



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

Año XXXIII	Santiago de Chile, Enero-Marzo 1979	Nº 145
------------	-------------------------------------	--------

SUMARIO

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
SAMUEL CLARO. La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardino O'Higgins	5
LUIS MERINO. Federico Heinlein, el compositor	25
ROBERT STEVENSON. La música en la Catedral de Caracas hasta 1836 .	48
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS, por Robert Stevenson	115
DISCOS. Clásicos de la música chilena llegan al disco, por Daniel Quiroga	129
INFORMES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	134

CRONICA:

Concursos	141
Festival de Música Contemporánea	143
Conciertos	144
Temporada Lírica en el Teatro Municipal	145
VII Temporada Internacional de Conciertos de la Agrupación Beethoven	146
Giras al extranjero de conjuntos chilenos	146
Teatro de Pantomimas de Colonia	149
Indices de números publicados en 1978	150

Es propiedad

Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación

Universidad de Chile

"Revista Musical Chilena"

Inscripción N° 49.102

Santiago-Chile, 1979

Alfabeta Impresores Ltda., Lira 140, Santiago de Chile

Colaboran en este número

SAMUEL CLARO. Musicólogo y profesor de Musicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Miembro de número y Secretario de la Academia de la Historia del Instituto de Chile. Dirigió la *Revista Musical Chilena* entre 1964 y 1968, y es asiduo colaborador de esta publicación. Se ha especializado en el estudio e investigación de la música colonial iberoamericana. Su extensa bibliografía incluye obras como *Antología de la Música Colonial en América*, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1974, y *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, 1979.

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*.

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado numerosos libros y gran número de artículos en revistas musicales especializadas, tanto en los Estados Unidos como en Europa e Hispanoamérica. Es autor también de los artículos sobre Cristóbal de Morales, Juan Navarro y Juan Padilla, en los Dictionarios *Grove* de Música y Músicos (1954), y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre músicos hispano y neohispanos. Colabora permanentemente en *Revista Musical Chilena*.

La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins

por Samuel Claro Valdés

SUMARIO. 1. Introducción. 2. Aficiones musicales de los Padres de la Patria. 3. Acciones de Gobierno que incidieron en lo musical: liberación de impuestos, música militar, himnos, entretenimientos. 4. Resurgimiento de la música tradicional: bailes de la tierra, chinganas. 5. Apertura al extranjero. 6. Música religiosa. 7. Síntesis. B. Bibliografía.

1. Con motivo de celebrarse en 1978 el bicentenario del nacimiento del Libertador don Bernardo O'Higgins, ilustre prócer de la Independencia de Chile, se han escrito muchos ensayos que abordan su vida y su obra desde distintos puntos de vista. Ellos han tenido, en la mayoría de los casos, abundante bibliografía previa. En el caso que nos ocupa, en cambio, que se refiere a la vida musical durante el período de su Gobierno, entre 1817 y 1823, la bibliografía es escasa y queda mucho todavía por investigar.

En este trabajo pasaremos revista al aporte de O'Higgins y de otros próceres contemporáneos suyos en el quehacer musical de la época: legislaciones que permitieron la importación de instrumentos y partituras, formación de instrumentistas, creación de academias y de himnos patrios, entretenimientos públicos, etc. Es una época interesante, donde el despertar ciudadano se refleja también en el resurgimiento de los llamados "bailes de la tierra" que inundan chinganas y salones; donde el flujo de extranjeros tonifica el ambiente y ayuda a establecer las bases estructurales de las instituciones dedicadas a la música del país; donde la música religiosa se mantiene en pleno ritmo colonial, pero sin escapar al candente juicio que llamea sobre aquellos sospechosos de ser infieles a la "sagrada causa" de la Emancipación.

2. Bernardo O'Higgins había estudiado piano en Londres y su afición por la música le permitió aliviar la nostalgia que todo chileno siente fuera de su tierra: en sus duros años de aprendizaje en Lima y Europa (1790-1802), y en sus no menos duros años de ostracismo en Perú (1823-1842). Cuando sus deberes de gobernante no le permitían el lujo de gastar tiempo tocando el piano, gustaba, siquiera, recordar sus *toccatas* de antaño. A la célebre viajera inglesa María Graham le preguntó, cuando lo visitó el 26 de agosto de 1822, por sus conocidos de Londres, "y muy especialmente por sus viejos maestros de música y otras artes" (Graham 1953, 113). La proyección americana de este líder aficionado a la música influyó seguramente en un anónimo compositor norteamericano, que publicó hacia 1823 *Five South*

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII. N° 145, pp. 5-24

American waltzes. Dedicated to don Bernardo O'Higgins, Supreme Dictator of Chili, el primero de los cuales es el *O'Higgins waltz* (Ver Stevenson 1977, 6, nota 4).

Así como O'Higgins, la mayoría de sus contemporáneos tenían aficiones musicales. Manuel de Salas era, además de ilustrado intelecto criollo, hábil flautista. José Miguel Carrera dominaba la guitarra, y su hermano Juan José estudió clarinete con el inglés Guillermo Carter. Manuel Rodríguez fue buen cultor de la guitarra y de las canciones y bailes vernáculos, y José de San Martín lucía su sonora voz de bajo en fiestas y saraos.

Muchos de ellos habrán bailado con entusiasmo danzas como el abuelito, el verde, la guachambe, la cachupina y la campana y, más tarde, la sajuriana, el cuándo, la resbalosa y el aire (Ver Pereira 1959, 88).

El conocimiento práctico de la música y la danza alimentó la afición artística de estos próceres, que se tradujeron en acciones definidas que han servido de ejemplo para el futuro.

3. La importancia asignada a la música durante el Gobierno de O'Higgins se refleja en un decreto publicado en la *Gaceta Ministerial Extraordinaria de Chile* de 9 de octubre de 1820. En él se define la función social que se le atribuía entonces a este arte, a la vez que se libera de tributo la importación de partituras e instrumentos musicales. Dice el decreto que

"Como los libros e instrumentos de las ciencias son libres de derechos, y la música no sólo está comprendida en éstas, sino que tiene el precioso objeto de dulcificar las costumbres, sus papeles e instrumentos no pagarán en adelante a su entrada más que el Alcabala conforme a los artículos 106 y 107, del Reglamento de 1813" (Archivo O'Higgins [AO] XIV, 91-92).

Las bandas militares, que habían nacido a la luz republicana en el ocaso de la llamada Patria Vieja, en 1814, recibieron preocupación deferente, a su vez, en el ocaso de la Reconquista. En efecto, cuando se organizaba el Ejército de los Andes en Mendoza, se establecieron dos bandas: la del Batallón N° 8, dirigida por Matías Sarmiento, y la del Batallón N° 11, "integrada por negros africanos y por criollos argentinos uniformados a la turca" (Pereira 1951, 16). El origen de esta última se remontaba a 1810, cuando Rafael Vargas, vecino de Mendoza, envió 16 esclavos a Buenos Aires para instruirlos en música y teoría. Además, encargó a Europa un instrumental completo de banda.

"A los tres o cuatro años de aprendizaje, relata Pereira Salas, regresaba a Mendoza una Banda completa de profesores que amenizaba las fiestas particulares y cívicas de la ciudad. Cuando San Martín declaró la

libertad de los esclavos, Rafael Vargas la entregó al general en jefe [San Martín], que, siendo muy aficionado a la música, pues cantaba con hermosa voz de bajo, los hizo ensayar diariamente, preocupándose solícitamente de ellos" (*Ibid.*).

Estos mismos instrumentistas participaron en las decisivas batallas de Chacabuco y Maipo, tocando los pasos de carga que resonaron hasta 1832, y que transcribiera el memorialista y compositor José Zapiola (Ver *ibid.*, 15). El mismo O'Higgins les ordenó animar el combate durante la batalla de Chacabuco. Relata el inglés John Thomas, quien recogiera tantas informaciones de labios del propio Libertador, que en determinado momento

"El general O'Higgins galopó entonces hacia el Número 8 y les dijo que el enemigo ejecutaba un movimiento que le ponía en indefensión, que se presentaba el momento preciso de destruirlo y que él personalmente conduciría la carga. La respuesta fue unánime: *Cuanto antes, mejor*. De inmediato O'Higgins desmontó y se colocó delante del batallón, ordenando a la banda que ejecutara la animada marcha 'Los inmortales'" (AO Primer Apéndice, 267).

También les correspondió a las bandas argentinas animar los festejos populares de celebración por la proclamación de O'Higgins como Director Supremo de Chile, tres días después del triunfo de Chacabuco.

Sin embargo, era necesario restablecer el sistema de música militar nacional interrumpido en los años precedentes tras apenas unos meses de desarrollo. La creación de la primera banda militar había coincidido con la celebración del Tratado de Lircay, en mayo de 1814, firmado entre las fuerzas del brigadier realista Gabino Gáinza y el Gobierno de Chile, que entonces presidía Francisco de la Lastra. Le cupo participar en dicho Tratado al comandante de la fragata *Phoebe*, el británico James Hillyar, quien había ofrecido sus buenos oficios con los gobernantes de Chile al Virrey del Perú, José Fernando de Abascal (Ver Amunátegui 1912, 46). Hillyar había zarpado desde el Callao en enero de 1814 y traía consigo al clarinetista inglés Guillermo Carter quien, una vez en Chile, desertó de la nave y se incorporó a las filas patriotas. El Director De la Lastra le encargó la creación de una banda militar que quedó compuesta por él, que además de dirigirla tocaba el clarinete junto a Juan Nepomuceno Vargas; Teodoro Guzmán, Pedro León, José Santa María y Luis Lara tocaban flautas; Miguel Gómez y José Silva, trompas; Pedro Córdoba, fagot; José Noriega, serpentón; Juan Luis Correa, platillos; Juan Rocha, tambora; Bartolo Tacamán, pandereta, y José Cárcamo, triángulo (Ver Valencia 1974, 49). Estos instrumentistas, que según José Zapiola eran en su mayor parte músicos de la Catedral de Santiago (Zapiola 1974, 37), fueron

“comisionados para la música pública que se dio en celebridad de la capitulación [de Lircay], en las tres noches del 13, 14 y 15 de mayo último” (AO Primer Apéndice, 151).

Juan Nepomuceno Vargas, que trató el pago de tales actuaciones, pidió por ellas la suma de \$ 250, de los que rebajó \$ 54. Pero se consideró que tal rebaja era insuficiente

“pues la práctica antigua ha sido de pagar 4 pesos por cada músico de primer orden en una función que dure hasta las once o doce de la noche y una gratificación cuando exceda de ese tiempo” (*Ibid.*).

Sacadas las cuentas, se les rebajó dos pesos a cada uno por la primera noche y uno por las dos siguientes, con lo que se llegó a un descuento total de \$ 64, “que son 10 pesos menos de los 250 pesos que demandan, quedando así bien pagados” (*Ibid.*).

Sin embargo, De la Lastra no pudo pagar el sueldo regular que le correspondía a los músicos de esta banda y, como fue depuesto por don José Miguel Carrera el 23 de julio de 1814, le tocó a este último fijar sus sueldos en la cantidad de \$ 279 a partir del 1º de agosto, además del pago de \$ 200 adicionales por los dos meses servidos. Los músicos al mando de Carter, quien daba lecciones de clarinete a Juan José Carrera, fueron agregados al batallón de Granaderos que comandaba este último y, si bien no fue nunca a campo de batalla alguno, despertó tal entusiasmo en el pueblo por sus retretas nocturnas en la Plaza de Armas, que “se había hecho de ella un medio de gobierno” (Pereira 1951, 14). Carrera ordenó, asimismo, la confección de un reglamento que obligara a la compañía de músicos “al exacto cumplimiento y observancia de sus artículos” (Cit. en Valencia 1974, 49), que no llegó a confeccionarse porque sobrevino el desastre de Rancagua, a comienzos de octubre, y la banda de Carter fue reemplazada por la que traía el temido cuerpo de Talaveras.

Una vez restablecido el mando de los patriotas después de Chacabuco, a cargo de Bernardo O'Higgins como Director Supremo, éste se ocupó de inmediato del problema de la música militar. El 15 de marzo de 1817 don Juan de Dios Vial dirigía una carta a O'Higgins desde San Felipe de Aconcagua sobre las necesidades de la tropa. Entre las más urgentes pedía

“en particular, un tambor que por necesidad tengo solicitado se me franquee, pues de lo contrario no podré habilitar el cuerpo de tambores en los toques modernos” (AO XVI, 202).

En lugar de acceder a lo solicitado, O'Higgins le ordenó enviar a un individuo para instruirlo y devolverlo “útil al servicio”, lo que se concretó el día

22, cuando Vial le mandó al tambor mayor Pascual Carabajal, con el tambor de órdenes y un pífano "con el objeto de instruirse en los toques modernos" (*Ibid.*). El 29 de marzo dirigió un decreto al comandante del Batallón Nº 7, en el que le indicaba que:

"He acordado establecer un depósito de tambores en ese cuartel y al efecto van destinados los diez individuos de la lista adjunta; distribúyalos V. en la compañía para que en las revistas gocen el haber de soldado" (AO XVI, 132-133).

Dos días más tarde destinaba seis individuos más al depósito de trompetas del comandante de Granaderos a Caballo (*Ibid.*, 133-134), y el 16 de abril, cuando nuevamente se encontraba en campaña, solicitó desde la Chácara de Ochagavía al Director Delegado que fomentara "el depósito de tambores, trompetas y músicos" (AO XVIII, 146). Recién en la Orden General del Ejército de 22 de julio de 1817 se decretó la creación de una Academia Musical Militar, destinada a la preparación acelerada de instrumentistas de bandas, dotada de 50 jóvenes al mando del teniente del Batallón Nº 8, Antonio Martínez (AO XXIII, 80). A poco, Martínez propuso la ampliación de la Academia y el nombramiento de Guillermo Carter como su segundo, que fue firmado por José de San Martín con fecha 23 de septiembre, "por recaer en él las circunstancias de patriotismo, buena conducta e instrucción" (Cit. en Pereira 1951, 18). Se formaron dos bandas militares en la Academia, base de muchas otras para el futuro, y se habilitaron salas de ensayo en La Moneda. Una de las bandas, al mando de Martínez, estaba compuesta por 8 clarinetes, 1 requinto, 1 flauta, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagots, 1 serpentón, 1 trombón, 2 medias lunas, 2 panderetas, 1 tambora, 1 caja redoblante y 2 pares de platillos. La otra, a cargo de Carter, tenía 4 clarinetes, 4 flautas, 8 octavines, 6 pitos, 1 pandereta, 1 triángulo, 3 clarines y 6 cañitas (Sobre la actuación de Carter como músico de la Catedral de Santiago, ver Claro [1978], 222-224).

El instrumental de bandas fue prontamente incrementado con la adquisición de los pocos instrumentos existentes en el país y la importación, en octubre y noviembre de ese año, de otros en el extranjero. En 1818 llegaron a Valparaíso los bergantines *América*, *Griffin* y *Ana*, desde Estados Unidos e Inglaterra, que trajeron 26 cajas y cajones con tambores y otros implementos de la música militar (Pereira 1951, 18-19). También aumentó la dotación de instrumentos el botín de la batalla de Maipo, el 5 de abril, que incluía 2 redoblones, 2 tambores, 2 panderetas, 2 clarines, 1 media luna, 1 trompa, 1 corneta y 1 fagot (Pereira 1941, 67). Hacia fines del Gobierno de O'Higgins se gastaron \$ 1.000 en la compra de más de cincuenta nuevos instrumentos provenientes de Inglaterra (Pereira 1951, 20, nota 12).

