schubert.

CONCIERTOS DE LA CORPORACION ARTISTICA INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica inició su actividad de conciertos 1978, en el Auditorium J.M. Blanco del Museo de Bellas Artes. El conjunto tocando sin director ofreció cuatro conciertos entre el 19 de abril y el 10 de mayo con programas de música barroca.

El Instituto de Música presentó, en el Goethe Institut, un recital a dos pianos de

las artistas chilenas Flora Guerra y Elisa Alsina, que interpretaron un programa de música contemporánea que incluyó: *Debussy: En Blanc et Noir*; *Copland: Danzón Cubano*; *Lutoslawski: Variaciones sobre un tema de Paganini*, y *Bartok: Sonata para dos pianos y percusión*, con los artistas invitados Guillermo Rifo y Carlos Vera.

Ciclo de la Orquesta de Cámara en el Teatro Municipal.

Bajo la dirección del maestro argentino Enrique Ricci, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica inició un ciclo de conciertos con programas totalmente renovados. En la primera fecha se incluyeron tres obras en primera audición para Chile, figurando en primer lugar el *Andante* para sexteto de cuerdas de la ópera "Capriccio", de Richard Strauss. Después se interpretó *Pequeña Música Nocturna de Madrid*, de Boccherini, adaptada por Schönnhagen, pequeña obra de escaso interés. La parte medular del concierto fue la audición de *Sinfonía Nº 14, Op. 135, para soprano, bajo y orquesta de cuerdas y percusión*, de Shostakovich. Esta larguísima obra es un ciclo de once canciones sobre textos de García Lorca, Apollinaire, Kuchelbecker y Rilke, que se refieren en un sentido u otro a la muerte.

La labor de la orquesta, reforzada con ocho instrumentos adicionales, hizo una entrega sobresaliente bajo la batuta de Ricci, y los solistas Mary Ann Fones y Víctor de Narké, cantaron en ruso el lóbrego ciclo con profundo sentimiento, transmitiendo los estados de ánimo y las emociones de cada una de las canciones, ambos realizaron una verdadera proeza musical y artística.

Festival Mozart.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, reforzada por los artistas invitados Enrique Peña y Rodrigo Herrera, oboes, y Raúl Silva y Joel Silva, cornos, con el Coro de la Agrupación Beethoven, preparado por Guido Minoletti, y los solistas Mary Ann Fones, Carmen Luisa Letelier, Santiago Villablanca y Gregorio Cruz, todos bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, ofreció un concierto con obras de Mozart que incluyó dos obras en primera audición para Chile. Con este programa el Instituto de Música se adhirió al 90 aniversario de la fundación de la Universidad Católica.

La soprano Mary Ann Fones cantó *Regina Coeli* K.V. 127 con coro y orquesta, y el otro estreno fue *Litaniae Lauretanae Bea-*

ta Mariae Virginis K.V. 195 para solistas coro y orquesta. Se inició el programa con la *Sinfonía Nº 29 en La Mayor* K.V. 201, y se incluyó, además, el Motete *Ave Verum Corpus* K.V. 618 para coro y orquesta.

Estreno absoluto de Concertante para oboe, fagot y cuerdas de Federico Heinlein

Para el último concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, en el Teatro Municipal, el maestro argentino Enrique Ricci eligió tres obras anunciadas como estrenos, entre ellas la primera audición absoluta de *Concertante para oboe, fagot y cuerdas*, del compositor chileno Federico Heinlein, obra que será analizada en el próximo número de esta Revista, junto a otras del compositor e incluyendo el catálogo —hasta la fecha— de sus composiciones.

El primer estreno fue el *Concierto para violín, piano y orquesta*, de Félix Mendelssohn, obra escrita a los 14 años por el compositor. Los solistas Fernando Ansaldi y Frida Conn dieron a sus partes una excelente interpretación. Después se escuchó *Crisantemi*, para cuerdas solas, de Giacomo Puccini, en primera audición, breve página orquestal de sabor otoñal, que nada aporta.

El concierto finalizó con una versión magnífica de la "Sinfonía" Simple, de Benjamin Britten.

Con Festival Mozart, la Orquesta de Cámara finalizó su actividad de la Temporada 1978.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, después de regresar de la gira por Chile que realizó dentro del marco de la Primera Temporada Nacional de Conciertos, organizada por el Ministro de Educación, ofreció en el Goethe Institut un Festival Mozart con el que puso término a sus conciertos de Santiago. El programa incluyó los *Divertimentos en Si bemol Mayor* K.V. 137 y en *Re Mayor* K.V. 136, la *Serenata Nocturna Nº 6 para orquesta y timbales*, con el percusionista invitado Carlos Vera, y *Pequeña Música Nocturna*.

XXIV TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL

La I. Municipalidad de Santiago y su Corporación Cultural organizaron entre el 30 de marzo y el 1º de junio la XXIV Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica, que este año ofreció 10 conciertos en los "Festivales Filarmónicos 1978".

El director titular de la Filarmónica, maestro Enrique Ricci, de Argentina, dirigió el primer programa, en el que incluyó la primera audición para Chile de "Serenata a la Música" del compositor británico Ralph Vaughan Williams, para orquesta y 16 voces solistas —4 sopranos, 4 contraltos, 4 tenores y 4 bajos— que cantaron los intérpretes chilenos Marisa Lena, Mary Ann Fones, Patricia Vásquez y Florencia Centurión, sopranos; Carmen Luisa Letelier, Magda Mendoza, Rosario Cristi y Patricia Brockman, contraltos; Juan Eduardo Lira, Enrique del Solar, Francisco Vicuña y Gabriel Sierra, tenores y Fernando Lara, Gregorio Cruz, Juan Gutiérrez y Mariano de la Maza, bajos. Vaughan Williams escribió esta obra sobre versos del "Mercader de Venecia", de Shakespeare, hace ya cuarenta años, y es muy rara vez ejecutada por la dificultad que significa reunir a tantos cantantes de la más alta calidad.

Dentro de esta temporada este fue el único estreno, pero el maestro Ricci inició una muy importante labor de acercamiento entre los países del continente al invitar a directores y solistas latinoamericanos y de los Estados Unidos para dirigir los diversos conciertos. El maestro Daniel Lipton, de Colombia, actuó junto al joven pianista José Carlos Cocarelli, de Brasil, quien tocó el

Concierto en La menor Op. 16, de Grieg; el director Eduardo Rahn, de Venezuela, dirigió a la pianista argentina Ana María Mucciolo en la *Fantasia Húngara para piano y orquesta*, de Liszt; el maestro argentino Jorge Fontenla dirigió obras de Schumann con el pianista austriaco Joerg Demus en el *Concierto en La menor Op. 54*; invitó al director chileno Fernando Rosas, quien junto al pianista brasileño José Carlos Cocarelli interpretó *Concierto Nº 1 para piano y orquesta de Chopin*, y obras de Weber y Schubert; el maestro Howard Mitchell, de los Estados Unidos, ofreció un programa con obras de Brahms, que incluyó *Doble concierto para violín y cello Op. 102* que ejecutaron los músicos chilenos Jaime de la Jara y Arnaldo Fuentes y el norteamericano Gerald Brown; en un concierto de obras rusas, dirigió a Rafael Orozco, de España, en el *Concierto Nº 2 en Do menor Op. 18 para piano y orquesta de Rachmaninoff*. El único maestro europeo invitado fue el francés Louis de Froment que tuvo a su cargo dos conciertos. En el primero dirigió al violinista chileno Alberto Dourthé en *Sinfonía Española de Lalo*, y en el último, dedicado a música francesa, al pianista brasileño Vanya Elisa-José que tocó *Concierto Nº 2 para piano y orquesta de Saint-Saens*.

Terminó la temporada con *Requiem*, de Verdi, dirigido por el maestro Enrique Ricci, y las solistas: Marisa Lena, soprano, y Magda Mendoza, contralto, ambas chilenas, y los argentinos Dante Ranieri, tenor, y Víctor de Narké, bajo.

AGRUPACION BEETHOVEN

Las Temporadas Internacionales de Conciertos que organiza la Agrupación Beethoven, bajo la dirección de Fernando Rosas y Adolfo Flores, se realizan en el Teatro Oriente dentro de un abono que incluye los conciertos de cámara a cargo de solistas extranjeros de fama internacional, y las presentaciones en el Teatro Municipal y Teatro Gran Palace de conjuntos musicales y compañías de danza extranjeros, cuyos programas abarcan desde la música clásica a la popular y el jazz, y conjunto dancísticos de lenguajes técnicos diversos.

En el Teatro Oriente, la primera visita del año correspondió a la presentación, el 24 de mayo, del cellista húngaro-norteamericano Janos Starker, actual profesor distinguido de la Universidad de Indiana en Bloomington, y el joven pianista japonés, de diecinueve años, Shigeo Neriki, quien también trabaja en la Universidad de Indiana.

Bajo la dirección de Guido Minoletti el Coro de la Agrupación Beethoven cantó música vocal italiana del 1600, programa que incluyó páginas religiosas con acompañamiento instrumental y madrigales a cappella

de fines del Renacimiento. El programa se inició con la primera audición en Chile del *Oratorio Jefté*, de *Carissimi*, verdadera joya del siglo XVII, en el que participaron instrumentistas —dos violines, cello, contrabajo y órgano—, coro y los solistas José Quilapi, Ahike Screefelt, Elena Madeiros y Juan Gutiérrez. Este concierto terminó con el *Gloria*, a siete voces, de *Monteverdi*.

Jean-Pierre Rampal tuvo a su cargo el tercer recital de esta temporada. El gran flautista francés que visitaba Chile por primera vez fue acompañado al piano por Elvira Savi. Rampal que toca un instrumento histórico que perteneció al Conde de Remusat, impresionó por su maestría, musicalidad y las sonoridades redondas, plenas, luminosas, mórbidas, elegantes y flexibles que obtiene del instrumento. Es el artista que ha devuelto a la flauta el lugar privilegiado que ocupó en el siglo XVIII, además de ser el inspirador de destacados compositores contemporáneos que le han dedicado sus obras con lo que se ha enriquecido la literatura musical para la flauta.

El "International String Quartet" actuó el 7 de julio en un recital que incluyó los *Cuartetos Op. 18, 95 y 130*, de *Beethoven*. Este cuarteto, que integran los japoneses Machie Oguri-Kudo y Chihiro Judo, violinistas, el alemán Lutz Rath, cello, y el norteamericano James Van Valkenburg, viola, fue creado en 1974 y pertenece a la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, donde ejercen como cuarteto residente.

Bajo la dirección del excelente y sensitivo pianista Raymond Beegle se presentó en el Teatro Oriente el cuarteto vocal "The New York Vocal Arts Ensemble".

El programa incluyó una serie de obras de compositores rusos desde Tchaikowsky a Prokofiev y Shostakovich. Con excepción de los cuartetos "a cappella" de Anton Rubinstein, con textos alemanes de Heine y Kopisch, cantados en alemán, todo el resto del programa se cantó en idioma ruso.

Los cinco excepcionales intérpretes deleitaron por su profesionalismo, la belleza, afinación, cultura y deliciosa maestría con que hacen música. En este cuarteto de voces de rara perfección destacaron el bajo-barítono, la soprano y el tenor, tanto por su musicalidad como por sus dotes histriónicas, de tono levemente menor estuvo la contralto.

Sedujeron muy especialmente en este programa las sensitivas canciones para soprano de Prokofiev sobre poemas de Ajmatova, los dúos y tríos con piano de Shostakovich y los cuartetos vocales del Op. 59 de César Cui.

La próxima visita en el Teatro Oriente fue el Waverly Consort, que en esta oportunidad ofreció un programa completo con *Las Cantigas de Santa María del Rey don Alfonso El Sabio*, del siglo XIII. Cuarenta de estas Cantigas son de loor, las demás forman una colección de relatos poéticos en los que se narran los milagros de la Virgen María a aquellos que en ella confían. Están escritas en gallego, la lengua que en la época gozaba de mayor prestigio poético.

Los artistas del Waverly Consort presentaron un cuadro medieval de gran belleza, muy típico de la corte de Alfonso X, en el que conviven cristianos hispanos, moros y judíos. El trovador Philip Minor relató en castellano las secuencias de las Cantigas, en traducción del gallego-portugués del Dr. Mordecai S. Rubin, del Teachers College de Columbia University.

Los músicos, la mezzo-soprano Judith Ma-lafronte y el tenor Frank Hoffmeister, fueron los cantantes que interpretaron con unción y bellísima calidad vocal las sencillas melodías de los milagros de la Virgen, acompañados por el grupo de instrumentistas. Estos, Kay Jaffee, Michael Jaffee, Sally Logeman y Judith Davidoff, ejecutaron en sus bellos instrumentos de la época tanto los acompañamientos como los trozos instrumentales de este interesantísimo viaje a la España del medievo.

El clavecinista colombiano Rafael Puyana fue la siguiente visita internacional en el Teatro Oriente. El artista es un intérprete muy serio, buen músico, de técnica impecable. Ejecutó un interesante programa que incluyó: *Clérambault: Suite en Do menor*; *Couperin: Los fastos de la grande y antigua mestralla*; *J.A. Bach: Toccata en Re Mayor*; *Scarlatti: Ejercicios*; *Haydn: Sonata en Si menor, N° 32*; *Padre Antonio Soler: Sonata en Re menor y Sonata en Re Mayor*.

De gran interés fue el concierto ofrecido por el Conjunto Pro Música de Colonia, integrado por un coro mixto de veinticuatro voces, quinteto de cuerdas e instrumentos de teclado, grupo que visitó Chile gracias al auspicio del Goethe Institut y de la Agrupación Beethoven. El director Johannes Hömberg fundó Pro Música en 1969, y en su único concierto en Santiago pudo apreciarse su gran experiencia y musicalidad.

Iniició el programa con cuatro textos sagrados que abarcaron desde el gregoriano hasta su tratamiento musical a lo largo de los siglos. El coro, que cantó todo el programa de memoria, comenzó con el *Pater Noster* en cantus firmus, luego en el mo-

tete de apretado contrapuntismo del neerlandés Jacob Obrecht, el coral "Vater unser" de la Cantata 90 de J.S. Bach, para terminar con el Padre Nuestro de Stravinsky. Tanto la versión renacentista como la partitura de Bach fueron acompañadas por las cuerdas.

Magnífica también fue la versión de "Da Pacem" de Josquin des Prés, seguido, por el mismo texto en alemán, de Heinrich Schütz con apoyo concertante instrumental. Al Ave Verum de Orlando de Lassus siguió el K. 618 de Mozart, y al Stabat Mater de Palestrina el de Krzysztof Penderecki, que hace uso de todas las posibilidades vocales sonoras, incluyendo la voz hablada y el grito.

En cada una de estas obras, tan distintas entre sí y con problemas musicales y vocales complejos, el desempeño de cada uno de los artistas visitante fue excepcional.

La segunda parte del programa abarcó la producción coral laica de casi siglo y medio, incluyendo obras de Johannes Brahms, Debussy, Ravel y Ligeti.

Con la Misa en Si menor de J.S. Bach se presentó el Coro de Concierzos Berliner Konzert, agrupación que llegó directamente desde Alemania y que integran cincuenta instrumentistas y noventa coristas. La Asociación Beethoven ofreció el concierto en homenaje a la memoria de su Santidad Paulo VI.

La espiritualidad místico-religiosa de esta magna obra de Bach estuvo totalmente ausente de la versión de los visitantes alemanes. El director Fritz Weisse impuso tempi tan acelerados que no hubo coincidencia con la expresión contenida en las palabras. Entre los solistas destacó el bajo Joern Wilsing y el tenor Peter Maus.

El prestigioso conjunto vocal norteamericano los Albert McNeil Jubilee Singers, bajo la excelente dirección de su creador, ofreció un concierto de música afroamericana. Los magníficos solistas transmitieron un mensaje vocal y algunas danzas de su herencia cultural, en las que hicieron gala de gracia, fuerza, seguridad absoluta y, por supuesto, un ritmo de absoluta perfección. El programa incluyó negro spirituals, gospels, calypso y baladas.

La "Agrupación Beethoven" presenta a importantes conjuntos extranjeros

Los excelentes músicos, actores, mimos, cantantes e instrumentistas argentinos "Les Luthiers" iniciaron, en el Teatro Municipal, la serie de espectáculos que este año presentó la Agrupación Beethoven.

La última creación de "Les Luthiers", estreno absoluto para Chile, fue "Mastropiero que nunca". Basándose en un excelente libreto, Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Moronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortez y Daniel Rabinovich, dieron a conocer las aventuras musicales y humanas del imaginario compositor Johann Sebastian Mastropiero. Con sus extravagantes instrumentos, extraordinaria capacidad musical como compositores, cantantes e instrumentistas, todo ello unido a sus ilimitadas cualidades histriónicas, presentaron un hilarante espectáculo en el que se hizo una parodia de los más diversos estilos musicales, los que el libreto guía a través de la historia de Europa y América.