La preocupación de O'Higgins por organizar las bandas militares fue compensada cuando éstas realizaron una de sus empresas más queridas, la partida de la Expedición Libertadora al Perú, el 20 de agosto de 1820, fecha de su onomástico, y de otros acontecimientos simultáneos que veremos más adelante. El general Miller cuenta en sus *Memorias* que en la víspera del zarpe de la escuadra desde Valparaíso,

“Era en verdad un espectáculo tan tierno como imponente el que ofrecía ahora la bahía, casi solitaria en otros tiempos, y ahora cubierta de buques en cuyos mástiles flotaba la bandera chilena, así como el ver llegar los diferentes cuerpos que venían de sus acantonamientos al son de músicas militares” (Cit. en Barros Arana 1892, 657).

Al regreso de esta expedición, en 1823, habría de venir a Chile don José Bernardo Alzedo, enrolado en la banda del Batallón Nº 4 que comandaba el teniente coronel Santiago Sánchez. Alzedo, autor del *Himno Nacional* del Perú y más tarde maestro de capilla de la Catedral de Santiago (1846-1864), fue uno de los más preclaros músicos del siglo XIX americano y protagonista de importantes iniciativas de la vida musical chilena de esa época.

Otra compensación habría de ser dada al general O'Higgins en 1839 en su exilio limeño, el día de su onomástico. La banda del Batallón Colchagua que dirigía Francisco Oliva —distinguido flautista, discípulo de José Zapiola y más tarde director del Conservatorio Nacional de Música— le dio un “esquinazo marcial” bajo los balcones de su casa, que todavía se conserva en la calle Girón de la Unión 554 de Lima. En esa oportunidad tocaron el *Himno de Yungay*, de Zapiola, recién compuesto para celebrar la victoria del llamado Ejército Restaurador del general Manuel Bulnes contra la Confederación Perú-boliviana (Ver Claro 1978, E4). Antes de regresar a Chile, al anochecer del 17 de septiembre de 1839, la oficialidad y las tres bandas de este Ejército volvieron a la casa de don Bernardo y esta vez le cantaron la estrofa de la Canción Nacional de Carnicer, con texto de Vera y Pintado, que decía:

“Ved la insignia con que en Chacabuco
al intruso supisteis rendir
y el augusto tricolor que en Maipo
en un día de triunfo os dio mil” (Valencia 1974, 66).

Otro de los afanes musicales de Bernardo O'Higgins fue su interés por dar al país un Himno Nacional que lo identificara. Con el Ejército de los Andes y sus dos bandas ya mencionadas había pasado el *Himno Nacional* argentino, con música de Blas Parera y letra de Vicente López. Este era el que se tocaba entonces en ocasiones solemnes, saraos e, incluso, en accio-

nes de guerra. Cuando O'Higgins sitiaba el puerto de Talcahuano, informó en una carta de 27 de julio de 1817 a San Martín, que en la noche del 23 al 24,

“después de las doce, hice aproximar los dos obuses y principié a tirar granadas al pueblo y batería del Cura; tocando la canción de la Patria la música número 11, después de cada tiro” (AO VIII, 27).

Este himno fue el que presidió las primeras fiestas de conmemoración de la Junta de 1810 en Santiago y en Talca, después de Chacabuco. La *Gazeta de Santiago de Chile* describía, el 27 de septiembre de 1817, la fiesta ofrecida el 18 anterior por el general en jefe José de San Martín y el diputado de las Provincias Unidas de Sudamérica, Tomás Guido, donde

“una música marcial presidía el costado derecho. A la entrada del General y el Diputado rompió la marcha nacional que ellos entonaron con todo el concurso destacado y tirados los gorros de la libertad sobre el hombro izquierdo” (AO X, 140).

La misma *Gazeta* describía, días después, las fiestas del 18 de septiembre en Talca, donde se enarboló por primera vez el nuevo pabellón chileno, a lo que sucedió

“el repique general en todos los templos, descargas que hicieron los piquetes de la guarnición y la marcha nacional que entonaron los niños que formaban el cuadro, la que acompañaron el señor Gobernador y demás concurrentes”.

En la noche se dio un gran baile en casa del Gobernador, en el cual

“Las señoras cantaron distintos himnos patriotas, y al concluirse presidió la entonación de la marcha nacional el señor Gobernador” (*Ibid.*, 208 y 211).

La Iglesia también se asoció al sentimiento de alegría ante las efemérides patriotas y dispuso la celebración de solemnes *Te Deum* “a grande orquesta”, como sucedió no sólo en Talca en la ocasión recién aludida, sino también en La Serena y Santiago con motivo de la Declaración de la Independencia, en febrero de 1818. En la Catedral de Santiago se pagó la suma de catorce pesos por la música

“en el Tedéum que se cantó en la Misa de Gracia de la Independencia” (Libro de Fábrica 1802-1822, fol. 195),

pero destinó sólo cuatro pesos para una misa cantada el 12 de abril, en acción de gracias por el triunfo definitivo en los campos de Maipo.

En 1819, O'Higgins decidió encargar la letra de una nueva canción al poeta argentino vecindado en Chile, Bernardo Vera y Pintado. Por intermedio de Joaquín de Echeverría Larraín le escribió con fecha 19 de julio para que, con motivo de la celebración del nuevo aniversario del 18 de septiembre, escribiera

“una canción patriótica análoga a la fiesta y que pueda cantarse en aquel día por distintos coros, confiando de su patriotismo y talento el pronto despacho de este encargo para que haya tiempo de estudiarla” (Boletín 1978, 14).

Cumplido el encargo en el plazo estipulado, O'Higgins envió el texto al Presidente del Senado, don Francisco Antonio Pérez, el 20 de septiembre, para su aprobación oficial, argumentando que la canción

“que tengo el honor de incluir, examinada y aprobada por personas inteligentes, creo que puede correr con título de Marcha Nacional, si siendo del agrado de V. E. tiene a bien declararle ese carácter” (*Ibid.*).

El Senado la aprobó ese mismo día con el título de *Canción Nacional de Chile*, y dispuso que se imprimiera y se cantara el 28 de septiembre en el Instituto Nacional y en las escuelas del país, lo que fue ratificado y decretado por O'Higgins el mismo 20 y publicado en la *Gazeta Ministerial de Chile*:

“Decreto. Santiago y septiembre 20 de 1819. Como dice el Excmo. Senado, imprímase y circúlese a los pueblos, al Instituto Nacional y escuelas. Al Teatro [de Domingo Arteaga] se pasarán cuatro ejemplares, para que al empezar toda representación se cante primero la Canción Nacional. O'Higgins - Echeverría” (AO XIII, 124).

Días más tarde la misma *Gazeta* daba a conocer el texto de la carta que envió Joaquín de Echeverría a Bernardo Vera y Pintado con fecha 2 de octubre, donde le expresaba que

“La canción patriótica, cuya composición encargó S.E. el Supremo Director a V. ha ocupado un distinguido lugar en la fiesta nacional del 18 de septiembre, habiendo merecido el título de Canción Nacional por sanción de los poderes legislativo y ejecutivo, S.E. tiene la mayor satisfacción de que haya V. desempeñado su encargo, manifestando un entusiasmo y brillantez propio de su acendrado patriotismo y acreditado talento. De orden suprema, tengo el honor de comunicarlo a V. para su satisfacción” (*Ibid.*, 149).

Pero el texto de Vera y Pintado se cantaba con la misma música del himno argentino, compuesta por Parera. Quedaba, por lo tanto, sin resol-

ver un problema fundamental. Por insinuación de Domingo Arteaga, edecán de O'Higgins y dueño del único teatro santiaguino de entonces, el músico peruano José Ravanete trató de adaptar la letra a una canción española, lo que fue rechazado por Vera. Finalmente, se encargó la música al compositor nacional don Manuel Robles (1780-1837), y el estreno oficial de letra y música tuvo lugar en el Teatro de Arteaga, donde actuaba una orquesta que dirigía el propio Robles, el 20 de agosto de 1820, con ocasión de celebrarse, además del onomástico del Director Supremo y el zarpe de la Expedición Libertadora ya mencionados, el estreno de un nuevo local del teatro, más elegante, ubicado en la Plazuela de la Compañía, al lado del edificio de la Aduana, hoy Tribunales Viejos en proceso de restauración.

Esta, al parecer, sería la secuencia cronológica más aceptable de los hechos, que ha sido impugnada por Miguel Luis Amunátegui, quien sostiene que

"La Canción Nacional se tocó y cantó por la primera vez en las fiestas de septiembre de 1819" (Amunátegui 1888, 55),

lo cual no contradice el que se haya cantado entonces con la música de Parera.

La Canción Nacional de Robles y Vera y Pintado, que tuvo inmediata aceptación popular, se cantó oficialmente hasta el 23 de diciembre de 1828, cuando fue reemplazada por otra, sin que mediara, según Zapiola, ningún decreto sobre el particular. Esta, escrita sobre el mismo texto de Vera y Pintado, le fue solicitada al catalán Ramón Carnicer por el Gobierno de Chile, por intermedio de su Ministro en Londres, don Mariano Egaña, cuando Carnicer se hallaba exiliado allí hacia 1826. No conocemos la reacción de O'Higgins ante este cambio, ni la que experimentara aquel 17 de septiembre de 1839, cuando el Ejército Restaurador la interpretó frente a su domicilio limeño. En todo caso, dada su condición de músico nato, no puede haberle sido indiferente.

La Canción de Carnicer y Vera y Pintado se cantó hasta 1847, cuando, por considerarse ofensivo el texto hacia España, que había reconocido la Independencia de Chile tres años antes, se encargó un nuevo texto al joven poeta Eusebio Lillo (Ver Boletín 1978, 8-32). Así como había sucedido con la nueva música de Carnicer, la nueva letra de Lillo se impuso tras mucha resistencia popular sobre la antigua, tanto, que recién hacia 1859 música y letra marcharon en la forma indisoluble que ha llegado hasta hoy (Ver Pereira 1947, 14). Entre los críticos más encarnizados de la música de Carnicer se contó a José Zapiola, quien vaticinaba en sus *Recuerdos de Treinta Años* que

“en cerca de medio siglo no ha llegado ni llegará hasta el pueblo, por las dificultades invencibles que ofrece” (Zapiola 1974, 41. Sobre Zapiola, ver Claro [1978]).

Aun en nuestro siglo se han levantado críticas muy duras en contra del cambio. Luis Sandoval, por ejemplo, quien fuera inspector del Conservatorio Nacional de Música y autor de una interesante *Reseña* sobre ese plantel (Sandoval 1911), llega a decir que no ha podido averiguar por qué se encargó el Himno a Carnicer, español desterrado en Inglaterra, imitador de Rossini y que no pensaba

“sino en atrapar los ‘patacones’ de 48 [pesos de 48 peniques], olvidando todas las leyes de estética y sencillez” (Sandoval 1937, 21).

Pocas entretenciones tenían los chilenos en la sociedad de los albores de la Independencia. La tertulia colonial era prácticamente el único pasatiempo existente, donde la música y el baile constituían su expresión más señalada. En julio de 1816, en plena Reconquista española, se puede leer el siguiente testimonio, dado con ocasión del indulto concedido por el Rey a algunos revolucionarios de 1810:

“Sabe Usía que en esta ciudad no hay diversión ni entretenimiento público, que todos para distraer su imaginación de lo doméstico y salir de aquella constante igualdad en que las ideas de un día están retratadas para el siguiente, anhela con ansia el correo de Buenos Aires, que las novedades de esta ciudad fueron en tiempo pasado todo el entretenimiento en sus juntas y tertulias, poniéndose por la buena causa y regocijándose en un buen éxito de un modo extraordinario” (AO XIX, 378).

Es importante observar que la música, más que ninguna otra expresión artística, llegó a ser un arte cabal en los primeros años de la República, que estableció sólidos cimientos institucionales, cuya proyección ha dado lustre a nuestro siglo.

Hacia 1822 se observa un flujo de personalidades de la música que llegan a Valparaíso y Santiago, y que muchas veces se radican en el país y vierten en él sus conocimientos técnicos y su experiencia y horizonte cultural propios. Los viajeros cronistas de esa época, por su parte, advierten una efervescencia musical notable. Uno de ellos, Gilbert F. Mathison, relata que Santiago era una ciudad donde

“las calles están todas delineadas en ángulos rectos, como en otras ciudades españolas de América, con buen pavimento y con acequias que corren por el medio de ellas. Las casas son, casi siempre, de un piso, como más a propósito para resistir a los temblores que otras de

mayor altura... Las que pertenecen a las clases acomodadas tienen un espacioso patio, precedido de un ancho portal, con unos cuantos peldaños que conducen a la puerta de entrada" (Medina 1922, 28).

El mismo cronista nos refiere que en la ciudad de Quillota, "una de las más hermosas que yo haya visto en la América del Sur",

"algunas [señoras] bailaban, a pesar de que era la época de Cuarema; otras, tocaban algunas canciones en un clavicordio pequeño, instrumento de uso corriente entre ellas; otras, asimismo, se acompañaban en el canto con la guitarra, y no pocas de sus sencillas canciones las cantaban con un grado tal de gusto y sentimiento, que la naturaleza, y sólo la naturaleza, puede inspirar.

Pregunté por algún canto patriótico, y mi demanda fue al punto satisfecha, pero inmediatamente observé que no era mi petición del agrado general, habiendo descubierto, por una investigación posterior, que la mayoría de los habitantes de este pueblo estuvieron afiliados en el partido realista durante los disturbios revolucionarios, y sufrían entonces la suerte usual de los partidarios vencidos, a saber, pobreza y persecución de los poderes reinantes" (*Ibid.*, 43).

La inglesa María Graham nos ha dejado vívidas muestras de las costumbres sociales de ese año. El 25 de agosto se alojó en casa de José Antonio Cotapos, donde existía un piano Broadwood, y cuenta que

"En la noche asistí a la tertulia de la familia Cotapos, en que hubo música, baile y se charló como de costumbre" (Graham 1953, 108).

Al día siguiente asistió a una recepción en el Palacio de Gobierno, con asistencia del Director Supremo y otros huéspedes. En esa ocasión, la hermana de O'Higgins, Rosa,

"pidió a doña Mariquita que tocara piezas de música francesa, lo que hizo al punto, de memoria y con notable perfección, dando pruebas de poseer finísimo oído y excelente ejecución" (*Ibid.*, 115).

Según María Graham, Mariquita, segunda hija de los Cotapos, era una joven más cultivada de lo ordinario. Cuando describe al dueño de casa, dice de él que

"en la noche baila *cuándos*, canta y toca guitarra, con preferencia fuera de su casa. Nada de esto es de extrañar ni desdice del carácter de un galán chileno. Esta noche [3 de septiembre] cantó y tocó muy agradablemente algunas canciones con que los jóvenes de Santiago suelen dar serenatas a sus amadas, costumbre tan general aquí como en Italia" (*Ibid.*, 140).

La misma María Graham se asombró de la cantidad de pianos que existían en Santiago, la mayoría importados desde Inglaterra.

“Casi no hay casa, dice, en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo; muchas jóvenes tocan con destreza y gusto, aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método y se confían enteramente en el oído” (*Ibid.*, 37).

En esto coincide con la opinión del cronista citado anteriormente, si bien éste juzga la vida intelectual de 1822 con mucho mayor severidad aun.

“Lo poco que vi de la sociedad, dice, fue en general agradable, tanto el buen humor, la espiritualidad y afabilidad pueden causar agrado; pero en lo que toca a refinamiento, gusto, maneras y conversación, brillantes dotes o cultivo intelectual, no debe el viajero pretender hallarlos en Chile, ni en realidad en parte alguna de la América del Sur. La ignorancia dominante en todas las clases, destierra forzosamente el agrado del trato social, salvo el baile, la música y el galanteo, si bien la música no pasa de un muy modesto grado de perfección. Acompañar la voz con la guitarra y tocar unos pocos vales y contradanzas en el piano es lo bastante para acreditar una dama a la moda, de quien se espera sobresalga principalmente en los aires y canciones españoles o hispano-americanos. Los libros, ya de entretenimiento o de instrucción, nunca se leen, y no pueden nunca, por consiguiente, llegar a ser tema de conversación; y con excepción de unas pocas que comienzan ahora a hablar francés, las señoras, como hasta aquí, desconocen todo idioma que no sea el propio” (Medina 1922, 34-35).

El teatro era una entretención pública que siempre tuvo problemas de aceptación oficial de las autoridades religiosas y civiles, a pesar de que constituía una atracción indudable. El teatro del edecán de O'Higgins, Domingo Arteaga, antes de su traslado a la plazuela de la Compañía había funcionado provisionalmente en la calle de las ramadas, frente al Puente de Palo. El repertorio consistía en su mayoría en obras donde se exaltaba el nacionalismo, y en ellas actuaba una pequeña orquesta de siete a ocho músicos que dirigía Manuel Robles. En 1822, continúa Mathison,

“El Teatro, edificio pequeño y bajo, situado cerca de la Aduana, es de lo peor que pueda imaginarse, y las representaciones tan absurdas [seguramente debido a que era época de Cuaresma donde sólo era posible representar obras de carácter religioso], que no podrían tolerarse en cualquier pequeña ciudad inglesa de provincia”.

A ellas asistía regularmente el Director O'Higgins,

“si bien la concurrencia no parecía fijarse en él” (*Ibid.*, 27-28).

El café también se incorporó a las costumbres sociales republicanas y el primero que existió en Chile, el del señor del Barrio, llegó a ser punto de reunión de los Padres de la Patria (Ver Pereira 1941, 252-253). En 1822 se instaló un café en la calle Catedral, donde Manuel Robles actuaba con una filarmónica para amenizar a los asistentes con música, canciones e improvisaciones cantadas en forma satírica, con alusiones a chismes y novedades de la vida cotidiana de Santiago.

4. Con el sentido de liberación que trajo el proceso de Independencia, se produjo un fenómeno sociocultural que, a mi juicio, ha sido insuficientemente estudiado. Conocemos el proceso histórico de los siglos de conquista y colonización, donde la vida ciudadana estaba reglamentada en todas sus facetas, inclusive en las entretenimientos permitidos, la lectura apropiada y la música adecuada a cada oportunidad. Los cronistas de fines del siglo XVIII dejaron constancia de los llamados "bailes de la tierra", de restringida aceptación debido a su desenfadado y, probablemente, a su buena dosis de elementos sociales aglutinantes, de antigua estirpe histórica. Las expresiones musicales oficialmente aceptadas eran las que se escuchaban en ceremonias litúrgicas catedralicias, los toques marciales y las danzas primordialmente francesas e inglesas que alegraban las tertulias sociales. En esta época, en cambio, los "bailes de la tierra" surgen del confinamiento, y se presentan con general aceptación y beneplácito en los salones patriotas y principalmente en las chinganas, que eran lugares de entretenimiento popular, establecidas en terrenos abiertos o en sitios más o menos privados. Allí se levantaban fondas, en las que se cantaba, bailaba, bebía y comía, y se pasaba un rato de esparcimiento. A estas chinganas asistían, además, jóvenes y señoras de la alta sociedad, atraídos por la belleza contagiosa de estos ritmos y melodías que ahora podían saborear sin reparos. En cierto modo, podemos decir que se estaba gestando la proyección de la música tradicional chilena hacia afuera de la intimidad hogareña del pueblo. Las chinganas más antiguas fueron las de Ña Rutal y de Teresa Plaza, a las que se agregaron El Parral de Gómez, Baños de Huidobro y El Nogal, que incluía un escenario.

María Graham asistió a una de ellas el 25 de agosto de 1822 y describe el

"entretenimiento del bajo pueblo, que se reúne en este lugar [el Llano] todos los días festivos, y parece gozar extraordinariamente en haraganear, comer buñuelos fritos en aceite y beber diversas clases de licores, especialmente chicha, al son de una música bastante agradable de arpa, guitarra, tamborín y triángulo, que acompañaban las mujeres con canciones amorosas y patrióticas. Los músicos se instalan en carros, techados generalmente con caña o paja, y tocan sus instrumentos para atraer compradores a las mesas cubiertas de tortas, licores, flores, etc." (Graham 1953, 108).

Los bailes de la época se pueden dividir en dos tipos: los de carácter serio, apropiados para los salones de tertulias sociales, donde se mencionan el minuet, la contradanza, el rin, el churre —especie de gavota—, el vals, la gavota y las cuadrillas, que habrían sido introducidas en Chile hacia 1819 (Zapiola 1974, 44). También se mencionan los llamados bailes de “chicoteo”, de pareja suelta y de carácter picaresco, tales como la zamba, el abuelito, fandango, bolero y cachucha, además de citarse el huachambe, ziquirimiqui, cachupina, solita, jurga, gallinazo —de gran popularidad hacia 1828—, zapatera, oletas, llanto, chocolate, torito y soldado. Con la llegada del Ejército de los Andes, en 1817, se hace presente una nueva promoción de danzas que Zapiola considera como intermedias entre lo serio y lo de chicoteo. Ellas son el cielito, pericón, sajuriana, cuándo, perdiz, aire y la campana (Ver *Ibid.* y Pereira 1941, 230-246). En relación con la aparición de la cueca, nuestra danza nacional, y con el objeto de no alargar en demasía estas páginas, remitimos al lector a nuestro *Oyendo a Chile*, de próxima aparición.

5. La apertura que significó el proceso republicano permitió la entrada al país de nuevos sistemas de comercio y la llegada de extranjeros atraídos por el proceso mismo que se estaba viviendo. Numerosas personas unieron así su nombre a la historia musical de Chile. Uno de los primeros en llegar al país fue el argentino Ramón Gil, “gran músico y maestro de canto” como lo cataloga Zapiola (*Op. cit.*, 172), quien se enroló en el ejército y murió en el sur, en los primeros encuentros de 1813. En 1819, cuando ya se había logrado la Independencia y O’Higgins se encontraba en el ejercicio del poder, arribó a nuestro suelo un comerciante danés, Carlos Drewetcke, que junto con mercaderías aportó su sólida personalidad cultural, conocimientos técnicos de música y de la ejecución del cello, y una colección de obras sinfónicas y de cámara de los más importantes maestros vieneses como Haydn, Mozart y Beethoven. José Zapiola fue uno de los más beneficiados con las enseñanzas de Drewetcke. Relata que

“El señor Drewetcke reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte del violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocidos hasta entonces. En ese tiempo, concluye Zapiola, hacíamos nuestros primeros estudios musicales, y al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos” (*Ibid.*, 38).

Fue Carlos Drewetcke quien hizo ejecutar en una plaza pública el 30 de agosto de 1819, con motivo del cumpleaños de doña Rosa O’Higgins, una sinfonía de Beethoven y una cuarteto de Mozart. Se ha mencionado que tal Sinfonía sería la Primera, aunque también podría ser la Octava, compuesta en 1812, que constituye la única partitura de Beethoven que se conserva en

el archivo de la Catedral de Santiago (Ver Claro 1974, 28), y cuya capilla de música era la única capaz de abordar semejante empresa.

Los años 1822 y 1823, últimos del período de O'Higgins, fueron pródigos en la llegada de numerosos músicos que habrían de establecerse en Chile y en cuyas manos estaría la tarea de forjar el futuro institucional de la música chilena.

Hacia fines de 1821 o principios del 22 llegaron de Mendoza el profesor de piano Fernando Guzmán y su hijo Francisco, pianista y violinista sobresaliente. Fernando Guzmán

"fue el primer maestro que hizo estudiar previamente a sus discípulos escalas y ejercicios antes de otra cosa" (Zapiola 1974, 38-39).

De Córdoba, Argentina, llegó Juan Crisóstomo Lafinur, quien

"era excelente pianista como aficionado, y a pesar de que en su tiempo gozaba de gran popularidad el fecundo Gelinek, con sus innumerables variaciones sobre todos los temas le tenía cierto odio y no tocaba más que música clásica. Sabía poco menos que de memoria todo lo que Haydn, Mozart y Dussek habían escrito para piano. Sin tener buena voz, cantaba bastante bien... Un año nueve meses después de su llegada a Chile, murió, teniendo delante de sí un inmenso porvenir a que lo llamaban sus buenas cualidades, sus importantes relaciones, su talento y, más que todo, su palabra encantadora" (*Ibid.*, 39-40).

De Lima llegaron los hermanos José María y Bartolomé Filomeno, hijos de Pedro Filomeno Cueva (Ver Sas 1970-1971, II, 124-127 y 158-159). José María fue violista de la Catedral de Santiago, donde dejó varias composiciones manuscritas (Claro 1974, 40-41) y cuando regresó a Lima, en 1844, ofreció enseñar allí violín, piano, guitarra y canto (Ver Stevenson 1970, 330). Bartolomé se había presentado en Lima al concurso convocado para la creación del Himno Nacional del Perú, en el que resultó vencido por José Bernardo Alzedo. En Santiago se desempeñó como "violín de mérito y maestro de canto muy notable" (Zapiola 1974, 39). Anteriormente, Bartolomé Filomeno había sido músico de la capilla de la Catedral de Lima en 1811, y actuaba como concertino en las temporadas de ópera limeña (Vargas 1949, 35).

Con la renuncia de Bernardo O'Higgins al mando supremo, el 28 de enero de 1823, el Prócer puso término abrupto, motivado por las circunstancias históricas del momento, a una labor que aun se proyectaba por una década más de realizaciones. Pocos meses después zarpaba hacia el Perú, de donde no habría de retornar. Ese mismo año, llegaban a Chile dos personajes trascendentales para el desarrollo del arte musical del país. Ellos fueron José

Bernardo Alzedo (Ver Stevenson 1971), a quien ya nos hemos referido, y la española Isidora Zegers y Montenegro, cantante y compositora, que introdujo en Chile el gusto por Rossini, y que congregó en su tertulia a los más connotados artistas y a las personalidades políticas y sociales más importantes de Chile y del extranjero que visitaron el país. Por su influjo se produjo una "verdadera revolución en la música vocal" (Zapiola 1974, 38). Se creó una Sociedad Filarmónica en 1827, producto de las tertulias de Carlos Drewetcke, y de ella misma y, hasta su muerte en 1869, se cuentan innumerables iniciativas musicales donde participó activamente, de las que mencionaremos sólo el Conservatorio Nacional de Música, en 1849, y *El Semanario Musical* de 1852, el primer periódico especializado en música que existió en el país. Aquinas Ried, compositor alemán avecindado en Valparaíso y autor de la primera ópera compuesta en Chile, *La Telésfora*, nos ha dejado un interesante apunte sobre la personalidad de Isidora Zegers. En su Diario de viaje de 1849 escribe:

"Inolvidables recuerdos dejaré mi visita a la señora [Isidora Zegers de] Huneeus. Es una mujer excepcionalmente pequeña de estatura y en extremo aficionada a la música; de buen gusto artístico, tiene, además, una ejecución excelente. Me ha atendido de un modo exquisito. He pasado con ella casi la mitad de una noche tocándole diferentes trozos de óperas ajenas y mías en el piano. Mi manera de interpretarlas parece agradaarle. Prometo mandarle *Telésfora* para que pueda estudiar algunas partes y saberlas tocar en sus círculos sociales santiaguinos con perfección. Escribo a mi mujer para que se las mande" (Ried 1920, 223-224).

La acción de los músicos extranjeros que llegaron a Chile entre 1819 y 1823 tiene enorme trascendencia. Impulsaron el estudio sistemático de la música, estrenaron obras de compositores europeos desconocidos en Chile, algunos de los cuales incluso estaban con vida cuando se interpretaron obras suyas en nuestro país, como es el caso de Beethoven; participaron en la fundación de instituciones matrices que encauzaron debidamente el desarrollo de este arte; interpretaron danzas y canciones que, con otras modas europeas, llegaban en olas sucesivas desde el otro confín del Atlántico. Pronto, sin embargo, se volvió a dar la espalda a la música de tradición popular. El café y la chingana fueron perdiendo terreno frente al teatro y a los bailes aristocráticos que se abrían paso hacia los salones. En la Sociedad Filarmónica los bailes nacionales se encontraban prohibidos. El vals, la polka, la redowa, la contradanza o la cuadrilla desplazaron a los bailes de "chicoteo" que antes estaban de moda y que ahora eran desdeñados. Nuevamente, los "bailes de la tierra" se refugiaron en los campos y suburbios, de los que sobreviven en nuestros días sólo unos pocos dotados de formidable

vitalidad interna, pero que asoman tímidamente, ensordecidos por el estrépito de bailes de ascendencia norteamericana, que nada tienen que hacer con nuestra tradición popular, y tras los cuales se mueve un complejo sistema empresarial.

6. La música religiosa durante el período que hemos analizado no difiere gran cosa de la estructura y repertorio común a todo el período colonial. José de Campderrós continuó como maestro de capilla de la Catedral de Santiago, puesto para el cual había sido nombrado en 1793, y sus obras siguieron gozando del merecido favor de la feligresía hasta mucho tiempo después de su muerte, en noviembre de 1812 (Ver Claro 1977). José Antonio González (ca. 1752-1840) había iniciado su carrera musical como *seise* de la Catedral e ingresó como segundo organista el 16 de diciembre de 1803 (Documentos 1782, fol. 9^v; Libro 1770-1840, 13). González parece haber sido el autor de dos himnos escritos con ocasión de importantes acontecimientos patriotas: el *Himno a la Victoria de Yerbas Buenas* y el *Himno del Instituto Nacional*, ambos de 1813 (Ver Pereira 1941, 305). Sin embargo, la Patria Nueva le trajo muchos sinsabores a González, pues llegó hasta a ser separado temporalmente de su cargo

“por no haberse calificado de su conducta política y tenerse por contrario a la sagrada causa de América”,

como informaba al Cabildo Eclesiástico el canónigo José Ignacio Cienfuegos el 4 de octubre de 1817 (Libro 1770-1840, 31).

Hacia 1822 la Catedral de Santiago se hallaba inconclusa, sin torre o campanario, y en ella se centraba la actividad musical religiosa, sin mayor diferencia con las costumbres anteriores. Para el terremoto del 19 de noviembre de ese año, del que fue testigo María Graham,

“las jóvenes de Santiago, vestidas de blanco, sueltos los cabellos y con crucifijos negros, han recorrido en procesión las calles cantando himnos y letanías, precedidas por las órdenes religiosas” (Graham 1953, 222).

La orquesta de la Catedral era el conjunto de instrumentistas más destacado del país y, como apunta José Zapiola, cada vez que se hacía escuchar fuera del recinto eclesiástico,

“se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos y aficionados” (*Op. cit.*, 35).

La capilla de música de la Catedral de Santiago no alcanzó a experimentar, durante el período de gobierno de O'Higgins, el auge que iba a tener

años más tarde bajo la dirección del peruano José Bernardo Alcedo, quien, como hemos visto, se asoció a la historia chilena en una de las mayores empresas del Prócer: la Expedición Libertadora del Perú.