El conjunto francés "Les Ballets Trokadero de Montecarlo", que dirige su fundador Peter Anastos y que integran quince varones, fue otro espectáculo jocoso como el de "Les Luthiers", pero esta vez dentro del campo de la danza. Estos bailarines interpretan los más famosos ballets del repertorio clásico, bailando, por supuesto, tanto los papeles femeninos como los que corresponden a hombres.

La compañía Alvin Ailey "American Dance Theatre", también actuó en el Teatro Municipal. La carrera del coreógrafo de color Alvin Ailey se inició con Lester Horton, creador de la primera compañía interracial de danza moderna de los Estados Unidos. El Ailey American Dance Theatre nació en 1958 y desde 1972 pertenece al City Center de Música y Danza. En Chile se presentaron con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago.

Ailey que hasta la fecha ha creado más de 50 coreografías se inspira habitualmente en los "blues", "spirituals", "gospels" y en general en la música de su raza para recrear estados anímicos y cuadros típicos de ambientación negra. Pero el repertorio incluye, además, coreografías de los más grandes creadores de los Estados Unidos.

Los 25 bailarines que integran la compañía son artistas incomparables, los hay de raza negra, blanca y amarilla. Todos poseen una formación técnica fabulosa, vitalidad, poder de comunicación, lo que unido a la belleza de la música, el vestuario y la luz, proyectan un espectáculo desbordante de juventud y felina gracia artística.

Al margen de sus actividades musicales en el Teatro Oriente y la presentación de importantes conjuntos de danza y música en otras salas de la capital, la Agrupación Beethoven cuenta con dos conjuntos pro-

prios, el Coro de Madrigalistas que dirige Guido Minoletti y que integran artistas chilenos y la reciente creación del Quinteto de Vientos que el 23 de agosto ofreció su primer concierto. Integran este nuevo Quinteto tres instrumentistas del desaparecido conjunto "Hindemith", Enrique Peña, oboe, Fernando Harms, flauta, Raúl Silva, corno, a los que se sumaron Jorge Espinoza, fagot y Luis Rossi, clarinete. Los profesores Peña, Silva y Rossi son miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y los otros dos de la Orquesta Filarmonica Municipal.

En la Sala del Goethe Institut tocaron un programa que incluyó: *Danz: Quinteto N° 1, Op. 56; Vivaldi: Trío para flauta, oboe y fagot; Rossini: Cuarteto N° 6 para flauta, clarinete, corno y fagot, e Ibert: Tres piezas breves.*

*Conciertos de artistas extranjeros
y de conjuntos de ballet internacionales
en el Teatro Municipal*

Le "Quatour de France", conjunto creado en 1975 e integrado por Rodrigo Milosi, violín, Marc Charles, viola, J.C. Ribera, cello y Leslie Wright, piano, visitó Santiago con el auspicio de la Embajada de Francia. En el Teatro Municipal se presentaron el 4 de abril y al día siguiente actuaron en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. El grupo ha realizado extensas giras por Francia, toda Europa y Sudamérica.

La pianista brasileña Vanya Elias-Jose ofreció un único recital el 29 de abril con obras de repertorio en el que incluyó de Villa-Lobos, del "Ciclo Brasileño", *Impresoes Seresteiras y Festa No Sertao*.

El guitarrista francés Jean Pierre Jumez actuó el 12 de mayo en el Teatro Municipal y al día siguiente en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música de la Universidad de Chile. Además de incluir obras renacentistas y clásicas para guitarra, el programa incluyó en primera audición *Zapateado y Variaciones sobre una danza mora*, de Gregorio Sains de la Maza; *La espíral eterna*, del cubano Leo Brouwer; *Homénaje a los Pink Floyd*, de Jacques Castarède, obra escrita en 1973 para los concursos del Conservatorio de París, además de diversas composiciones de raigambre popular suda-

mericano, entre ellas *Elegía y Danza inca*, de Carlos Bonilla, y *Leyenda amazónica*, de Villa-Lobos.

La primera compañía de ballet extranjero, llegada al Teatro Municipal fue la de *Manuela Vargas* y su conjunto de intérpretes de flamenco español, ofreciendo tres funciones a principios de mayo.

"Estampas Flamencas", con coreografías de Manuela Vargas y Paco Fernández, fue un espectáculo de flamenco auténtico y sin fantasías.

El *Ballet Teatro Contemporáneo de Francia*, primer centro coreográfico nacional francés, fue creado por el Ministerio de Asuntos Culturales en 1968 con sede en Amiens, y en 1972 pasó a formar parte del Centro Coreográfico y Lírico Nacional al que también pertenece el Theatre Musical de Angers. En esta segunda gira por Latinoamérica trajo un repertorio de doce ballets, seis de los cuales fueron estrenos absolutos.

En diez años de vida la compañía ha montado cuarenta y dos coreografías que reúnen los elementos más vitales de la danza contemporánea. Los coreógrafos que trabajan con el Ballet Teatro Contemporáneo son: Carolyn Brown, Louis Falco, Lar Lubovitch, George Balanchine, Françoise Adret, Felix Blaska, Moshe Efrati, John Neumeier, Dirk Sanders y Michel Descombey. Los programas incluyeron "Los cuatro temperamentos", de Balanchine-Hindemith; "Balloon", Carolyn Brown-Earl Brown; "Violostries", de Erlih-Parmegiani; "Pasdances", de Sanders-Strawinsky; "Mobilissimo", de Goliard-Ives; "Sans Tritre", Lubovitch-Strawinsky; "Solsticio", de Adret y "Cooking French", de Palco-Kamen.

La embajada artística del Perú que incluyó el grupo folklórico "Alma Criolla", los ballets de arte negro "Matalache" y la cantante de vales Eva Ayllon, inició su gira por Chile con una función de gala en el Teatro Municipal para celebrar el aniversario patrio peruano. Después viajaron a Viña del Mar y Concepción.

Los veinte artistas peruanos dieron a conocer un amplio espectro del folklore popular como las "Habaneras", los "Festejos", danzas folklóricas de origen negroide, "El Toromato", "El Alcatraz" y "El Laudo", además de sambas, y la cantante Eva Ayllon cantó vales criollos, jaraneros y polkas.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO ALEMAN DE CULTURA, GOETHE INSTITUT

La actividad de conciertos 1978, del Goethe Institut, se inició en el mes de abril con recitales de solistas chilenos, y la repetición de los conciertos de la X Semanas Musicales de Frutillar, y conciertos del Grupo de Cámara Stefan Tertz, con un festival Schubert, y de Latinomusicaviva. Este conjunto, integrado por Alberto Harms, flauta, Emilio Donatucci, fagot, Enrique Baeza, piano, Carlos Corales, guitarra eléctrica, y Patricio Salazar, percusión, ofreció un programa con obras en primera audición de compositores latinoamericanos y el estreno absoluto de *Huelén*, para fagot, piano, guitarra eléctrica y percusión, del chileno *Guillermo Rifo*.

El concierto se inició con *Sonata Fantasia*, de *Andrés Sas*, luego tocaron *Visiones*, obra escrita en 1977 por el chileno *Rifo*, para continuar con *Tres Estudios para fagot y piano*, de *José Siqueira*, y *Apanhei-te Cavaquinho "Choro" para fagot y piano*, de *Ernesto Nazareth*.

Con un concierto dedicado a la música para instrumentos de bronce del Renacimiento y del Barroco alemán, actuó en el Goethe Institut, el 6 de junio, el Quinteto de Bronces de Chile, integrado por Miguel Buller, trompeta, Enrique Boudon, trompeta, Víctor Loyola, corno, Pedro Flores, trombón y Oscar Lucero, trombón, y el trompetista invitado, Rodrigo Miranda.

Concurso de piano Franz Schubert.

En adhesión al sesquicentenario de la muerte de Franz Schubert (1797-1828) y con motivo del vigesimoquinto aniversario de la fundación del Instituto Chileno Alemán de Cultura de Santiago, el Instituto Goethe organizó en colaboración con la Corporación "Amigos del Arte", el Concurso de Piano Franz Schubert, que se realizó entre el 12 y 18 de junio, para pianistas chilenos o residentes en Chile durante los últimos 5 años, nacidos entre 1946 y 1960.

El concurso constó de 3 pruebas y un concierto final a cargo de los ganadores. Para la prueba de preselección se exigió la interpretación de memoria de las siguientes obras: Bach, Preludio y Fuga a elección del "Clavecín Bien Temperado", con Fuga a 4 ó 5 voces; Mozart, Rondó en Re Mayor K.V. 485; Schubert, Momentos Musicales Op. 94, uno a elección, y Debussy, Estudio, a elección.

El jurado estuvo constituido por los pianistas Flora Guerra, Elvira Savi y René Reyes, el compositor y crítico Federico Heinelein y Víctor Tevah, director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile.