7. El presente trabajo analiza el período de 1817 a 1823, que cubre los años de gobierno de don Bernardo O'Higgins como Director Supremo de Chile, si bien ha sido necesario incursionar en los antecedentes y en la proyección de los acontecimientos que aquí se estudian. Se demuestran las aficiones musicales de los principales actores del proceso de Emancipación y, cuando O'Higgins llega al poder, se estudian las diversas acciones de gobierno que inciden en lo musical: liberación de impuestos en beneficio de partituras e instrumentos musicales, formación de bandas militares y de instrumentistas, dotación de músicos e implementos para tales fines, creación de una Academia Músico-Militar, creación de un Himno Nacional, y participación de la música en las entretenciones públicas y privadas de la época. También se estudia el significado del proceso emancipador en lo que se refiere al resurgimiento de la música tradicional chilena, el impacto del aporte extranjero a la estructura básica de la vida musical chilena del siglo XIX y su proyección hasta nuestros días, para finalizar con una visión de la música religiosa, sujeta todavía a reglas y repertorios que prácticamente no variaron con el paso del sistema colonial al republicano.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES MANUSCRITAS

Documentos pertenecientes a los derechos del Palacio Episcopal, y Asignaciones de la Música de esta Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, [1782].

Libro de Fábrica del Ordinario de esta Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile Año de 1802, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, 1802-1822.

Libro de toma de razón de títulos, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, 1770-1840.

PUBLICACIONES

Miguel Luis Amunátegui Solar. *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional, 1888.

Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui. *La Reconquista Española*, Santiago, Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1912.

Archivo de Don Bernardo O'Higgins, XXX Tomos, Primer Apéndice e Índice Temático, Santiago, 1946.

Diego Barros Arana, *Historia Jeneral de Chile*, XII, Santiago, Rafael Jover, 1892.

Boletín del Fondo de Música Nacional, Biblioteca del Congreso Nacional, Director Manuel Ravanal A., Año II, Nº 3, Santiago, 1978.

Samuel Claro Valdés. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Editorial del Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1974.

———. "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, vol. XXX, Barcelona, 1977.

———. "José Zapiola, Músico de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XLI/88, 1974 [1978], 221-235.

———. "José Zapiola: Los Himnos de Yungay", *El Mercurio de Santiago*, domingo 24 de septiembre de 1978, E 4.

María Graham, *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1953.

José Toribio Medina, trad. "Santiago y Valparaíso ahora un siglo. Relato de un viajero inglés", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XLII/46, 1922, 16-46. Traducción de lo pertinente a Chile de Gilbert Farquhar Mathison, *Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich Islands, during the years 1821 and 1822*, Londres, 1825.

Eugenio Pereira Salas. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.

———. "El centenario de la Canción Nacional de Chile", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Nº 110, julio-diciembre, 1947, 5-17.

———. "La Academia Músico-Militar de 1817", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XVIII/44, primer semestre, 1951, 13-20.

———. "Consideraciones sobre el folklore en Chile", *Revista Musical Chilena*, XIII/68, noviembre-diciembre, 1959, 83-92.

Aquinas Ried. "Diario del viaje efectuado por el doctor Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el lago Llanquihue, y de regreso (7 de febrero de 1849 al 30 de junio del mismo año)", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XXXVI/40, 1920, 212-266.

Luis Sandoval B. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 1849 á 1911*, Imprenta Gutenberg, Santiago, 1911.

———. "Nuestro Himno Nacional", *Cultura Musical*, I/4, septiembre, 1937, 21.

Andrés Sas Orchassal. *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols., Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971.

Robert Stevenson. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington DC, General Secretariat, Organization of American States, 1970.

———. "Homenaje a José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Boletín Interamericano de Música*, 80, marzo-junio, 1971, 3-24.

———. "Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900", *Revista Musical Chilena*, XXXI/137, enero-marzo, 1977, 5-35.

Luis Valencia Avaria. *Símbolos Patrios*, Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda., Santiago, 1974.

Rubén Vargas Ugarte. "Notas sobre la Música en el Perú", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas, Lima, 1949, 25-35.

José Zapiola. *Recuerdos de Treinta Años*, Zig-Zag, Santiago, 1974.

Federico Heinlein, el compositor

por Luis Merino

INTRODUCCIÓN *

Desde 1940, año en que se establece en Chile, Federico Heinlein ha contribuido en forma generosa a la actividad musical chilena a través de su quehacer multifacético como ensayista, crítico, pianista y clavecinista, además de compositor. Los ensayos publicados en la *Revista Musical Chilena* constituyen un enjundioso compendio para los lectores de habla hispana acerca de creadores de la importancia de Henry Purcell, Joseph Haydn, Gustav Mahler y Claude Debussy¹. Ha contribuido a difundir en nuestro medio obras importantes del repertorio universal, tanto del presente como del pasado, entre las que podemos evocar el *Roncesvalles*, de Luigi Dallapiccola, con el tenor Hernán Würth (10 de agosto de 1954); *Das Buch der hängenden Gaerten*, de Arnold Schoenberg (29 de noviembre de 1956), y *Das Marienleben* (segunda versión) op. 27, de Paul Hindemith (11 de diciembre de 1957), con la soprano Clara Oyuela, participando además en la primera audición integral en Chile, en versión no escenificada de *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell (septiembre de 1955). Ha cumplido un papel importante en la difusión de las obras de los compositores nacionales, participando en el estreno de las *Canciones Antiguas*, de Alfonso Letelier, con Margarita Valdés (24 de abril de 1950), de "Vigilien" y "Warte nur", de Alfonso Leng, con la misma artista (21 de noviembre de 1955), y de la *Alabanza a la Virgen* op. 49, de Juan Orrego Salas, con Hernán Würth (2 de febrero de 1960), entre otras. Debemos agregar su nutrida labor docente en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile (desde 1954) y en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile (entre 1960 y 1962). Este quehacer ha sido reconocido por diccionarios internacionales de reconocido prestigio, tales como el *Riemann Musik Lexikon*, *Ergänzungsband*, *Personenteil* editado por Carl Dahlhaus (Mainz: B. Schott's Söhne, 1972), p. 510, y en la novena edición del *International Who's Who in Music and Musicians' Directory*, publicado en Londres.

Como compositor, no obstante, su nombre es menos conocido en el medio artístico chileno. No figura en la obra fundamental de Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile [c. 1951]). Sólo en 1969 aparece en un estudio general acerca de la creación nacional, la *Música compuesta en Chile: 1900-1968*, de

* Este estudio forma parte de un proyecto iniciado en 1977 con el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile.

Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval (Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969), en la que figura un listado de obras de acuerdo al medio de ejecución. Posteriormente, la *Historia de la Música en Chile*, de Samuel Claro y Jorge Urrutia (Santiago: Editorial Orbe, 1973), que proporciona una breve biografía con la enumeración de algunas de sus obras principales. Esto se debe indudablemente al hecho de que su música comienza a ser conocida en Chile recién a fines de la década del 40. En 1950 estrena su primera obra en nuestro país, las *Dos Canciones*, sobre motivos populares, ejecutada en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso. Para que el lector tenga una idea más precisa sobre la difusión de su música, proporcionamos en la siguiente tabla una cronología de las obras estrenadas en Chile, las que indicamos mediante los números correspondientes del catálogo. Hemos excluido aquellas obras presentadas en Chile, pero estrenadas en el exterior:

- 1950, Valparaíso, Nº 15.
- 1954, Santiago, Nº 12 (F.M.Ch.).
- 1956, Santiago, Nº 24 (F.M.Ch.), Nº 25.
- 1957, Santiago, Nº 7, Nº 27.
- 1959, Santiago, Nº 22.
- 1961, Santiago, Nº 19 (3 y 4).
- 1962, Santiago, Nº 16, Nº 17 (2), Nº 23.
- 1963, Santiago, Nº 11.
- 1969, Santiago, Nº 28.
- 1973, Santiago, Nº 29.
- 1975, Santiago, Nº 17 (1), Nº 18.
- 1978, Santiago, Nº 31, Nº 33, Nº 34.

El presente trabajo tiene como propósito principal ampliar la información existente acerca de Federico Heinlein como compositor, con un estudio general de su trayectoria creativa desde 1929 hasta la fecha. Esto es muy necesario, dada su figuración destacada en 1978 con el estreno absoluto de tres obras: *Concertante* para oboe y fagot con orquesta de cuerdas (Nº 31), *Las Alabanzas* para orquesta de cuerdas (Nº 33), y los dos coros "Pena de mala fortuna" y "Quieres saber y saber" para SATB (Nº 34).

LA VERTIENTE GERMÁNICA Y LA HISPANOAMERICANA

Existe en Federico Heinlein una mezcla de lo germánico y lo hispanoamericano que es de crucial importancia para la comprensión cabal de su obra creativa. Su padre era alemán pero emigró a Latinoamérica en la década de

1880, estableciéndose primero en Venezuela y posteriormente en Buenos Aires (circa 1892). Algunos años antes de la Primera Guerra Mundial, la familia retornó a Alemania, naciendo Federico Heinlein en Berlín, el 25 de enero de 1912. Al término de la guerra la familia vuelve a Buenos Aires, falleciendo su padre en 1920. Su formación musical es tanto argentina como alemana. Sus primeros estudios de piano, armonía y orquestación los realiza en Buenos Aires, prosiguiéndolos en el Sternsches Konservatorium de Berlín, entre 1929 y 1934, con los profesores Wilhelm Klatte y Paul Graener. Simultáneamente, cursa Historia de la Música y Musicología con los eminentes profesores Arnold Schering y Friedrich Blume, en la Friedrich Wilhelms Universität. Continúa esta formación en Buenos Aires entre 1935 y 1940 como ayudante de Fritz Busch y Erich Kleiber, en el Teatro Colón. En 1940 se establece en Viña del Mar, trasladándose a Santiago en 1952, y nacionalizándose chileno en 1960. Perfecciona sus estudios en 1949 en la Escuela de Verano de Blandford, Condado de Dorset, Inglaterra, en la que cursa composición con Nadia Boulanger, clavicordio y clavecín con Thurston Dart, dirección de coros y enseñanza del piano con Anthony Hopkins.

EL ESTRO POÉTICO

La poesía constituye un factor clave de motivación creativa para Federico Heinlein. Se advierte en él un "entusiasmo pasional por un cierto y determinado texto, por la magia de la palabra que da alas al estro del compositor"². De las 34 obras que constituyen su catálogo, 24 tienen texto. Prioritariamente ha compuesto lieder, para voz y piano (16 obras) o para voz y orquesta (1 obra), mientras que el resto (7 obras) es música coral.

Los poemas que selecciona pertenecen al alemán y al castellano. Su vasta cultura literaria le ha permitido abarcar las obras de una gran variedad de poetas que no tiene parangón entre los compositores chilenos. Entre los más destacados figuran poetas alemanes decimonónicos, tales como Johann Ludwig Uhland (1787-1862), Joseph von Eichendorff (1788-1857), en cuya poesía se inspiraran Mendelssohn, Schumann y R. Strauss; Friedrich Rueckert (1788-1866) y Klaus Groth (1819-1899), cuya simplicidad poética de inspiración popular fuera tan apreciada por Brahms. Del siglo XIX es también Gottfried Keller (1819-1890), uno de los escritores más representativos del Romanticismo en la Suiza de habla alemana. Poetas alemanes destacados del siglo XX son Stefan George (1868-1933), Rainer Maria Rilke (1875-1926), cuya poesía figura en tres de sus ciclos tempranos (Nos. 2, 3 y 4), Klabund (Alfred Henschke, 1890-1928), quien enriquece la literatura alemana con sus adaptaciones de la literatura oriental, y el expresionista Franz Werfel (1890-1945),

entre otros. Entre los poetas orientales, además de los versos del poeta chino Su-tung-po (1036-1101), adaptados por Klabund (Nos. 16, 3), Heinlein ha escogido a Rabindranath Tagore (1861-1941), Premio Nobel 1913. Una variedad similar existe en la poesía en castellano, tres de ellos han sido galardonados con el Premio Nobel: Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Además está Juan Alvarez Gato (c. 1440-1509), poeta español del Renacimiento temprano, el excelso sevillano Antonio Machado (1875-1939) y su hermano Manuel Machado (1874-1947); la destacada poetisa argentina Alfonsina Storni (1892-1938), la uruguaya Juana de Ibarbourou y el chileno Efraín Barquero, entre otros.

Las canciones de Heinlein se caracterizan por el cuidado acabado de la prosodia y contenido poético conjugado con un fino sentido mélico. Los poemas se revisten de un ropaje primordialmente melódico, vertiéndose muy raramente al recitativo, al que son tan afectos muchos compositores nacionales. El recitativo es usado por Heinlein en forma muy dosificada, y solamente por una razón expresiva, por ejemplo, en "Adolescencia", la primera de las *Dos Canciones* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez (Nº 8).

Los lieder con poemas alemanes se caracterizan por una tónica postromántica que se metamorfosea dúctilmente con la sustancia poética. Existe, por ejemplo, un sentimiento caviloso y nostálgico en la música de "Die Kleine Mutter" (Manfred Haussmann) que inicia sus *Cuatro Lieder* (Nº 1) de 1929; un sentido afirmativo y abierto en "Ich lebe fast ohne Schmerzen", (Erich Guenter) (Nº 2,1); o un sentimiento de angustia que recorre los disonantes paralelismos armónicos de acordes por cuartas de "Winternacht" (Gottfried Keller), primero de los *Tres Nachtstuecke*, Nº 25. Heinlein sabe sugerir musicalmente el contenido de la poesía sin recurrir a la onomatopeya. El sentimiento religioso de "Als Gott der Herr auf Erden ging" (Klabund), (*Tres Lieder*, Nº 16,1), se traduce en un estilizado coral, uno de sus procedimientos favoritos, y un grácil movimiento musical le basta para subrayar "Das Schiffflein" (*Dos Lieder*, Nº 17,2), de Ludwig Uhland.

Algo similar sucede en las canciones en castellano. Los poemas "Meciendo" y "Dame la mano", de Gabriela Mistral (*Dos Canciones*, Nº 7), inspiran música de gran ternura, con un dejo bucólico la primera, y con un movimiento contrapuntístico rápido y refrán a modo de ronda, en la segunda³. El compositor revela una fuerte sensibilidad hacia lo hispánico, que recuerda la de Juan Orrego-Salas, en ciertos giros melódicos de "Con todos los corazones", de Juan Ramón Jiménez (*Dos Canciones*, Nº 8,2); en las *Tres Canciones Españolas* sobre textos de Antonio y Manuel Machado (Nº 12)⁴, y en las *Tres Canciones Antiguas* (Nº 20) sobre poemas anónimos del siglo XVI con música de sabor intencionadamente arcaico. Las *Dos Canciones* sobre motivos populares (Nº 15) se afincan en el acervo folklórico argentino, con un

vigor en la "Balada Matinal", afín a la música nacionalista de Alberto Ginastera.

Los rasgos característicos de su estilo se plasman en las canciones. La forma tiene una gran claridad fraseológica, tipificada desde el temprano "Fenster, wo ich einst mit dir" (Stefan George) (Nº 1,2), escrito en forma canción. El tejido formal es muy compacto, gracias a la unificación por reiteración y a la elaboración motivica. El acompañamiento del "Liebeslied" (Rainer Maria Rilke) (Nº 2,2) está unificado por un motivo tratado en forma directa e inversa, destacándose también en este sentido el "Ich hoert ein Sichelein rauschen" (Nº 4,2). En su armonía el manejo de la tríada con cuartas, sextas, séptimas, novenas y otros agregados cromáticos se combina con un marcado sentido tonal. Los ejes tonales se refuerzan con tríadas consonantes de función sintáctica conclusiva y con pedales armónicos simples o elaborados, que aparecen con suma frecuencia en el transcurso de sus composiciones. La densidad cromática y el grado de disonancia están en estrecha relación con el texto. Por lo general los lieder alemanes enfatizan más el cromatismo armónico, que se transforma en una escritura abiertamente dodecafónica en el "Schlummerlied" (Ernst Lissauer) (Nº 25,2), su primera obra en doce tonos junto a la *Sinfonietta* (Nº 24). La densidad cromática se aliviana considerablemente en gran número de las canciones con poemas en castellano, especialmente en aquellas anteriormente aludidas, pero se intensifica en tres de sus más logradas obras vocales: el *Farewell* (Nº 22), la primera sobre poemas de Pablo Neruda, *Silencio* (Nº 27) (Alfonsina Storni), en memoria de René Amengual, y *Nocturno* (Nº 30), basada en Gabriela Mistral. El *Farewell* tiene una serie de movimientos breves que corresponden a las diferentes secciones del famoso poema de *Crepusculario*. El devenir sonoro es de expresividad muy simple y está a cargo de la voz, apoyada adecuadamente por la orquesta⁵. El acompañamiento está muy bien unificado, pero sin ser reiterativo. El siguiente extracto permite ilustrar algunos de los rasgos característicos de su estilo: la cuidada melodía y declamación, el manejo de pedales y notas pivotaes con sentido expresivo, el movimiento paralelo de tríadas, y el tratamiento transparente del color. Incluimos, además, otro ejemplo de *Silencio* (Nº 27), que muestra su armonía densa y cromática apoyando una trabada elaboración motivica. (Ver ej. 1 y 2).