Quedaron seleccionados para participar en el concurso diez jóvenes pianistas: Patricia Araya, Kenya Godoy, Luis Alberto Latorre, Sara Pavez y Cecilia Plaza, alumnos de la cátedra de piano del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y el joven profesor de esta Facultad, Alfredo Saavedra, y las pianistas M. Soledad Rojas, Victoria Suárez, Elena Uribe y Verónica Weissbluth.

La ganadora del Concurso de Piano "Franz Schubert" fue Cecilia Plaza, alumna del Departamento de Música de la Universidad de Chile en la cátedra del profesor Carlos Botto, quien obtuvo el Primer Premio con mil dólares. El tercer premio lo obtuvo Luis Alberto Latorre, también alumno del Departamento de Música, en la cátedra de la profesora Margarita Herrera, que obtuvo quinientos dólares, y el segundo premio correspondió a Elena Uribe, de la Escuela Moderna de Música, alumna de la profesora Elena Waiss, quien obtuvo seiscientos cincuenta dólares.

Los galardonados recibieron sus premios el 4 de julio durante el concierto que tuvo lugar en el Goethe Institut, evento que fue presidido por el Comité Organizador y los miembros del Jurado. En esta oportunidad se hizo entrega, también, de diplomas a algunos de los concursantes que obtuvieron puntajes menores.

En este concierto los pianistas que obtuvieron premios ejecutaron obras de J. S. Bach, Schubert, Brahms y Debussy.

Recitales de artistas chilenos

La soprano Patricia Brockmann actuó en el Goethe Institut en un recital de canciones de Strauss, Mahler, López-Buchardo, Williams y Poulenc, acompañada al piano por Elvira Savi.

Un Festival Vivaldi ofrecieron los violonistas Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi, con *Concerto Grosso en Re menor Op. 3, N° 11*, *Concerto Grosso en La menor, Op. 3 N° 8* y *Las Cuatro Estaciones, Op. 8*.

El Coro y Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso que dirige Jaime Donoso, ofreció un programa que incluyó composiciones corales y solísticas de Franz Schubert.

El cellista Patricio Barria con Cirilo Vila al piano tocaron un programa de música contemporánea que se inició con *Piezas de fantasía en Si Mayor, Op. 8, N° 2*, de Hindemith, para continuar con: *Sonata N° 3*, de Martinu; *Cuento para cello y piano*, de Janacek, y *Sonata en Do Mayor, Op. 119*, de Prokofiev.

Una charla-Concierto sobre "Nietzsche y la Música", del Dr. Brenio Onetto, fue el marco para dar a conocer en Chile lieder originales del filósofo alemán. Con Cirilo Vila al piano, la contralto Carmen Luisa Le-

telier y el tenor José Quilapi, cantaron una serie de canciones compuestas por Nietzsche.

Los artistas alemanes Kurt Bauer y Heidi Bung tocaron un concierto con obras para piano a cuatro manos que incluyó: *Mozart, Sonata en Do Mayor K.V. 521*; *Schubert, Fantasia en Fa menor, Baile alemán con dos tríos y Marcha característica*; *Ravel, Ma Mère L'Oye* y *Strawinsky, Ocho piezas pequeñas*.

Terminaron los conciertos del mes de agosto con la presentación del Coro de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso, dirigido por Silvio Olate. El programa incluyó *Missa aeterna Christi munera*, de Palestrina; una serie de canciones francesas del Renacimiento y siete canciones populares argentinas de Carlos Guastavino.

INSTITUTO CHILENO BRITANICO DE CULTURA

Celebración del cuadragésimo aniversario de la Fundación del Instituto.

El 3 de mayo de 1938 se creó en Santiago el Instituto Chileno-Británico de Cultura, uno de los más antiguos institutos binacionales del país. Desde su fundación el Instituto no sólo se ha preocupado de ofrecer excelentes cursos de idioma inglés, sino que, además, ha promovido un rico intercambio cultural entre Gran Bretaña y Chile. Los conciertos, exposiciones de arte, presentación de actores ingleses, fomento al teatro con actores chilenos y la difusión cinematográfica inglesa ha sido la tónica de estas cuatro décadas.

Para conmemorar este aniversario, el Instituto programó importantes eventos culturales que se iniciaron con el concierto de obras del 1600 que cantó el Coro de la Agrupación Beethoven, dirigido por Guido Minoletti, con órgano, conjunto instrumental y solistas, en la Santiago Community Church.

El profesor Oscar Ohlsen, ofreció el 4

de agosto una conferencia ilustrada con ejemplos audio-visuales sobre la evolución del concepto de la interpretación de la música antigua entre los siglos XIV y XVIII. Destacó a los mejores intérpretes del siglo XX, y la investigación musicológica que se ha realizado para lograr versiones actualizadas y vitalizantes de la música antigua.

Hubo, además, dos recitales nominados "Ciclo del Amor", con lectura, análisis y escenificación de obras de Shakespeare que versan sobre el amor y música de la época del gran vate inglés. Actuaron Inés Moreno y Mario Lorca, y los profesores Lowelin Russell y Rodolfo Rojo. El segundo correspondió a un encuentro con Pablo Neruda y música de Jorge Yáñez, sobre textos de Neruda con la participación de los mismos actores antes mencionados.

Además, se exhibió una exposición de obras de Jóvenes Valores de la pintura, cuyas edades fluctuaban entre los 16 y 26 años, y proyecciones de películas de cine arte.

CONCIERTOS

Concierto del organista Miguel Letelier. Estreno de "Homenaje a Perceval"

Durante una breve visita a Chile el compositor y organista Miguel Letelier ofreció un concierto en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján.

Encabezó este recital con *Preludio y Fuga en Sol menor*, de Georg Boehm, seguido por la *Sonata en trío N° 3 en Re menor*, de J. S. Bach. La gran imaginación colorística de Letelier se destacó principalmente en las obras contemporáneas, comenzando con *Rapsodia en Do sostenido menor, Op.*

65 Nº 1, de Max Reger, dos *Preludios* de Karel Reiner y *Le banquet céleste*, de Olivier Messiaen.

El crítico Federico Heinlein, al referirse al estreno de "Homenaje a Perceval" de Miguel Letelier, obra que en este concierto se escuchó en primera audición, escribe: "... Nos impresionó la circunstancia de que escuchamos el trozo en el mismo órgano del templo de los Padres Belgas donde Julio Perceval estudiaba, impartía sus clases y fue velado después del accidente que troncó su vida. La obra, hondamente sentida, sabe expresar rebelión contra el destino y conformidad con lo inevitable. En general su línea melódica es de orientación neoclásica, mientras que la armonía tiende hacia un romanticismo de sonoridades hermosas. Particularmente eufónico resultó el sector tranquilo y diáfano, antes de la reaparición del inicial como sujeto de una fuga muy bien construida.

"En su tribuna de órgano celestial, don Julio habrá estado complacido de este homenaje y feliz con el clamoroso éxito que cosechó su alumno".

Latinomusicaviva estrena "Santiago Siglo XX"

El conjunto instrumental Latinomusicaviva que dirige Guillermo Rifo y que integran

destacados instrumentistas jóvenes presentaron, el 27 de julio en el Teatro Municipal, su última creación, "Santiago Siglo XX", con el auspicio del Goethe Institut, la Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago y la Universidad de Chile. En este estreno participaron, además, el actor Mario Lorca, las solistas vocales Patty Chávez y Denisse Poligini, José Manuel Silva que dirigió el coro y Jaime Fernández que tuvo a su cargo el montaje teatral.

Guillermo Rifo creó una música que brota de la misma esencia tradicional de los poemas y canciones incluidas, las que dentro de un lenguaje actual tienen el característico acento chileno que distingue a las manifestaciones musicales y poéticas de la ciudad de Santiago. El espectáculo incluyó, además de la obertura, Poema a Santiago, Canción al Río Mapocho, Recoleta, Cueca del Santa Lucía, Santiago y Cueca Santiago Siglo XX. Músicos, cantantes y actores reflejaron en sus intervenciones todos los aspectos de la gran ciudad moderna trepidante y nerviosa.

En la primera parte del programa se ejecutaron varias composiciones de Rifo, ya escuchadas anteriormente, y participó además, el guitarrista argentino Damián Sánchez, quien cantó dos composiciones suyas: "Cuando estoy triste" y "Cuando me ves así".

TEMPORADA LIRICA OFICIAL 1978 EN EL TEATRO MUNICIPAL

"La Walkiria" de Richard Wagner.

La Corporación Cultural y la I. Municipalidad de Santiago iniciaron la actual temporada el 8 de agosto en el Teatro Municipal, con "La Walkiria", ópera que sólo se había escuchado en Chile cantada en alemán en 1943, 1946 y 1959. La primera audición tuvo lugar en 1906 y fue cantada en italiano.

El montaje de "La Walkiria" estuvo a cargo del regisseur uruguayo Roberto Oswald, director técnico del Teatro Colón de Buenos Aires, desde 1964, quien, además, tuvo a su cargo la escenografía y vestuario. El director argentino Michelangelo Veltri, dirigió a la Orquesta Filarmónica Municipal y a los cantantes. El elenco de las funciones de "La Walkiria" estuvo integrado por la soprano inglesa Margaret Curphey en el papel de Brunilda; la soprano norteamericana Lynne Strow como Siglinde, la mezzo-sopra-

no chilena Marta Rose cantó el papel de Fricka; el tenor francés de la Opera de París fue Sigmund; el único cantante alemán de este elenco, Heinz Imhdahl, tuvo a su cargo el papel de Wotan, y el bajo franco-armenio Gerard Serkoyan encarnó a Hunding.

El importantísimo papel que juegan en esta obra las ocho walkirias, que son el hilo conductor de la trama, tuvieron intérpretes chilenas. El profesor Federico Heinlein tuvo a su cargo la preparación de las profesionales chilenas: Marisa Lena (Gerhilde), Patricia Vásquez (Helmwige), Magda Mendoza (Siegrune), Patricia Brockmann (Schwertleite), Margarita Fernández (Ortlinde), Aída Reyes (Grimgerde), Carmen Luisa Letelier (Waltraute) e Ilse Simperdorfer (Rosweisse). La crítica destacó por unanimidad la labor realizada por las cantantes nacionales. El crítico Víctor M. Muñoz Risopatrón, en "El Mercurio" de 15 de agosto,

afirma: "... Especial impacto causaron las ocho cantantes nacionales en su intervención del tercer acto, demostrando que la excelente preparación de Federico Heinlein rindió sus frutos".

"Lucia di Lammermoor" de Gaetano Donizetti

El segundo título de esta temporada fue la ópera romántica "Lucia di Lammermoor" de Donizetti, con regie de James Lucas, escenografía de Jorge Dahm y la dirección musical de Enrique Ricci, quien tuvo a su cargo la Orquesta Filarmónica Municipal, el Coro de la Sociedad Chilena Amigos de la Opera, preparado por José Manuel Silva, el Ballet Municipal y los cantantes.

La gran triunfadora de esta obra fue la soprano holandesa Cristina Deutekom como Lucia. Le siguió en orden de méritos el tenor Beniamino Prior, Edgardo; el barítono

Alberto Noli, Enrico, y Mariano de la Maza, Raimondo. Completó el elenco Teresa Lagarde, Gabriel Sierra y Miguel Planas. El coro fue uno de los puntos altos de estas funciones.

"La Bohème" de Puccini

Para cantar el papel de Mimi fue invitada la soprano Adriana Maliponte, del Metropolitan Opera House de Nueva York. Junto a ella actuaron Beniamino Prior, Alberto Noli, Margarita Fernández, Mariano de la Maza y Eduardo Huespe.

"La Bohème" tuvo la regie de James Lucas, escenografía y vestuario del Teatro Municipal. La Orquesta Filarmónica Municipal, el Coro de la Sociedad de Amigos de la Opera, preparado por José Manuel Silva, y el Coro de Niños, preparado por Moisés Neira y cantantes, actuaron bajo la concertación general del maestro argentino Enrique Ricci.

BALLET

Estrenos en el Ballet Nacional Chileno

El coreógrafo y director artístico del Hartford Ballet de Connecticut, Estados Unidos, Michael Uthoff, fue invitado por un mes por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile para montar dos ballets para el Ballet Nacional Chileno. Michael Uthoff es hijo del fundador, director artístico y coreógrafo Ernst Uthoff, quien dio fama internacional al Ballet Nacional, además de ser el artista que creó el movimiento dancístico chileno. Su hijo es en la actualidad coreógrafo de fama en los Estados Unidos y ya ha creado más de una docena de ballets en estilos neoclásico, romántico y contemporáneo para el Hartford Ballet que son el sello y base del repertorio de esa compañía.

Dentro de un espíritu poético de gran sensibilidad y elegancia se desarrolla el *Pas de Deux* de "Unstill Life", con reminiscencias del Poema XX de Neruda y música del Adagietto de la Quinta Sinfonía, de Mahler, creado por Michael Uthoff. La coreografía une a la danza clásica el sello contemporáneo, dentro de un elegante eclecticismo de síntesis que revela el talento y la imaginación de su creador. En esta obra, los bailarines Rosa Celis y Jorge Ruiz exhibieron, unido a la perfección técnica, un poder de transmisión del mensaje de amor y dolor

que trasunta del poema de Neruda, y que el coreógrafo ofrece dentro de un clima de poética belleza.

Muy distinto es el clima de "Antumalal", el segundo de los estrenos de Michael Uthoff. Esta creación es un himno a la juventud para el que el artista usó el Concierto para arpa de Alberto Ginastera. Dentro de un lenguaje contemporáneo muy personal e imaginativo, Uthoff presenta a un grupo de jóvenes de ambos sexos que gozan de las bellezas de la naturaleza, de los lagos y el sol del sur de Chile. Los juegos y amores de esta juventud en vacaciones proyecta también el misterio que encierra el alma humana. La preparación técnica de los bailarines fue notoria como también la excelente proyección del mensaje de ideales, anhelos, dichas y frustraciones que embargan a la juventud en esta etapa de su vida.

El tercer estreno de esta temporada, que se realizó en el Teatro Victoria entre el 21 y 25 de junio y que incluyó, además, varios ballets del repertorio, fue la última creación del coreógrafo Fernando Beltrami.

Para "Concierto", ballet de danza pura, Beltrami eligió el Concierto en Mi Mayor para violín, de J. S. Bach. La imaginativa coreografía basada en la técnica clásica, ofrecida en lenguaje contemporáneo, creó un mundo luminoso en el que la danza lo es todo. Las tres parejas formadas por Rosa Celis y Luis Ruiz, Berenice Perrin y Este-

ban Vera, Nieves Leighton y Arturo Peralta, se distinguieron por la belleza de sus movimientos y la pericia técnica.

Temporada Oficial 1978 del Ballet Municipal, estrenos de las obras de Janine Charrat.

Al levantarse el telón del Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica, colocada en altura, al fondo del escenario, y bañada en una luz mágica, con el maestro Roland Douatte en el podium frente al público, inicio un concierto que incluyó tres obras de gran calidad artística: "Les petits riens", de Mozart; "Il combattimento di Tancredi e Clorinda", de los Madrigales Guerreros y Amorosos de Monteverdi, y un arreglo del Adagio, de Albinoni, en versiones de alta categoría.

Las coreografías de Janine Charrat, bailarina francesa invitada por la I. Municipalidad de Santiago para montar "Les petits riens", "Il combattimento" y "Las Indias Galantes", fragmento de la ópera-ballet de Rameau, demostraron tal pobreza que ni siquiera pueden calificarse como danza, fueron meras pantomimas insipidas.

Especial mención merece "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda", recitativo dramático del poema de Tasso "La Jerusalén Liberada" que Monteverdi creara en 1624, para tres personajes: El Recitante, Tancredi y Clorinda con orquesta de cuerdas, más el bajo continuo a cargo del clavecín. En esta versión actuaron músicos chilenos que ni siquiera mencionó el programa; los cantantes Carmen Luisa Letelier, en el papel de Testo, que relata la dramática lu-

cha entre el caballero cristiano y la joven musulmana, mortal duelo de amor y de fe que termina con la conversión y muerte de la joven; Marisa Lena que representó a Clorinda, Juan Eduardo Lira como Tancredi, y el clavecinista Luis González. Tanto el vestuario de los cantantes como la actuación de los bailarines franceses invitados, Claire Motte y Atilio Labis, dada la pobrísima coreografía, desvirtuaron el espíritu y el maravilloso mensaje de la obra. Los artistas nacionales aportaron una muy valiosa contribución al éxito de la obra en lo musical.

La coreografía de Paco Mairena para el "Adagio de Albinoni", tampoco fue un aporte para el Ballet Municipal, y en el fragmento de "Las Indias Galantes" hasta la disciplina de la orquesta aflojó.

Gira al sur del país del Ballet Nacional Chileno

Entre el 28 de agosto y el 24 de septiembre el Ballet Nacional Chileno recorrió todo el sur del país ofreciendo presentaciones para estudiantes y público en Curicó, Linares, Los Angeles, Valdivia, Puerto Montt, Osorno, Temuco y Talca, con un total de 25 funciones.