Las obras corales pueden dividirse en tres grupos, relacionados con el idioma de los poemas. *Amaryllis* (Nº 23), es la única con texto en alemán que figura en el catálogo. Fue estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1962, y su música es afín al espíritu de los lieder alemanes. Las sonoridades armónicas son ásperas y disonantes, pero se dulcifican en los últimos compases, gracias a la característica tríada consonante. El lector puede apreciar este contraste en el siguiente ejemplo. El verso de Rueckert dice: "dass

Ej. 1

FAREWELL, Nº 22, V, cc. 57-64

Lento (♩ = 28-32) sempre molto tranquillo

Voce

mf Yo me voy, *mp* Estoy triste; *fff* se lo pienso, *mp* muy triste.

Viol. II

Cello II

Cello II

Bassi (contraba.)

Ej. 2

SILENCIO, Nº 27, cc. 1-7

Andante, poco rubato

p Un di - a es - ta - re *mf* muer -

p te bien - ca *pp* como la nie - ve.

mit all den Bitterkeiten, du doch mir bist im innern Kern so süßel" ("Con toda amargura, tú aún anidas en mis entrañas ¡tan dulcemente!"). El ejemplo permite observar cómo la tríada consonante sirve no sólo para terminar, sino que también para subrayar expresivamente el "so süßel". (Ver ej. 3).

Las composiciones corales en castellano (Nos. 13, 14, 26, 29 y 34) se empanan frecuentemente del acervo folklórico latinoamericano, y la música se caracteriza por un experto manejo de las voces y armonía. Los *Dos Coros*, compuestos y estrenados en 1978 (Nº 34), constituyen ejemplos muy logrados de esta línea creativa. "Pena de mala fortuna" muestra un excelente tratamiento de la armonía tradicional y mucha expresividad en el uso de la disonancia, sobre todo en los puntos cadenciales. La música recuerda un poco a la tonada folklórica chilena. La estructura es muy característica del lengua-

Ej. 3

AMARYLLIS, Nº 23, cc. 42-48

mf/ff (d. = 46)

S. du doch mir bist im innern Kern so süß - pp solo - se!

A. im Kern so süß! - pp solo

T. du doch mir bist im Kern so süß! - pp solo

B. im innern Kern so süß! -

je coral de Heinlein, y se puede definir como reiterativa, pero con agregaciones de elaboraciones sucesivas. Un mismo material se repite en su transcurso en continua variación.

El tercer grupo abarca los *Cantus Mariales* (Nº 19), cuatro coros con textos en latín dedicados a la Virgen. Tienen un cierto aire medieval, sobre todo el segundo, "Tota pulchra es", derivado de los movimientos paralelos de acordes contruidos por quintas y de un ritmo de homogeneidad pronunciada, característico de la música del Ars Antiqua.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL

La música instrumental es de orientación neoclásica y de una gran condensación formal. Para Heinlein la concisión es una virtud y la cultiva consistentemente en sus obras instrumentales. Las más breves son la *Sonatina* para cello y piano (Nº 9) y la *Tripartita* (Nº 28), las que duran 8'30", mientras que la más extensa es la versión revisada del *Cuarteto* (Nº 5), con duración de 19'. Entre ellas se sitúan la *Concertante* (Nº 31), con 10'45", *Las Alabanzas* (Nº 33) con 12', y la *Sinfonietta* (Nº 24) con 16'15".

La versión original del *Cuarteto* carece de la concisión y dinamismo señalados⁶. Dura casi 29 minutos, la forma es difusa y excesivamente homogénea, especialmente en el primer movimiento. No obstante, aquí se cristalizan otras facetas consideradas en la sección anterior de este artículo, tales como la claridad temática, la puntuación final con tríadas consonantes, la reiteración estructural y los pedales armónicos. A éstas debemos agregar su proclividad por el contrapunto y un lirismo que surge a comienzos del "largo non troppo", en una configuración cuasi bachiana. El "con spirito" final tiene aquella vivacidad rítmica y tímbrica, característica del compositor.

A partir de la *Despedida* para piano (Nº 6) se plasma la condensación formal. Esta obra y el *Capricho Bucólico* para clarinete en si bemol y piano

(Nº 18), debieran figurar más frecuentemente en programas de concierto de artistas profesionales o de alumnos avanzados. Algo similar puede afirmarse sobre la *Sonatina* para cello y piano (Nº 9). El primer movimiento tiene una estructura clara de sonata, frecuente en su música instrumental, adornada con una cierta ampulosidad romántica. El segundo movimiento es una chaconne tratada libremente. Este es otro de los procedimientos favoritos del compositor, tal como ocurre en la música de Juan Orrego-Salas. El último movimiento es un vivaz rondó que culmina con un canon en su sección final.

Las obras instrumentales más importantes son la *Sinfonietta* (Nº 24), la *Tripartita* para quinteto de vientos (Nº 28), la *Concertante* (Nº 31) y *Las Alabanzas* (Nº 33), en las que su lenguaje neoclásico se enriquece con nuevos recursos. Ya hemos declarado que la *Sinfonietta* es la primera composición instrumental de corte serial dodecafónico. Heinlein maneja con soltura las diferentes facetas de este procedimiento. Existe una serie principal expuesta por las cuerdas, que consta de los siguientes sonidos: Do sostenido-Mi-Fa-Si bemol-Si-Re-La bemol-Do-La-Fa sostenido-Sol-Mi bemol. Aparece en el modo directo, en los sonidos originales o transpuesta, tanto como el inverso, el retrogrado y el retrogrado inverso, pero sin abandonar el acendrado sentido tonal. El primer movimiento concluye con una sonora tríada de Sol mayor, que resulta muy inesperada en el contexto general de la obra, al igual que el Do sostenido, duplicado al unísono y octava en fortísimo al final del tercer movimiento. Asimismo, en el último movimiento, algunos sonidos de la serie cobran una jerarquía tonal debido a adornos del tipo del mordente y a la reiteración de motivos específicos. Contribuyen también a este sentido tonal los largos pedales que pueden observarse en la partitura manuscrita preservada en el Archivo de Partituras de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, p. 8 (primeros trece compases) y 16 (pedal figurado en los violines I y II en los tres primeros compases, y de valores largos en las violas en los siguientes 14 compases). La orquesta suena transparente, gracias a diferentes combinaciones de pequeños grupos instrumentales, lo que permite que cada línea se escuche nítidamente. Estas combinaciones alternan con pasajes en tutti a la manera del Concerto Grosso en los movimientos extremos, mientras que en el movimiento central los instrumentos solistas predominan a la manera de la música de cámara.

En la *Tripartita* (Nº 28), la extremada condensación formal está reforzada por un equilibrio casi matemático. El primer movimiento, "Motus", consta de una serie de secciones divididas en antecedente y consecuente. Presentamos en el ejemplo 4 la primera de estas secciones. El antecedente se extiende desde el compás 1 al 5, y el consecuente del 5 al 8. A simple vista, es

evidente que el consecuente es la inversión exacta del antecedente. Las secciones ulteriores se estructuran siguiendo el mismo principio-antecedente —en movimiento directo, consecuente en movimiento inverso— y se conectan entre sí por la elaboración del motivo del oboe en los compases 3-4 del ejemplo 4. Este motivo aparece también en movimiento directo e inverso y con variadas modificaciones rítmicas. La escritura es dodecafónica, pero mucho más libre que en la *Sinfonietta*. El ejemplo 4 muestra la serie principal del primer movimiento. En el segundo movimiento, "Somnia", una melodía de gran simplicidad y lirismo es entonada sucesivamente por diferentes instrumentos, y apoyada por un acompañamiento homófono que se superpone a un mismo motivo en movimiento directo e inverso, sin que esto afecte la transparencia del conjunto. El último movimiento, "Aer", revela el humor del compositor, en la parodia de la fantasía coral barroca (páginas 11 y 16 de la edición heliográfica), en la alternancia de notas largas del corno en pianissimo con los desplazamientos rápidos y juguetones de los restantes instrumentos (pp. 11-12) y el uso de glissandi simultáneos del corno, clarinete y fagot (pp. 13 y 16).

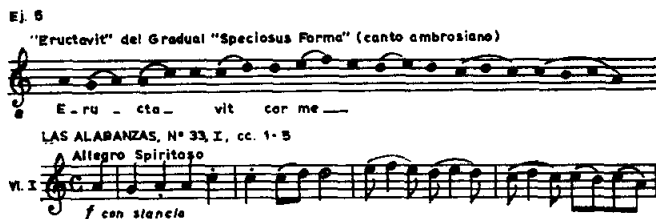
Ej. 4
TRIPARTITA, N° 26, I. Motus, cc. 1-8
Allegro spiritoso

FLAUTA
OBOE
CLAR.
Si b
Corno
en Fa
FAGOT

p leggiero
mp
p leggiero
p legg.
p legg.

La *Concertante* (N° 31) y *Las Alabanzas* (N° 33) constituyen dos experiencias diametralmente diferentes en la trayectoria estilística del compositor. Consideraremos primero *Las Alabanzas*, porque guarda una mayor semejanza con las obras ya discutidas. En ella anida un hálito semejante al de los *Cantus Mariales* para coro (N° 19). Heinlein se inspira en el Canto Ambrosiano para escribir un Concerto Grosso para orquesta de cuerdas y "cembalo ad libitum". El ejemplo 5 muestra la superposición de un fragmento del verso "Eructavit", del Gradual "Speciosus Forma", en la versión

ambrosiana (editado por Archibald T. Davison y Willi Apel, *Historical Anthology of Music*, I, p. 11), y su elaboración en la sección inicial del primer movimiento. El lector puede observar cómo el ritmo aditivo de la melodía original se transforma en un ritmo divisivo característico del período barroco. De la misma manera, el himno "Aeterne rerum conditor" (la segunda de las melodías editadas en *ibid.*, p. 10), transpuesto a una cuarta superior, sirve de base al expresivo segundo movimiento, "Molto Adagio". El tercer movimiento, "Presto", se inicia con la versión en ritmo mensurado del "Aeterna Christi munera" (*Ibid.*, p. 11). Estas melodías son desarrolladas en forma muy imaginativa, apoyándose en una armonía tonal y moderadamente disonante, y enmarcándose en una estructura de gran claridad.



La *Concertante*, en cambio, plantea un enfoque diferente. El compositor la describe en los siguientes términos:

"Se vale de un idioma serial libre, siempre supeditado a la expresión. Los tres movimientos breves, que surgen de la nada y vuelven a ella, exploran los diversos registros de las maderas, buscando, esencialmente, el contraste tímbrico entre los arcos y las dobles cañas. El primer tiempo (Moderato) sigue los moldes de la forma-sonata. El segundo (Lento, Molto tranquilo), con las cuerdas punteadas, excepto el solo de violín, es una chacona. El Final (Allegro) tiene alternancias rapsódicas, con cierta oposición entre los solistas".

Merecen agregarse otros aspectos que, a nuestro juicio, abren nuevos surcos en la trayectoria creativa del compositor. El discurso formal se aparta de la continuidad "Teleológica" del lenguaje neoclásico de la *Sinfonietta* o *Las Alabanzas*. Secciones breves y contrastantes se juxtaponen en un contexto general extremadamente condensado, desaparecen los ejes tonales triádicos y aparece un tratamiento expresivo del silencio. Esto último lo ilustra el ejemplo 6, en el que los silencios de los primeros compases expresan con acierto el "surgir de la nada" de que habla el compositor. El silencio sirve también como elemento sintáctico conclusivo de cada uno de los movimientos. El "retorno a la nada" consiste en una disminución gradual de la densidad hasta

llegar al pianissimo, un "calando poco a poco" en la agógica, y una interpolación de silencios de duración crecientemente mayor, que culminan en el silencio final.

[illegible]

PERSPECTIVAS

De esta discusión podemos concluir que la música de Federico Heinlein constituye un significativo aporte a la creación nacional. Al mismo tiempo, es necesario recomendar una mayor difusión de su obra en ejecuciones de conciertos, grabaciones en disco o en la impresión de partituras. Un gran número de sus composiciones no han sido estrenadas, y obras tales como el *Cuarteto* (Nº 5), la *Sonatina* para cello y piano (Nº 9), el *Farewell* (Nº 22), la *Sinfonietta* (Nº 24), la *Concertante* (Nº 31) y *Las Alabanzas* (Nº 33) carecen hasta de una edición heliográfica de las partituras. Obviamente, esto dificulta la tarea del intérprete nacional o extranjero que busca renovar su repertorio. Una mayor difusión permitirá justipreciar mejor el valor de su obra, tanto por los músicos mismos como por el público.

NOTAS

¹ Véase las entradas correspondientes en el índice de la *RMCH*, XX/98 (octubre-diciembre, 1966), p. 8.

² Federico Heinlein, "Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX", *RMCH*, XXXII/141 (enero-marzo, 1978), p. 16.

³ Después del estreno de esta obra en 1957, Juan Orrego-Salas escribe el siguiente comentario en *El Mercurio*, 13 de octubre de 1957: "Ambas son producto de un artista de gran inspiración, temperamento refinado y vasta imaginación creadora. Tanto la elocuente línea vocal, muy bien tratada, como la riqueza armónica de los acompañamientos pianísticos otorgan a estas obras una posición de relieve entre las de este género escritas en Chile".

⁴ Cf. el comentario de Miguel Aguilar, "Cuartos Festivales de Música Chilena, Música de Cámara", *RMCH*, X/48 (enero, 1955), pp. 53-54.

⁵ Muy apropiado en este sentido es el comentario del crítico colombiano Otto de Greiff, *El Tiempo* [Bogotá], 15 de abril de 1962: "En esencia, un ciclo de lieder con orquesta, pero no acompañados por ésta en el sentido modesto de la palabra, sino fundidos en su rico mundo sonoro...".

⁶ Cf. el comentario de Miguel Aguilar, "Los Terceros Festivales de Música Chilena en 1952", *RMCH*, IX/44 (enero, 1954), pp. 66-67.

BIBLIOGRAFIA

(Solamente ítemes citados en el presente artículo)

Aguilar, Miguel. "Los Terceros Festivales de Música Chilena en 1952", *RMCH*, IX/44 (enero, 1954), pp. 58-73.

———. "Cuartos Festivales de Música Chilena, Música de Cámara", *RMCH*, X/48 (enero, 1955), pp. 53-70.

Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.

Escobar, Roberto y Renato Yrarrázaval. *Música compuesta en Chile: 1900-1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.

Greiff, Otto de. *El Tiempo* [Bogotá], 15 de abril de 1962.

Heinlein, Federico. *Riemann Musik Lexikon*. Ergänzungsband, Personenteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972, p. 510.

———. "Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX", *RMCH*, XXXII/41 (enero-marzo, 1978), pp. 5-16.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

NOTAS PRELIMINARES

1. Este catálogo contiene un listado selectivo de obras, preparado por el compositor.

2. Abreviaturas:

A	Alto.
B	Bajo.
FMCH	Festival de Música Chilena.
IEM hel.	Copia heliográfica realizada y preservada en el Archivo del ex Instituto de Extensión Musical.
MS	Manuscrito.
S	Soprano.
T	Tenor.

3. Fuera de catálogo existen, entre otras, las composiciones siguientes:

1931 *Passacaglia* para órgano.

1933 *Cuatro Variaciones* sobre una canción popular (piano solo).

1934 - 35 *Chinesische Lieder* sobre versos de Klabund (voz aguda y piano).

1936 *Variaciones* para gran orquesta.

1937 *Lieder der Nacht* sobre versos de Goethe (voz media y piano).

1929 - 1937 Muchos *lieder* adicionales.

1939 *Variaciones* sobre un tema de Mendelssohn (piano solo).

1940 *Te Deum* (coro, solistas, orquesta).

1942 *Missa* (tres voces iguales).

1948 - 1950 *Tout simplement* para voz media y piano,

1. *Sonnet* (Edmond Rostand).

2. *Rondel* (Maurice Rostand).

1940 *Homenajes* (Manet - Matisse - Mondrian) para piano a cuatro manos.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 1: Dicbre. 13, 1929.	<i>Cuatro Lieder</i> para voz media y piano, 1. <i>Die kleine Mutter.</i> 2. <i>Fenster, wo ich einst mit dir.</i> 3. <i>Der erste Jasmin.</i> 4. <i>Dein blaues Auge.</i>	2' 45" (Nº 1), 2' 30" (Nº 2), 2' (Nº 3), 2' (Nº 4).	Manfred Hausmann (Nº 1), Stefan George (Nº 2), Rabindranath Tagore (Nº 3), Klaus Groth (Nº 4).	MS	Berlín, mayo 20, 1930, Beethoven-saal, Gertrud Jaffke (mezzo), Heinz Lamann (piano).	
Nº 2: 1930.	<i>Dos Lieder</i> para voz media y piano, 1. <i>Ich lebe fast ohne Schmerzen.</i> 2. <i>Liebeslied.</i>	3' 15" (Nº 1), 2' (Nº 2).	Erich Guenter (Nº 1), Rainer Maria Rilke (Nº 2).	MS	Berlín, marzo 22, 1931, Beethoven-saal, Gertrud Jaffke (mezzo), Federico Heinlein (piano).	Fechas exactas de terminación, desconocidas.
Nº 3: Mayo 10, 1931 (Nº 1) Dicbre. 5, 1932, (Nº 2).	<i>Dos Lieder</i> para voz aguda y piano, 1. <i>Die Liebende.</i> 2. <i>Stilles Glueck.</i>	3' 45" (Nº 1), 2' 15" (Nº 2).	Rainer Maria Rilke (Nº 1), Joseph von Eichendorff (Nº 2).	MS		Del Nº 2 existe una versión con orquesta: 3 flautas, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 cornos, triángulo, arpa y cuerdas.
Nº 4: Novbre. 26, 1931 (Nº 1), octubre 4, 1929 (Nº 2), enero 11, 1932, (Nº 3), abril 7, 1933 (Nº 4).	<i>Cuatro Lieder</i> para voz media y piano, 1. <i>An den Tod.</i> 2. <i>Ich hoert ein Sicheloin rauschen.</i> 3. <i>Schlaflied.</i> 4. <i>Ich spreche einen Namen aus.</i>	3' (Nº 1), 1' 45" (Nº 2), 3' (Nº 3), 2' 15" (Nº 4).	Hermann Claudius (Nº 1), anónimo (Nº 2), Rainer Maria Rilke (Nº 3), Franz Werfel (Nº 4).	MS		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Federico Heinlein, el compositor

/ Revista Musical Chilena

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 5: Mayo 31, 1936.	<i>Cuarteto</i> en Mi bemol Mayor para cuerdas, I. <i>Grave, appassionato- Allegro.</i> II. <i>Largo non troppo.</i> III. <i>Con spirito.</i>	19'		MS (partitura) IEM hel. (partes)	Buenos Aires, octu- bre 16, 1937, Mu- seo Nacional de Be- llas Artes.	Versión abreviada en prepa- ración.
39 • Nº 6: Dicbre. 2, 1939.	<i>Despedida en invierno</i> pa- ra piano solo.	2' 15"		MS		
Nº 7: Mayo 6, 1943 (Nº 1), mayo 13, 1943 (Nº 2).	<i>Dos Canciones</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Meciendo.</i> 2. <i>Dame la mano.</i>	2' (Nº 1), 1' (Nº 2).	Gabriela Mis- tral.	MS	Santiago, octubre, 1957, Club de la Unión, Mary Ann Fones (soprano), Federico Heinlein (piano).	
Nº 8: Abril 13, 1943 (Nº 1), junio 9, 1943 (Nº 2).	<i>Dos Canciones</i> para voz media y piano, 1. <i>Adolescencia.</i> 2. <i>Con todos los corazo- nes.</i>	2' 45" (Nº 1), 2' 30" (Nº 2).	Juan Ramón Jiménez.	MS	Fechas desconoci- das (Nos. 1 y 2), Nº 2: Santiago, Sa- la Isidora Zegers, Inés Carmona (voz), Cirilo Vila (piano).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 9: Enero 4, 1944.	Sonatina para violoncello y piano, I. <i>Allegro appassionato</i> . II. <i>Grave doloroso</i> . III. <i>Allegro scherzando</i> .	8' 30"		MS	La Habana, noviembre 22, 1945, Sociedad Pro Arte Musical, Adolfo Odonoposoff (cello), Francisco Godino (piano).	
Nº 10: Junio 24, 1944 (Nº 1), junio 20, 1944 (Nº 2).	Dos Canciones para voz aguda y piano, 1. <i>Quietud</i> . 2. <i>Lluvia</i> .	1' 45" (Nº 1), 1' 15" (Nº 2).	Juana de Ibarbourou (Nº 1), Ernesto Morales (Nº 2).	MS		
Nº 11: Octbre. 10, 1945.	Divertimiento para piano solo, 1. <i>Sonatina</i> . 2. <i>Pastoral</i> . 3. <i>Capricho</i> .	7' 45"		MS	Santiago, Diciembre 12, 1963, Biblioteca Nacional, Elvira Savi (piano).	Un capricho anterior se sustituyó por el actual.
Nº 12: Dicbre. 20, 1945 (Nº 1), octubre 29, 1945 (Nº 2), octubre 19, 1945 (Nº 3).	Tres Canciones Españolas para voz aguda y piano, 1. <i>Los olivos grises</i> . 2. <i>La plaza tiene una torre</i> . 3. <i>La lluvia</i> .	6'	Antonio Machado (Nos. 1 y 2), Manuel Machado (Nº 3).	IEM hel.	Santiago, noviembre 24, 1954, FMCH, Teatro Municipal, Clara Oyuela (soprano), Federico Heinlein (piano).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 13: Enero 5, 1946 (Nº 1), enero 2, 1946 (Nº 2), enero 18, 1946 (Nº 3), enero 15, 1946 (Nº 4), enero 19, 1946 (Nº 5).	<i>Cinco Canciones</i> para tres voces iguales, 1. <i>Mañanitas al niño Dios.</i> 2. <i>Yaraví.</i> 3. <i>Venida es.</i> 4. <i>Al alba venid.</i> 5. <i>No quiero.</i>	2' 30" (Nº 1), 2' (Nº 2), 2' (Nº 3), 1' 45" (Nº 4), 1' (Nº 5).	Tradicional, abreviado (Nº 1), Tradicional (Nº 2), Juan Alvarez Gato (Nº 3), anóni- mo siglo XV (Nos. 4 y 5).	El Nº 2 aparece en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 31-33.		
Nº 14: Febrero 19, 1946.	<i>Dos Tonadas</i> para tres voces iguales, 1. <i>Siempre nunca.</i> 2. <i>A orillas del río Claro.</i>	1' 15" (Nº 1), 2' 30" (Nº 2).	Luis Peña Celis (Nº 1), Cristina Miranda (Nº 2).	El Nº 1 aparece en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 28-30. El Nº 2 aparece en IEM, Serie C, Obras Corales, C 35.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 15: Junio 19, 1946 (Nº 1), junio 18, 1948 (Nº 2).	<i>Dos Canciones sobre motivos populares</i> para voz y piano, 1. <i>Vida mía.</i> 2. <i>Balada matinal.</i>	2' (Nº 1), 1' 45" (Nº 2).	Anónimo - Santiago del Estero (Nº 1), Manuel Machado (Nº 2).	MS	Valparaíso, mayo 3, 1950, Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, Evelyn Ramos (soprano), Federico Heinlein (piano).	
Nº 16: Septbre. 19, 1947 (Nº 1), Septbre. 18, 1947 (Nº 2), Dicbre. 26, 1934 (Nº 3).	<i>Tres Lieder</i> para voz aguda y piano, 1. <i>Als Gott der Herr auf Erden ging.</i> 2. <i>Wenn ich in Naechten wandre.</i> 3. <i>Das Blumenschiff.</i>	2' 45" (Nº 1), 2' 30" (Nº 2), 2' (Nº 3).	Klabund.	MS	Nos. 1 y 2: Santiago, julio 9, 1962, Biblioteca Nacional, Hernán Würth (tenor), Federico Heinlein (piano). El texto del Nº 3, Klabund lo adaptó de versos del poeta chino Su-tung-po (1026-1101).	
Nº 17: Abril 18, 1942 (Nº 1), agosto 17, 1948 (Nº 2).	<i>Dos Lieder</i> para voz y piano, 1. <i>Die Wiese.</i> 2. <i>Das Schifflein.</i>	2' 45" (Nº 1), 2' 45" (Nº 2).	Ruth Schumann (Nº 1), Ludwig Uhland (Nº 2).	MS	Nº 1: Santiago, noviembre 10, 1975, Biblioteca Nacional, Sylvia Wilckens (soprano), Nancy Morales (piano). Nº 2: Santiago, noviembre 14, 1962, Instituto Goethe, Frederick Fuller (barítono), Federico Heinlein (piano).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 18: Novbre. 11, 1948	<i>Capricho Bucólico</i> para clarinete en si bemol y piano.	4'		IEM hel.	Santiago, diciembre 18, 1975, Sala Isidora Zegers, Silvana Morales (clarinete), Federico Heinlein (piano).	
Nº 19: Marzo 6, 1950.	<i>Cantus Mariales</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Ave venerabilis.</i> 2. <i>Tota pulchra es.</i> 3. <i>Salve Regina.</i> 4. <i>O Maria, mater pia.</i>	3' 15" (Nº 1), 5' 15" (Nº 2), 2' 15" (Nº 3), 5' (Nº 4).	Litúrgicos.	IEM hel.	Nos. 3 y 4: Santiago, noviembre 25, 1961, Teatro Municipal, Kammerchor Santiago, Richard Kistler (director).	
Nº 20: Mayo 18, 1945 (Nos. 1 y 2), Dicbre. 31, 1950 (Nº 3).	<i>Tres Canciones Antiguas</i> para baritono y piano, 1. <i>Quiero dormir y no puedo.</i> 2. <i>La bella malmaridada.</i> 3. <i>De los álamos vengo.</i>	2' (Nº 1), 1' (Nº 2), 1' 15" (Nº 3).	Anónimos del siglo XVI.	MS	Fecha desconocida.	
Nº 21: Octubre 5, 1950 (Nº 1), mayo 17, 1951 (Nº 2).	<i>Dos Liebeslieder</i> para voz y piano, 1. <i>Du schlank und rein.</i> 2. <i>Deingedenken.</i>	2' (Nº 1), 1' 30" (Nº 2).	Stefan George Vesper (Nº 2).	MS		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

<i>Número de la obra y fecha de terminación</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>
Nº 22: Julio 25, 1951.	<i>Farewell</i> para barítono y orquesta, 1 flauta, 1 oboe, 1 corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornos en fa, 2 trompetas en si bemol, timbales, triángulo, cuerdas.	15' 30"	Pablo Neruda.	MS	Santiago, agosto 11, 1959, Teatro Municipal, Manuel Cuadros (barítono), Orquesta Filarmónica Municipal, Olav Roots (director).	
• 44 • Nº 23: Dicbre. 1, 1953.	<i>Amaryllis</i> para coro mixto (SATB).	2' 15"	Friedrich Rueckert.	IEM hel.	Santiago, noviembre 22, 1962, FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Coro de la Universidad de Chile, Hugo Villarroel (director).	
Nº 24: Mayo 22, 1954.	<i>Sinfonietta</i> ("senza timpani"), flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en fa, 2 trompetas, 3 trombones, triángulo, platillos, bombo, cuerdas, 1. <i>Allegro con brio.</i> 2. <i>Molto tranquillo, tal volta animandosi.</i> 3. <i>Vivace.</i>	16' 15"		IEM hel. (partes)	Santiago, noviembre 28, 1956, FMCH, Teatro Municipal, Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 25: Novbre. 17, 1944 (Nº 1), Dicbre. 27, 1944 (Nº 2), Novbre. 30, 1948 (Nº 3).	<i>Tres Nachtstuecke</i> para voz media y piano, 1. <i>Winternacht</i> 2. <i>Schlummerlied</i>, 3. <i>Das Lied vom Herzen</i>.	3' 15" (Nº 1), 3' 30" (Nº 2), 2' 15" (Nº 3).	Gottfried MS Keller (Nº 1), Ernst Lissauer (Nº 2), Inge Moossen (Nº 3).		Santiago, octubre 22, 1956, Sala Camilo Henríquez, María Cristina Prochelle (mezzo), Federico Heinlein (piano).	
Nº 26: Mayo 19, 1956.	<i>Dos Coros</i> para cuatro voces mixtas (SATB), 1. <i>Una palomita</i>, 2. <i>A orillas del río Claro</i>.	1' 30" (Nº 1), 2' 45" (Nº 2).	Tradicional (Nº 1), Cristina Miranda (Nº 2).	MS	Santiago, fecha desconocida (Nº 1), Coro de la Universidad Católica.	Versiones basadas en "Yaraví" y "A orillas del río Claro", para tres voces iguales de 1946 (Nº 13, 2 y Nº 14, 2).
Nº 27: Abril 27, 1957.	<i>Silencio</i> para voz y piano.	6' 30"	Alfonsina Storni (abreviado).	IEM hel.	Santiago, octubre 1º, 1957, Instituto Goethe, Clara Oyuela (soprano), Federico Heinlein (piano).	A la memoria de René Amengual.
Nº 28: Abril 3, 1968.	<i>Tripartita</i> para flauta, oboe, clarinete en si bemol, corno en fa, fagot, 1. <i>Motus</i>, 2. <i>Sommia</i>, 3. <i>Aer</i>.	8' 30"		IEM hel. Grabada por sello Alba, ALD-010.	Santiago, julio 7, 1969, Teatro IEM, Quinteto de Vientos Hindemith.	Seleccionada en un concurso bajo seudónimo, organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1968.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 29: Novbre. 28, 1973.	<i>Dos Villancicos</i> para cuatro voces mixtas (SATB), 1. <i>Mañanitas al niño Dios</i> . 2. <i>Camino de Belén</i> .	2' 30" (Nº 1), 2' (Nº 2).	Tradicional abreviado (Nº 1), popular abreviado (Nº 2).	MS	Santiago, diciembre 23, 1973, Sala Ma-tta del Museo de Bellas Artes, Grupo Coral, Waldo Arán-guiz (director).	Seleccionados en un concurso bajo seudónimo, organizado por la Universidad Católica en 1973. El Nº 1 está basado en el homónimo coro a 3 voces iguales de 1946 (Nº 13, 1).
Nº 30: Marzo 17, 1974.	<i>Nocturno</i> para voz media y piano.	2' 45"	Gabriela Mistral (abreviado).	MS		Título original del poema "Canto que amabas".
Nº 31: Marzo 24, 1976.	<i>Concertante</i> para oboe y fagot con orquesta de cuerdas, 1. <i>Moderato</i> . 2. <i>Lento molto tranquilo</i> . 3. <i>Allegro</i> .	10' 45"		MS	Santiago, julio 10, 1978, Teatro Municipal, Enrique Peña (oboe), Emilio Donatucci (fagot), Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Enrique Ricci (director).	Encargo del Instituto Goethe, Santiago.
Nº 32: Mayo 16, 1978.	<i>Al anochecer</i> para orquesta de cuerdas.	9'		MS		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Número de la obra y fecha de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Nº 33: Junio 25, 1978.	<i>Las Alabanzas</i> para orquesta de cuerdas, 1. <i>Allegro spiritoso</i> . 2. <i>Molto adagio</i> . 3. <i>Liberamente senza tempo-Presto</i> .	12'		MS	Santiago, septiembre 14, 1978, Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Victor Tevah (director).	Seleccionada en un concurso bajo seudónimo para el 90º Aniversario de la Universidad Católica en 1978.
• 47 • Nº 34: Sepbre. 10, 1978 (Nº 1), Sepbre. 4, 1978 (Nº 2).	<i>Dos Coros</i> para cuatro voces mixtas (SATB), 1. <i>Pena de mala fortuna</i> . 2. <i>Quieres saber y saber</i> .	2' 15" (Nº 1), 1' 30" (Nº 2).	Pablo Neruda (abreviado) (Nº 1), Efraín Barquero (de "Poemas infantiles") (Nº 2).	MS	Nº 1: Santiago, noviembre 6, 1978, Instituto Goethe, Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (director). Nº 2: <i>Ibid.</i> , Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, Jaime Donoso (director).	Seleccionados en un concurso bajo seudónimo, al que convocaron la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven en 1978. Título original del poema de Neruda (publicado en la revista <i>Claridad</i> , abril 29, 1922): "Un hombre anda bajo la luna".