El repertorio presentado incluyó los ballets: "Concertino", Pas de Deux de Don Quijote, "Estudio", "Unstill Life", "Concierto", "Mocedades", "Scrabiniiana", "Catrala Desciende", "Antumalal", "Calauacán", "Los cuatro músicos viajeros", "Ensamblés", Pas de Deux del Corsario y Pas de Deux de Cascanueces.

NOTICIAS

Jóvenes compositores de la República Federal de Alemania

En el foyer de la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música se presentó la exposición de partituras, con sus respectivas grabaciones, de las obras de 28 jóvenes compositores alemanes que el Instituto Goethe de Munich trajo en gira latinoamericana.

La finalidad de este primer esfuerzo por dar a conocer la labor creadora de la nueva generación de músicos alemanes, cuyas edades fluctúan entre los 20 y 35 años, fue la de mostrar las técnicas y estilos con que se expresan estos creadores. Además de par-

tituras, fotos, textos y una selección de cintas magnetofónicas y discos, se distribuyó un folleto que incluye las biografías y principales obras escritas hasta la fecha por los compositores de la muestra.

Un grupo de compositores chilenos, profesores de la Facultad de Música e intérpretes de la Universidad de Chile, se interesaron vivamente por realizar una audición con alumnos de las obras de los jóvenes alemanes, pero desgraciadamente se comprobó que durante la gira por Latinoamérica se perdió una buena parte del material; donde había una partitura no se encontró la grabación correspondiente o bien estaba la grabación y no existía la partitura, razón por la

cual esta interesantísima iniciativa no pudo tener todo el realce que merecía.

Creado Conservatorio de Música de Concepción

Por Resolución Nº 780366 se creó el Conservatorio de Música de la Universidad de Concepción, dependiente de la Jefatura del Departamento de Artes Musicales del Instituto de Arte. El organismo cumplirá con la necesidad de delimitar y especificar las actividades de los cursos de música preuniversitarios y parauniversitarios, y entregar formación musical teórico-práctica a los alumnos que una vez capacitados podrán ingresar a la universidad para seguir estudios superiores en música.

Temporada Nacional de Conciertos Itinerantes

El Ministerio de Educación, con el auspicio de "El Mercurio", organizó la primera Temporada Itinerante de Conciertos de Cámara en todo el territorio nacional. Este esfuerzo pretende poner al alcance de todos los chilenos las obras de los grandes maestros y dar a los cantantes y ejecutantes nacionales una nueva fuente de trabajo.

Inició esta serie de conciertos el pianista Oscar Gacitúa, formado profesionalmente en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y solista en instrumentos de teclado de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, quien dio recitales en Iquique, Antofagasta, Chuquicamata, Viña del Mar, Rancagua, Talca, Chillán, Valdivia, Osorno y Punta Arenas. En estas mismas ciudades actuaron la soprano Marisa Lena, el guitarrista Luis López, la pianista Elisa Alsina, todos ellos artistas con estudios completos en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y actuales profesores del Departamento de Música. Actuaron, además, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, integrada por ex alumnos de esta Facultad en su gran mayoría, y también ofrecieron recitales los profesores Alberto Dourthé y Stefan Tertz, ambos ex concertinos de la Sinfónica de la Universidad de Chile; el "Ensemble" de cámara del maestro Roland Douatte, el violinista español Gonçal Comellas, y el pianista brasileño José C. Cocarelli.

Esta loable actividad de difusión musical del Ministerio de Educación es un complemento a la labor extensional iniciada hace 37 años por la Sinfónica de la Universidad de Chile que ha recorrido todo el país en

XXV giras oficiales, los millares de conciertos de cámara que nuestros profesores, alumnos y conjuntos del Departamento de Música iniciaron en 1940.

Estreno de "La Espada Encendida", de Hernán Ramírez, en Zweibrücken, Alemania

El maestro Huber-Contwig, frente a la Pfälzische Philharmonie, estrenó "La Espada Encendida", del compositor chileno Hernán Ramírez. El diario "Die Rheinpfalz" dice: "... El público de Zweibrücken, poco familiarizado con la música de vanguardia, fue expuesto a una dura prueba con el estreno de la sinfonía 'La Espada Encendida' del compositor chileno Hernán Ramírez. Gracias a la pericia de Huber-Contwig el público fue interiorizándose en esta música y llegó inclusive a aplaudir espontáneamente durante su ejecución.

"Huber Contwig conoció al compositor durante los siete años que permaneció en Sudamérica. Basándose en su rica experiencia quiso dar a conocer a los habitantes de su ciudad natal la creación contemporánea latinoamericana. Desde los primeros compases pudimos darnos cuenta de que Hernán Ramírez trabaja con técnica segura, gran sentido del color y sensibilidad delicada para los matices.

"La ejecución fue realizada con pausas, durante las cuales se daban explicaciones, lo que permitió al público una comprensión más cabal de la difícil obra".

Alejandro Mendoza ganó beca de la OEA para integrar Orquesta Mundial Juvenil

El violinista de 15 años Alejandro Mendoza, alumno de la cátedra de violín del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, ganó una de las seis becas que para Latinoamérica otorga anualmente la OEA para integrar la Orquesta Mundial Juvenil en el National Music Camp de Michigan, en Estados Unidos.

Este artista que junto a sus hermanas Eliana, cellista, y Francisca, violinista —ambas agraciadas con esta misma beca en 1977— forman junto a su padre, el pianista y profesor de esta Facultad, Galvarino Mendoza, el Conjunto de Cámara Mendoza, además es ayudante de concertino en la Orquesta Sinfónica Juvenil del Departamento de Música.

Municipalidad de Valparaíso distinguió al maestro Víctor Tevah.

El Alcalde de Valparaíso, Capitán de Navío Hernán Sepúlveda Goré, antes de iniciarse el primero de los conciertos de la temporada de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en el Aula Magna de la Universidad de Chile Sede Valparaíso, otorgó un galvano recordatorio con el escudo de la ciudad al titular del conjunto, maestro Víctor Tevah, en reconocimiento a su dilatada labor en favor de la cultura musical en el país y en el puerto.

"Concierto de la Juventud de Música Clásica", convocado por el Centro Cultural Ecuatoriano-Alemán de Guayaquil, Ecuador

El evento denominado "Concierto de la Juventud de Música Clásica" ha sido convocado por el Centro Ecuatoriano-Alemán de Guayaquil, entre el 27 y 29 de septiembre, en el que podrán participar instrumentistas de todos los países latinoamericanos, cuyas edades fluctúen entre los 15 y 22 años. Los participantes deberán interpretar como solistas una obra de autor clásico y una de un compositor de su propio país.

Para seleccionar a los participantes chilenos, el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile llamó a concurso a los estudiantes de música de la Facultad, quienes actuaron frente a una comisión integrada por autoridades y profesores.

Quedaron seleccionados el pianista Aníbal Baños, de 15 años, alumno de la profesora Margarita Herrera, y el arpista Manuel Jiménez, de 17 años, alumno de la profesora Teresa Tixier.

Francisco Pino actuó en Quito

El cellista, de 22 años, Francisco Pino, fue comisionado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile para actuar en el Teatro Nacional Sucre, con motivo de la Batalla de Pichincha, en un concierto de gala. Francisco Pino fue formado en el Instituto de Música de la Universidad Católica y obtuvo becas de perfeccionamiento en Francia e Inglaterra. En Chile actúa habitualmente con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Nuevos Socios de la Asociación Nacional de Compositores de Chile

El 20 de julio se reunió la Asociación Nacional de Compositores, bajo la presidencia de Juan Amenábar, para recibir a cuatro nuevos socios cuyas solicitudes y antecedentes fueron analizados y aprobados previamente por el Directorio. Quedó incorporado Cristián Vergara, actual Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Licenciado de la Carrera de Composición, y los alumnos de estudios avanzados de la misma cátedra: Andrés Alcalde, Alejandro Guallo y Santiago Vera.

Se escuchó la cuenta del Directorio sobre las actividades realizadas en el período y se adoptaron acuerdos para el funcionamiento de la Institución hasta fines de este año.

Arturo Medina cumple 80 años

Fundador del Coro Polifónico de Concepción, el conjunto más antiguo de Chile, puesto que durante cuarenta largos años llevó la música coral y sinfónico-coral por todo Chile y Latinoamérica, Arturo Medina es uno de los pilares del movimiento musical nacional. Así como se mantuvo firme a la cabeza de su conjunto coral, en julio pasado entró con pie firme a los ochenta años.