*La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836 **

por Robert Stevenson

Comienzos en Coro

Clemente VII creó la diócesis de Venezuela —la primera de Sudamérica— por bula fechada el 21 de junio de 1531. Diego de Losada fundó la ciudad de Santiago de León de Caracas en 1567. Pero solamente el 20 de junio de 1637 la sede de la diócesis se trasladó oficialmente desde Coro (fundada en 1527) a Caracas, sede oficial del gobierno civil de la provincia desde 1577. En el intertanto, la historia de la música catedralicia de Venezuela, por razones obvias, fue la historia de la música en Coro.

La firma de banqueros Welser de Augsburgo, que entre 1528 y 1556 tuvo los derechos exclusivos de explotación de Venezuela, envió agentes tales como Nikolaus Federmann (1501-1542), quien eligió a Coro como centro de operaciones para la exploración del interior de Venezuela. Los escasos fondos de que disponía para edificar la catedral de Coro no provinieron de los augburgueses, sino que exclusivamente de la Corona. De manera similar a las demás iglesias levantadas en Venezuela, hasta que se erigió una de piedra en Caracas en 1583¹, la catedral de Coro comenzó por ser una estructura de madera con techo de paja. Rodrigo de Bastidas, obispo de Venezuela de 1532 a 1542, supervisó su construcción. En una carta a la Corona fechada el 20 de enero de 1535, escrita desde Santo Domingo, la considera una construcción tan buena como lo permiten las circunstancias². Como era oriundo de Triana (Sevilla), Bastidas conocía los mejores templos de España. No obstante, la única iglesia construida en el Nuevo Mundo, según le informa a Carlos V en carta fechada el 1º de noviembre de 1537, que podía competir con cualquiera de las de España, fuera de las muy principales, es la de Santo Domingo³. (Fue dean de la catedral de Santo Domingo antes de convertirse en obispo, primero de Venezuela y luego de Puerto Rico, y fue en la catedral de Santo Domingo en la que quiso ser enterrado).

En la misma carta del 1º de noviembre de 1537, el Obispo Bastidas urge a Carlos V para que funde en Venezuela un templo similar al de Santo

* El autor agradece la importante colaboración que le prestaron las siguientes personalidades: Canónigo Francisco Armando Maldonado, archivero de la Catedral; Monseñor José Rincón Bonilla, dean de la Catedral; José Antonio Calcaño, musicólogo destacadísimo de su época; Dra. Virgina Betancourt, directora de la Biblioteca Nacional de Venezuela; Dr. Hugo Navajas, director de la misión de UNESCO de Caracas; Florencia Pierret y Sylvia Soubllette; Dra. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera.

Domingo. La lentitud para responder de Carlos V puede juzgarse por el memorial a la Corona del segundo obispo, fechado el 20 de octubre de 1550. En él el obispo Miguel Jerónimo Ballesteros (quien gobernó la sede entre 1543 y 1558) informa apesadumbrado que del presupuesto de 2.000 pesos designados por la Corona para adquirir ornamentos y libros, sólo 76.560 $\frac{1}{2}$ maravedís han sido pagados⁴. Ballesteros ruega que una parte del remanente no pagado sea remitido a Sevilla para comprar "ornamentos, libros y otras necesidades". Sevilla es la catedral considerada como modelo por la catedral de Coro, dedicada a Santa Ana⁵, en lo relacionado con la liturgia, según los obispos Bastidas, Ballesteros y Pedro de Agreda (quien rigió la diócesis de Venezuela de 1558 a 1579).

Escaso fue el provecho de los libros y ornamentos enviados entre 1550 y 1567. El 8 de septiembre de 1567 los protestantes franceses y escoceses saquearon Coro para vengar las penalidades y abusos que Pedro Meléndez había infligido a los hugonotes de Florida⁶. Los resultantes infortunios del obispo Agreda llenan un informe certificado de 16 carillas, de fecha 3 de diciembre de 1567. "Hicieron pedazos los crucifijos e imágenes, dispararon sobre los retablos y cortaron los libros de las santas escrituras en miajas", informa. Razón de más para trasladar la catedral a una localidad menos expuesta, pensó el sucesor del obispo Agreda, Manzanillo, quien pasaba la mayor parte del tiempo en la recientemente fundada Caracas, más bien que en Coro.

El año 1580, en que asumió la diócesis Manzanillo, es precisamente aquel en que se registraron las primeras actas capitulares de la catedral de Coro, que todavía sobreviven. Todo lo relacionado específicamente con la música, anterior a ese año, tiene, por lo tanto, que deducirse. En el memorial a la Corona del obispo Ballesteros, de fecha 20 de octubre de 1550, certifica que Juan Rodríguez de Robledo (1504-1570)⁷, quien se instaló en Coro en 1528⁸, sólo un año después de su fundación y que se convirtió en el primer chantre de la catedral de Coro, es un buen eclesiástico, cantor contralto y tiene natural de voz⁹. En el mismo memorial, Ballesteros que fue dean de Cartagena en 1546¹⁰, informa sobre el canto allí de la Misa, vísperas y completas. En 1550 Ballesteros ambiciona seis cantantes eclesiásticos para Venezuela, a fin de que el Oficio Divino diario y las Salves de los sábados fueran cantadas también en la catedral de Coro y no sólo rezadas. Todo el esfuerzo episcopal por mejorar la música continuó frustrándose, no obstante, inclusive hasta 1572, cuando el entonces más rico de los habitantes de Venezuela obstaculizó el pago a un pobre sacristán por una misa cantada¹¹, porque su precio era mayor que el de una misa rezada.

Las piedras millarias de la música en la catedral de Coro desde 1580 hasta 1637 son enumeradas en la siguiente tabla cronológica.

- 1581, diciembre 11 El sochantre Pedro Juarez recibirá 50 pesos de plata anualmente por enseñar canto llano a los clérigos. El mismo día el capítulo ordena el canto de la Salve Regina todos los sábados al ponerse el sol¹².
- 1582, febrero 12 Fray Juan Martínez Manzanillo tomó el hábito de los dominicos en Santo Domingo, el 17 de abril de 1545, y el 14 de octubre de 1580 fue nominado por decreto real obispo de Venezuela. Llega con los misales reformados Tridentinos para reemplazar a los antiguos misales. El 23 de febrero imparte instrucciones sobre el cuidado de los nuevos libros de canto llano. El 13 de marzo el capítulo instruye al mayordomo que acelere la entrega de atriles para los libros de canto llano.
- 1590, junio 19 El obispo Manzanillo ordena a Marcos Arias de Villasinda, hijo natural del Teniente Gobernador de Venezuela¹³, y sacristán habitual de la catedral, llevar la nómina de los dignatarios cuya obligación es cantar las horas canónicas.
- 1596, mayo 27 Juan Camargo, hijo de otra familia principal, es nombrado cantante de la catedral, conjuntamente con otros dos o tres cantantes pagados, pero son exonerados el 30 de agosto de 1598, después de la llegada de un nuevo chantre.
- 1600, enero 21 Ana de Morales, viuda del conquistador de Coro, Antonio Col, quien fue alcalde de Coro en 1563¹⁴, dota el 8 de noviembre y 25 de diciembre de misas cantadas precedidas de vísperas cantadas.
- 1603, enero 14 La necesidad de reemplazar el techo de paja de la catedral, que se mojaba con cada lluvia, estimuló la realización de un contrato con el arquitecto Gaspar de Rivera Matajudios, para que en 30 meses diera término a una nueva estructura.
- 1606, enero 31 El capítulo acuerda ordenar libros de canto llano desde España, el *de sanctis* y el *de tempore*.
- 1608, diciembre 31 El capítulo aprueba reembolsar al dean Diego Fernández de Cárdenas el precio del libro de canto de la

Semana de Pasión, toledano, probablemente la edición de 1576¹⁶.

Cuatro otros libros de canto llano que se compraron aproximadamente en esta época todavía estaban en los archivos de la catedral de Caracas en 1806¹⁸: *Antiphonarium de Sanctis. Illustrissimi Domini Alfonsi Gregorii Archiep. Caessaraugustanum iussu AEditum* y *Antiphonarium de Tempore* (Saragoza: Pascual Pérez, 1596 y 1598 [Palau y Dulcet, 13062, 13063]; *Missale cantonale proprium missarum de tempore* [y de sanctis] (Madrid: Ex Typographia Regia, 1597 [Palau y Dulcet, 173072]).

1613, enero 20

Instigados por el obispo Juan de Bohorques, que al llegar el 12 de enero deseó que se iniciara el canto del Oficio Divino, en la nave de la catedral, recientemente techada, el capítulo acuerda contratar como sochantre a Sebastián Araujo, cantante polifónico y de canto llano, llegado con el obispo. No obstante, como el canto llano era la prerrogativa establecida del chantre, el capítulo requirió los servicios de Francisco Ramírez, quien se convirtió en chantre, el 15 de febrero de 1606, para seguir dirigiendo el canto llano. Araujo sólo dirigiría la polifonía y enseñaría canto. Asistiría a todas las vísperas y misas cantadas¹⁷.

junio 4

Bohorques urge al capítulo para que opte porque Caracas sea la sede de la diócesis. Durante los próximos cinco años, anteriores a su promoción a Oaxaca, reside en Caracas. Al actuar así sigue las huellas de sus predecesores los obispos Manzanillo y Antonio de Alzega, quienes convirtieron a la capital de la provincia en su residencia habitual desde 1577.

1614, enero 21

El cantor Sebastián Araujo es confirmado por otro año. Por sugerencia del obispo Bohorques el capítulo designa una suma de dinero para que se construya un órgano en España.

abril 16

Al ser informado el capítulo que Sebastián Araujo había dejado atrás "en su tierra" a una esposa, es despedido, como también un niño del coro. Diego Mendoza, nominado niño de coro con 18 pesos anuales, el 20 de

- agosto de 1614, es reemplazado por Acacio Ruiz¹⁸, hijo de Ana María de Lugo, viuda de Agustín Ruiz.
- 1616, noviembre 3 Se le asignan a Acacio Ruiz, Juan García y Baltasar Méndez¹⁹ 20 pesos anuales a cada uno por cantar en las misas dominicales y otras funciones prescritas.
- 1617, enero 12 Blas Ignacio²⁰, otro hijo de la viuda Ana María de Lugo, ingresa a la lista de los niños de coro.
- diciembre 30 Baltasar Méndez es recomendado por su bella voz y talento musical —y a pesar de que sólo tiene órdenes menores—, es nombrado sochantre con 30 pesos anuales.
- 1618, octubre 23 Se cuestiona el nombramiento de chantre de Jusepe Escudero por no saber canto llano.
- 1619, enero 9 A pesar de haber sido instituido canónicamente por el obispo Bohorques, no se le pagará su salario de chantre a Jusepe Escudero hasta que no contrate a un sacerdote que lo substituya en el canto de las misas prescritas.
- 1620, enero 7 El capítulo nombra al licenciado Manuel Martínez de Andrade como chantre, con 20 pesos anuales, suma que se deducirá del salario del chantre ausente. Durante los próximos siete años el chantre titular, Jusepe Escudero, está casi siempre ausente. No se puede proponer un titular que lo reemplace hasta el 27 de abril de 1627 (al certificarse que Escudero siguió a Oaxaca a su protector, el obispo Bohorques).
- 1623, julio 17 Gracias a la exigencia del sucesor de Bohorques, fray Gonzalo de Angulo (obispo de 1619 a 1633), el capítulo manda traer 38 libros litúrgicos desde España, entre ellos un antifonario de canto llano, seis misales, doce procesionales y seis ceremoniales.
- 1635, marzo 8 Un órgano que está siendo ensamblado en Santo Domingo, cuyo costo es de 500 pesos, puede comprarse por 300. El capítulo vota para que se le compre por 300 y garantiza el salario para un organista que se enviará desde Santo Domingo para que lo toque. Hasta esta fecha la catedral de Coro no tenía un órgano construido en España. En cambio, la iglesia parroquial de

Caracas tuvo un órgano de este tipo desde aproximadamente 1592. (El 31 de julio de 1592, el organista de Caracas, Melchor Quinttela, pide y logra que se le pague lo que se le adeuda por tocar el órgano) ²¹.

Caracas en ascenso

Gilbert Chase se equivoca cuando sostiene que los profesores Luis Cárdenas Saavedra y Juan (debiera decir Pedro) de Arteaga enseñaban canto llano en Caracas entre 1591 y 1593 ²². No obstante, la iglesia parroquial dedicada a Santiago poseía su propio órgano desde, por lo menos, 1592. En junio de 1595 los ingleses, bajo el mando de Amyas Preston, saquearon y quemaron Caracas, pero hacia el final de septiembre el cabildo secular hizo todos los esfuerzos posibles por terminar y mejorar el edificio dañado de la iglesia ²³. Mayores males sufrió la estructura, ahora una catedral, en el terremoto del 11 de junio de 1641. El aspecto musical de la catedral puede sintetizarse como sigue:

- 1636, marzo 18 En la primera sesión del capítulo en Caracas, el clérigo Juan Coello Coutiño es nombrado sochantre con 100 pesos anuales y secretario del capítulo con 30 pesos.
- 1637, julio 1^o El capítulo aprueba un alza de 40 pesos anuales en la remuneración de Juan García Moreno, organista desde el 1^o de enero.
- 1640, abril 2 Al acordarse con nuevo énfasis el canto de la misa conventual y el de las siete horas canónicas, el capítulo vota la creación de una hora de clase de música diaria en la catedral, dictada por un profesor al que se le pagará 50 pesos anuales.
El 20 de diciembre, en las ceremonias de la toma de posesión del nuevo obispo, don Mauro de Tovar, de la orden Benedictina, se tocó el más ambicioso programa musical realizado hasta la fecha en Caracas.
- 1657, abril 9 El sacerdote Miguel Ximenes de Avila es contratado como cantante con 100 pesos anuales. Reemplazó a un cantante laico. Seis sacerdotes de la catedral son capellanes cantantes. De ahora en adelante los músicos de la catedral incluyen a un bajonista.