Arturo Medina llegó a la música por afición que compartía con el deporte. Destacó en el lanzamiento de la jabalina a nivel sudamericano en su juventud. Luego partió a Italia a estudiar canto, en la época de los Zanelli. Ingresó a la vida profesional de la ópera y con una compañía italiana volvió a Chile en la década del treinta. Aplicó sus conocimientos a la fundación del Coro Polifónico, y allí se quedó, enseñando y dirigiendo las obras de Tomás Luis de Victoria, Gesualdo Príncipe de Venosa, Lassus, J. S. Bach y todas las obras corales de los grandes maestros desde el Barroco hasta los contemporáneos.

Es uno de los pocos chilenos que poseen las "Palmas Académicas" de Francia, y es Miembro Honorario también de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. El Gobierno lo condecoró con la Orden al Mérito y Cultura "Gabriela Mistral" en reconocimiento de su vasta labor.

La *Revista Musical Chilena* felicita a Arturo Medina en este nuevo cumpleaños y le rinde el más sincero homenaje de gra-

titud por la inmensa labor realizada hasta la fecha.

Concurso Nacional de Composición Musical Universidad Católica de Chile, Instituto de Música, premió a Wilfred Yunge por "Divertimento" y a Federico Heinlein por "Las Alabanzas".

Para conmemorar el 90 aniversario de la fundación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Instituto de Música convocó a un concurso de composición para orquesta de cuerdas.

El jurado, luego de estudiar cuidadosamente las partituras presentadas al Concurso, otorgó el primer premio al compositor Wilfred Yunge por "Divertimento". Yunge es además director de orquesta de larga trayectoria y se desempeña como profesor de la sede Talcahuano de la Universidad Católica. El segundo premio correspondió a "Las Alabanzas" del compositor Federico Heinlein, crítico musical, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y presidente del Círculo de Críticos de Arte de Chile.

Se otorgó una Mención Honrosa al compositor argentino Manuel Fernández Romano por "Invenciones para doce instrumentos". En la actualidad Manuel Fernández Romano es profesor del Departamento de Música de la sede de la Universidad de Chile de La Serena.

Las tres obras premiadas pasaron a integrar el repertorio de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Concurso de Ensayos Teatrales, entrega de premios a los ganadores

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el Servicio de Desarrollo Científico y Creación Artística de la Universidad de Chile convocaron a un Concurso de Ensayos Teatrales. Un jurado integrado por Domingo Santa Cruz, quien lo presidió, Eugenio Pereira, Fernando Debesa, Pedro Mortheiru y Fernando Cuadra, otorgaron el premio único de cuarenta mil pesos a dos ganadores, el sociólogo Hernán Godoy por su ensayo "El teatro chileno en la sociedad y cultura de la primera década del siglo XX" y a la señora María R. Mengod, con "Presencia del teatro chileno".

Waldo Aránguiz viaja a Rubio, Venezuela

Para colaborar en la organización del encuentro de Directores de Coro que se rea-

lizará en Rubio, Estado de Tachira, en Venezuela, entre el 10 y 17 de septiembre, viajó a ese país Waldo Aránguiz, Director de la Federación de Coros de Chile.

Este encuentro reviste gran importancia, porque los dirigentes corales de las tres Américas crearán el Movimiento Coral Americano y estudiarán el intercambio de obras corales, de material docente y de permanente información.

Concurso de Composición Coral

La Agrupación Beethoven y la Federación de Coros de Chile, con el auspicio del Banco de Chile y los Institutos de Cultura Chileno-Norteamericano y Chileno-Alemán convocaron a un concurso de composición coral con ocasión del Cuarto Festival de Música Contemporánea.

Las obras debían ser escritas para coro a cappella, con una duración máxima de seis minutos y con texto en castellano. El plazo de entrega vencía el 21 de septiembre.

Pedro Mortheiru, Premio Nacional de Arte en Teatro 1978

El Supremo Gobierno otorga a los más destacados artistas nacionales el Premio Nacional de Arte, correspondiéndole este año a un hombre de teatro. Fue agraciado con este galardón Pedro Mortheiru Salgado, fundador en 1943 del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y su Presidente hasta 1954, y director del Teatro de la Universidad de Concepción entre 1963 y 1965.

Mortheiru es actualmente profesor de Actuación y Coordinador del Programa Académico de Dirección Teatral en el Departamento de Artes de la Representación de nuestra Facultad, y director de obras en el Teatro Nacional Chileno y de Prácticas Curriculares en el DAR.

En 1946 se recibió de Arquitecto en la Universidad Católica; como hombre de teatro ha realizado estudios de dirección teatral e iluminación con la Royal Academy de Londres y en la Escuela del Old Vic en Bristol, en el Conservatorio de París y en Estados Unidos en la Universidad de Yale.

Junto a Pedro de la Barra, que creara el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Mortheiru, desde la Universidad Católica, impulsó el movimiento teatral universitario que en la década de 1940 transformó por completo la vida teatral del país.

Su labor como director teatral incluye 33 obras que abarcan desde "El Peregrino" de Josef de Valdivieso, obra con la que inició su brillante trayectoria el Teatro de Ensa-

yo, hasta "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, montada por el Teatro Nacional, y "La Dama Boba", de Lope de Vega, para el DAR en 1977. Junto a los clásicos Mortheiru ha dirigido obras contemporáneas de dramaturgos franceses, españoles, ingleses, norteamericanos y chilenos. Su labor teatral incluye, además, numerosas traducciones y adaptaciones, artículos y conferencias sobre temas teatrales.

En 1977 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

Asociación de Músicos Jóvenes

Con el "Primer Festival de Músicos Jóvenes" se inició, entre el 21 y 23 de junio de 1978, la labor de la recién formada Asociación de Músicos Jóvenes, cuyo lema es: "la música al servicio del hombre".

La finalidad de este grupo de muchachas y muchachos que estudian música o ya son profesionales, es lograr la unión entre todos ellos a través de un quehacer mancomunado. Para ellos el concepto "músico" se aplica en forma muy amplia y abarca indistintamente a los compositores e instrumentistas de música docta, popular o de proyección folklórica.

La Asociación, además de organizar conciertos, trabajar en talleres y paulatinamente realizar un amplio espectro de actividades musicales, se abocará también al estudio de la situación actual del músico joven, específicamente en lo referente a las fuentes de trabajo. Un objetivo importante será la descentralización de la actividad musical y también la organización de conciertos educacionales en los locales escolares. Otra de las metas importantes será la ejecución de las obras compuestas por los compositores jóvenes, a fin de estimularlos y promover la creación musical a lo largo de todo el país.

El Primer Festival de Músicos Jóvenes que contó con la colaboración de la Asociación Beethoven, reunió a casi un centenar de músicos que, en cinco jornadas realizadas en el Teatro I.E.M., de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chi-

le, dieron a conocer un panorama representativo de la actividad musical docta, popular y folklórica.

Se inició el Festival con la actuación del Quinteto de Vientos Juvenil, integrado por alumnos del Departamento de Música de nuestra Facultad, Alberto Almarza, flauta; Víctor Contreras, corno; Jorge Galán, oboe; Rubén González, clarinete, y José Molina, fagot, quienes interpretaron *Divertimento en Si bemol Mayor*, de Haydn. Actuó también el conjunto folklórico "Santiago del Nuevo Extremo", que dirige Pedro Yáñez, y la pianista Cecilia Plaza, Licenciada en Interpretación Superior en Piano del Departamento de Música y ganadora del Concurso Schubert, tocó obras de Mozart, Schubert y Debussy.

En los siguientes conciertos actuaron el violinista Patricio Rojas, el Dúo de Cámara de piano y cello, con Cecilia Plaza y Verónica González, la folklorista Catalina Rojas y el Conjunto "Cantonuevo". En el concierto dedicado a la música experimental se dieron a conocer canciones de Jaime Atria con acompañamiento de Quinteto de Vientos; el Conjunto Experimental integrado por dieciocho alumnos de nuestra Facultad, estrenaron *Sendas* del compositor y director del conjunto Eduardo Cáceres; el Dúo de Guitarras Zurita-Ledermann tocó un programa con obras hispanas y latinoamericanas, y el Grupo Taller dio a conocer composiciones instrumentales creadas por ellos mismos. Participaron en los dos últimos conciertos "Ars Antiqua", de la Universidad de Chile de Valparaíso, el Conjunto folklórico "Quipamán", el Dúo de violín y piano que integran Frida Ansaldi y Frida Conn, el Conjunto "Aquelarre", el Trío Haydn, el Conjunto "Ortiga", el Grupo "Congreso", de Valparaíso, y el joven cellista Carlos Ramón Dourthé.

La inquietud de los jóvenes ha continuado y ahora se encuentran preparando un ciclo de conciertos educacionales, y ya iniciaron la transmisión de 18 programas radiales por Radio Universidad Técnica del Estado, cada domingo, con obras interpretadas por músicos jóvenes y que abarcarán todo tipo de música.

TEATRO

"Rancagua 1814", de Fernando Cuadra

Las presentaciones del Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile se iniciaron con "Rancagua 1814", del dramaturgo chileno Fernando Cuadra. Este pri-

mer estreno de 1978 contó con la dirección de Patricio Campos, escenografía y luces de Ramón López, música del joven Fernando Carrasco y vestuario de las diseñadoras recién egresadas del Departamento de Artes de la Representación —alumnas de María

Kluczynska—, Montserrat Catalá y María Elena Covarrubias.

El dramaturgo Fernando Cuadra nació en Rancagua y creció en la tradición del sitio en que se realizó la epopeya, tanto la histórica como también la de la leyenda, de ahí su preocupación de años por comunicar el significado del heroísmo de esa población civil, que decidió permanecer en Rancagua durante los dos días de asedio y destrucción. "Rancagua 1814", según las propias palabras de su autor, "aspira a convertirse en el homenaje a todos los anónimos que sin ellos saberlo o intuirlo, han sido factor constituyente de conceptos concretados tales como patria, nación, país, Estado".

En esta producción actuó la planta de actores del Teatro Nacional: Jacqueline Boudon, Pina Brandt, Matilde Broders, Maruja Cifuentes, Cecilia Cucurella, Anita Klesky, Gabriela Medina y Lucy Salgado, y los actores: Jaime Azócar, Miguel Angel Bravo, Frankie Bravo, Regildo Castro, Enrique Heine, Osvaldo Lagos, Enrique Madiña, Alfredo Mendoza, Mario Montilles, Andrés Rojas-Murphy y José Soza.

El Mercader de Venecia, de Shakespeare

El segundo estreno del año del Teatro Nacional Chileno fue la puesta en escena de "El Mercader de Venecia", que por primera vez se monta en Chile en castellano. Tanto la traducción como la dirección correspondió al Director del Teatro Nacional, Hernán Letelier. La genial obra de Shakespeare, mezcla de drama y comedia de profundo sentido humano, logró en esta producción las dimensiones que el autor requiere. La escenografía de Remberto Latorre ofrece el espacio dramático en el que se desarrolla el drama de Shylock, en la obra Alejandro Cohen, la polifacética personalidad de Porcia, representada alternativamente por las actrices Lucy Salgado y Cecilia Cucurella, y todos los ricos ingredientes de amistad, amor y humor, en suma toda la riqueza de la vida humana. Logró el director infundirle aliento verídico a las vivencias renacentistas, a este retrato de un sistema de vida. Esta labor fue realizada por la excelente música de Miguel Letelier, de tanta importancia en el "Mercader de Venecia", puesto que se dice que el tema central del drama era cantado por los juglares en las calles de Londres. Los hermosos trajes de María Kluczynska, desbordantes de color e imaginación, realizaron el desnudo escenario, y las luces de

Ramón López crearon la magia de la Venecia del siglo XVI.

Un excelente elenco encarnó a cada uno de los personajes a los que el genio de Shakespeare dio vida. Mario Montilles fue Antonio; Jaime Azócar, Besanio; Miguel Angel Bravo, Graciano; Anita Klesky, Jessica; Jacqueline Boudon, Nerissa; Regildo Castro, Lorenzo; Frankie Bravo, Príncipe de Marruecos; José M. Soza, Príncipe de Aragón; Sandro Larenas, Lancelot Gobbo; Alfredo Mendoza, Viejo Gobbo; Enrique Heine, Dux de Venecia; Andrés Rojas-Murphy, Tubal; Osvaldo Lagos, Salarino; Enrique Madiña, Solanio; Matilde Broders, Gabriela Medina y Maruja Cifuentes, doncellas de Porcia.

La personificación del anciano Shylock, realizada por Alejandro Cohen, fue una recreación magistral tanto anímica como física.

Toda la crítica especializada alabó esta producción por sus innumerables cualidades, y el público respondió llenando el Teatro Antonio Varas.

Departamento de Artes de la Representación

En su tercer año consecutivo de extensión en el Teatro DAR, con alumnos del tercer y quinto niveles —en los papeles protagónicos los estudiantes de nivel superior y los secundarios para los de tercero—, Fernando Cuadra, director del Departamento de Artes de la Representación, inició la Temporada de Extensión con tres obras breves en un acto de autores norteamericanos. Esta difusión teatral está dirigida específicamente a los alumnos de enseñanza media.

Las obras presentadas ilustran la evolución del concepto realista del teatro norteamericano en las últimas décadas. "Reinas de Francia", de Thornton Wilder, es una comedia breve que representa las mejores cualidades de su autor, delineación sutil de personajes con un gran manejo de la ironía y calidez humana; "Saludos a Berta", de Tennessee Williams, es un drama psicológico en el cual se refleja la sensibilidad de su autor, y "El Holandés", de Leroy Jones, que cierra el ciclo, es la primera obra del rebelde autor negro, ácida muestra de los niveles de la relación humana en Norteamérica. Todas estas obras fueron dirigidas por el profesor Oscar Estuardo.

Para conmemorar el sesquicentenario de la muerte de Ibsen, el DAR montó "Hedda Gabler", drama de realismo psicológico. Ibsen escribió esta obra en 1890, a los 62

años, cuando ya había creado obras maestras como "Peer Gynt", "Casa de Muñecas" y "El Pato Silvestre", que revolucionaron el teatro mundial.

Dentro de estas obras, "Hedda Gabler" tiene características especiales. Los problemas de la sociedad se atenúan, en cambio, el centro de gravedad se sitúa en los personajes protagónicos, concebidos como seres psíquicos, complejos y cambiantes. Esta es una de las obras de Ibsen que anuncia y prefigura a Strindberg.

Esta práctica de actuación fue dirigida por el profesor Patricio Campos con la

asistencia de Mauricio Burotto; escenografía, utilería, vestuario e iluminación de Patricia Martínez y Francisca Rojas, alumnas de tercer grado, que contaron con la colaboración de los alumnos de Diseño Teatral, y sonido de Silvia Novak. Los alumnos de quinto grado Carmen D. Gutiérrez, Rolando Valenzuela y Fedora Kliwadenko tuvieron a su cargo los papeles de Hedda, Tesman y Sra. Elvsted, respectivamente. Los alumnos de tercer grado, Ana María Vallejo, Cecilia de L'Herbe, Omar Gutiérrez y Andrés Silva, actuaron en los papeles secundarios.

IN MEMORIAM

Edgar Willems, 1890-1978

Edgar Willems, profesor honorario del Conservatorio de Ginebra, creador del método de educación musical que lleva su nombre, se apagó dulcemente en Onex a los 88 años.

Willems nació el 13 de octubre de 1890 en Lanaken, Bélgica, pero desde 1925 se radicó en Ginebra donde estudió y colaboró con Lydie Malan, para luego pasar también a ser profesor del Conservatorio de Ginebra. Dirigió numerosos conjuntos corales y ofreció innumerables conferencias sobre los temas que le apasionaban. Pero siempre fue discreto, vivía modestamente y jamás buscó los honores que tanto habría merecido.

Fue un artista al que le interesaron todas las artes, específicamente la pintura. Se aproximó a la música como autodidacta, pero en su búsqueda paciente de la sensibilidad auditiva —su gran descubrimiento— se transformó en alumno de J. Dalcroze, ese otro pionero.

Adversario decidido de la enseñanza musical intelectualizada, Willems encontró en la música el medio para llegar a una educación completa del hombre. El método que inventó se basa en un esquema relativamente sencillo: existe una relación entre

el ritmo y el cuerpo humano, entre la melodía y lo afectivo, entre la armonía y la inteligencia.

La genialidad de Willems fue establecer una síntesis entre estas relaciones diversas y aplicarlas a la educación de los niños pequeños.

Entre 1929, año en el que ingresó como profesor al Conservatorio de Ginebra, y 1971, fecha en que jubiló, Edgar Willems no cesó de perfeccionar su método. Escribió numerosas obras, entre otras "L'Oreille musicale" (El oído musical), y "Les Bases psychologiques" (Las bases psicológicas), libro clave dentro de su obra.

Edgar Willems fue un filósofo y un musicólogo que nos ha dejado en herencia un método de educación musical que no sólo se aplica en Suiza, sino que también en los conservatorios y escuelas privadas de música de Portugal, España, Francia y toda Latinoamérica.

Merece mencionarse muy especialmente también el Colegio y Conservatorio de música de Delémont, porque durante años Edgar Willems formó, en ambos establecimientos, un verdadero semillero de educadores musicales.

En cuanto a la Asociación Internacional de Educación Musical, pierde con la muerte de Willems a su presidente honorario.