- 1658, octubre 10 Joseph de León es nombrado organista de la catedral como sucesor de Blas de León, que murió. Su sueldo sería de 100 pesos anuales²⁴. El salario del cantante Miguel [Ximenes] de Avila, es aumentado de 100 a 140 pesos. El 10 de diciembre se contrata a Joseph Fernández Montesdoca, capaz de cantar ya sea como tiple (falsetto) o tenor, por 100 pesos anuales y se le da 50 pesos adelantados para ayudarlo a comprar ropa adecuada. Se le necesitaba para que pudieran celebrarse las solemnidades catedralicias importantes, sin tener que contratar, uno a uno, a los músicos del convento franciscano de Caracas.
- 1659, abril 17 Miguel de Avila recupera su cargo de cantante por 150 pesos anuales después de haberse desempeñado durante varios meses como tesorero interino de la catedral.
- 1660, septiembre 28 Después de 24 años como sochantre, el padre Juan Coello Coutiño pide, debido a la inflación, un alza de 300 pesos anuales de su salario. Promete cantar en todas las misas cantadas, en tercia, sexta, vísperas y maitines.
- 1664, febrero 19 El sacerdote Juan Silveira es nombrado músico de la catedral con 100 pesos anuales.
- 1667, octubre 14 Se despide a Juan Silveira de sus cargos de capellán, cantante y músico, con 100 pesos anuales por cargo, debido a sus ausencias permanentes. Se nombra en su reemplazo a Pedro de Vicuña como capellán cantante. (En 1680, Pedro de Vicuña copia un libro de canto llano para la catedral, el que todavía existe).
- 1669, abril 10 El padre Joseph Torrico²⁵, anteriormente capellán cantante, reemplaza al organista Joseph de León, que renunció. Recibiría 225 pesos anuales, 25 de los cuales eran un aumento por tocar en las Misas del Santo Cristo, de los viernes, dotación de Pedro Núñez Meleán, Gobernador de Venezuela entre 1630-1637. Deberá tocar en todas las misas capitulares cantadas, excepto en los días en que se prohíbe el órgano. Por cantar en los días en que el órgano es silenciado, recibirá 25 pesos extra anuales. Además se le permitirá aceptar donaciones en dinero de los fieles bien dispuestos.

1671, abril 10

Descontentos con el estado de mediocridad de la música catedralicia, y por estar a la espera de la llegada de un nuevo obispo, por primera vez el capítulo contrata a un maestro de capilla. El sacerdote Gonzalo Cordero enseñará a los cantantes del capítulo, a los niños de coro y a otros oficiantes de la catedral, tanto canto llano como música figurada (polifónica) ²⁶. Deberá dirigir las vísperas y la Gran Misa de las fiestas de primera clase, las Salves de los sábados, los Misereres de los jueves durante la Cuaresma u otras ocasiones que se le designen. Su salario por toda esta labor será de 300 pesos anuales (rebajados a 200 por cédula real de fecha 22 de enero de 1672).

1672, mayo 13

Fray Antonio González de Acuña (1620-1682), el ilustre dominico que gobernará la sede hasta su muerte en Trujillo (Venezuela), el 22 de febrero de 1682 hace su entrada ceremonial a Caracas ²⁷. Nacido en Lima, doctor de la Universidad de San Marcos, profesor y después procurador de la Universidad (de Madrid), había editado nueve obras entre 1656 y 1671 (en Lima, Madrid, Nápoles, Roma y Rouen) ²⁸. Lo que es más notable aún, había promovido con éxito la canonización de la primera santa de América, Santa Rosa de Lima (1586-1617), por el Papa Clemente X, el 2 de abril de 1671. Después de éstos y otros triunfos en Madrid y Roma, aporta al episcopado de Caracas su prestigio intelectual y eclesiástico, del que ninguno de sus predecesores había gozado. Para darle la bienvenida adecuada a tan augusto prelado, toda la jerarquía secular y eclesiástica de Caracas se sobrepasó en sus esfuerzos por ofrecerle ceremonias de gran esplendor. Dos trompetistas (clarines) precedieron al gobernador y capitán general, y una banda instrumental y un coro de cantantes de salmos desfilaron frente al capítulo catedralicio en la procesión hacia la catedral, para el Te Deum.

mayo 27

Conforme a la cédula real del 22 de enero de 1672, el capítulo confirma que el conjunto musical, de ahora en adelante, incluirá un maestro de capilla, sochantre,

organista, seis capellanes cantantes (tres de los cuales además tocan instrumentos) y seis niños.

1673, agosto 20

El obispo reúne a los miembros del capítulo para discutir la construcción de un seminario diocesano. El 15 de octubre pide al capítulo proveer los fondos para dos seises.

1678, octubre 22

Cordero ha sido reemplazado en el cargo de maestro de capilla por el franciscano Fray Buenaventura de los Angeles. Este monje confirma como bajonista al joven recién llegado de España, Joseph de la Rosa ²⁹, candidato del archidiácono (por 100 pesos anuales).

El 21 de agosto de 1656 Fray Buenaventura de los Angeles, juntamente con otros 36 monjes, firmó una escritura de donación al Convento Franciscano de Caracas. En aquella época todavía era corista ³⁰. Dada la dependencia de la catedral en lo musical de la gran comunidad franciscana, en 1658 el capítulo había tratado de ponerle fin, contratando a sus propios músicos. Pero la partida de Cordero, en 1678, obliga nuevamente a la catedral a volver a contratar al ahora sacerdote Buenaventura de los Angeles, para conducir la música.

1680, enero 30

Juan Téllez Rodríguez, maestro de capilla de la catedral de San Juan (Puerto Rico), entre 1672-1680 ³¹, es contratado como maestro de ceremonias de Caracas. Simultáneamente, debe ayudar con la música. El obispo lo ha recomendado, tanto por su bella voz como por su ejemplar conducta ³². Continúa como maestro de ceremonias hasta su promoción, el 30 de junio de 1681.

1681, enero 24

Después de haber servido por algún tiempo sin otra recompensa que algún mediocre regalo de Navidad, Diego Bastardo será integrado como bajonista, con un sueldo anual de 50 pesos. Para comenzar, recibirá 20 pesos adicionales.

1682, abril 4

Debido a frecuentes ausencias, sin socilitar permiso, el bajonista Diego Bastardo pierde su cargo de 50 pesos anuales. El capítulo se lo adjudica a Francisco Pérez Camacho, de 23 años, que acababa de volver de Puer-

to Rico (donde había sido el protegido del obispo Marcos de Sobremonte, gobernante de la sede de San Juan, desde el 26 de febrero de 1679 hasta su muerte, el 10 de agosto de 1681³³). Pérez Camacho —el primer venezolano de ascendencia criolla que obtiene gran fama como músico— nació en 1659 cerca de El Tocuyo (valle de Tutumo). Sus padres fueron Andrés Pérez Camacho³⁴ y María de la Peña. Alrededor de 1674 fue sacristán y ayudante de altar en la Parroquia de Alta-gracia de Caracas, y en 1675 el obispo González de Acuña le confirió las órdenes menores³⁵.

julio 20

El capítulo invita al ahora sacerdote Joseph de León para que vuelva como organista de la catedral. Cuando todavía era seglar había sido organista, entre 1658-1669.

1683, enero 5

El capítulo dobla el salario de Pérez Camacho (aumentándolo a 100 pesos anuales), siempre que asista a las primeras y segundas vísperas, y a la Gran Misa de días festivos. También deberá ayudar al sochantre a cantar gregoriano cuando se lo pidan³⁶.

1687, abril 21

Pérez Camacho, de 28 años, se convierte en maestro de capilla, con 200 pesos anuales. Por 25 pesos extra enseñará gregoriano y música figurada a todos los que deseen aprenderlo.

1688, noviembre 29

Fue tanta su idoneidad para reclutar y formar músicos, que el obispo Baños y Sotomayor puede escribirle a Carlos II una carta en la que expresa sus sentimientos: Los instrumentistas principales son dos indios, un adulto y un joven, ambos formados a expensas de la catedral. El adulto puede compararse favorablemente con cualquier maestro de capilla, y toca todo instrumento que se ponga entre sus manos. Ha enseñado a varias monjas de Caracas [del Convento de la Concepción, fundado en 1636] a tocar bajón, corneta y chirimías. También formó el conjunto de vientos de la catedral, que acompaña las procesiones del Santísimo Sacramento, al grupo que emplean las monjas, y a otro conjunto que paga un residente de esta ciudad. Todo ello de-

- muestra que los indios no son tan lerdos, como algunos piensan ⁸⁷.
- 1693, julio 15 El capítulo nombra al sacerdote Francisco Pérez Camacho, maestro de capilla, secretario del capítulo, con el mismo sueldo que tenía su predecesor ⁸⁸.
- 1696, abril 14 El capítulo protesta contra la cédula real, de fecha 18 de mayo de 1695, que requiere que los sueldos del maestro de capilla, el organista, el bajonista, el sochantre y el de algunos de los capellanes cantantes sean pagados a futuro con diezmos locales y no a través de subsidios de la Corona, como hasta la fecha.
- mayo 29 El obispo Baños y Sotomayor confía la cátedra de música recién creada en el Colegio Seminario de Santa Rosa, al maestro de capilla de la catedral. Pérez Camacho permanece en la cátedra hasta que lo reemplaza Silvestre Media Villa, en 1720 ⁸⁹. Tiene el deber de enseñar a los seminaristas canto llano durante media hora cada día (comenzando a las 10, y todas las mañanas de la semana).
- 1700, septiembre 4 El capítulo pide al obispo buscar un sochantre. Por falta de uno, el canto de la catedral se ha convertido en insufriblemente disonante.
- octubre 5 El capítulo ordena a todos los capellanes cantantes ensayar con anticipación todo lo que van a cantar. Los libros de coro de los atriles deben ser revisados antes de las ceremonias, para que correspondan a los que se usarán. El dean o su delegado multarán a los negligentes.
- 1702, agosto 8 Un legado de 2.336 pesos hace posible la contratación de los cargos de músicos (con rendimiento de 59 pesos y 1 real anual para cada uno). El obispo o, en su ausencia, el dean y el capítulo serán los patronos. Los deberes de los músicos incluirán las actuaciones de los domingos y de otros días festivos en tercia, y la Gran Misa. El dinero para estos cargos fue legado por Sebastián Moreno, quien se convirtió en chantre de Ca-

- racas el 20 de octubre de 1678, dean el 16 de noviembre de 1680 y, el 8 de mayo de 1682, donó al capítulo 1.000 pesos para crear una capilla coral.
- 1706, agosto 17 Después de la muerte del obispo Baños y Sotomayor, el 15 de mayo de 1706 en su palacio, el capítulo actúa como patrono, al nombrar a Juan Joseph Falcón⁴⁰ (clérigo con órdenes menores) para ser uno de los dos músicos del legado de Sebastián Moreno.
- 1707, enero 31 Entre los legados de Baños figura un órgano pequeño para la Capilla de Nuestra Señora del Pópulo de la Catedral. Por cédula real, de 20 de febrero de 1706, se convirtió en patrono de esta capilla, con el derecho a ser sepultado en ella.
- 1710, octubre 21 Llega el organero identificado como ciudadano francés, cuyo nombre se escribe Claudio Febres en las actas capitulares. Está de acuerdo en construir un gran órgano para la catedral. El dean ofrece 500 pesos para el financiamiento y el chantre 400, el canónigo penitencial ofrece 150, el tesorero contribuirá con los fuelles, y el canónigo de merced pagará por el mueble. Don Luis Umpierres, sacristán mayor, pagará por todo el plomo que se necesite, y se prometen otras pequeñas donaciones.
- noviembre 17 Se extiende el contrato por el órgano, por la suma de 1.500 pesos, y el licenciado don Luis Lozano se preocupará de vigilar lo relacionado con los pagos.
- 1711, octubre 20 Claudio Febres terminó el nuevo gran órgano, y además agregó otro juego de tubos al pequeño. Los canónigos están tan felices que ordenan se le pague a Febres 200 pesos extra de los fondos de fábrica, en reconocimiento por su honradez y buena voluntad. Ese mismo día el capítulo ordena el pago para Francisco Pérez Camacho (llamado ahora ministro de capilla), para el sochantre Silvestre de Media Villa y para los capellanes cantantes. Juan Joseph de Castillo es nombrado capellán cantante.

- 1712, marzo 1º El capítulo ordena el pago de una reja protectora que rodee al órgano nuevo en su tribuna.
- Entre el 7 de junio y el 5 de octubre Juan Joseph Falcón es nombrado ministro de capilla. Sus deberes de maestro subrogante incluyen clases de música regulares en la catedral.
El 6 de octubre llega a Caracas el nuevo obispo, Francisco del Rincón, trasladado desde el Arzobispado de Santo Domingo, que ahora tiene menor rango que el Obispado de Caracas.
- 1715, noviembre 19 El obispo Rincón y el capítulo deciden establecer de ahora en adelante, una procesión solemne cada segundo Domingo de Adviento. En el curso de ésta se cantará el Pange lingua, hasta llegar a la puerta del Perdón; luego se cantará el Te Deum.
Las actas del 15 de agosto de 1716, 14 de septiembre de 1718 y del 19 de abril de 1720, prescriben otros usos litúrgicos más. El último, por ejemplo, exige que el ministro de capilla (= Juan Joseph Falcón) y el clero músico usen ropa clerical en la tribuna, hagan la reverencia durante el Gloria Patri, y también en toda ocasión en que se invoque a la Santísima Trinidad o cuando se nombre a Jesús y María.
- 1721, agosto 22 El capítulo prescribe que el maestro de capilla (ahorà probablemente Silvestre Media Villa, que en 1711 era sochantre) y sus músicos subordinados usen sobrepeíliz y bonete en la tribuna. Por cada infracción incurrirán en una multa de 4 reales por infractor.
- 1724, mayo 19 Dos músicos, cuyo comportamiento de los días domingos fueron inferiores a lo requerido, serán multados.
- 1733, abril 21 Un legado de 1.255 pesos, establecido por el canónigo penitenciario Francisco Martínez de Porras, para que se cante maitines de la Trinidad, es aceptado y aprobado por el capítulo y el obispo. Otros legados similares hacen posible que los servicios musicales autorizados por la catedral sigan en aumento.

- 1737, agosto 16 Muere Silvestre Media Villa, antiguo maestro de capilla. El capítulo propone como sucesor a Miguel Cervantes, bajonista de la catedral.
- diciembre 10 El obispo José Félix Valverde prefiere como sucesor interino de Media Villa al organista de la catedral, padre Jacobo de Miranda [Cienfuegos]. Si dentro del lapso de diez meses Miranda puede conseguir a un organista competente, será ascendido a maestro de capilla titular.
- 1739, mayo 8 Miranda continúa tratando de combinar los cargos de organista y maestro de capilla interino, y pide un alza de salario, pero éste se le rechaza. No ha logrado cumplir con su promesa de formar a un organista, y con frecuencia está ausente. Una carta en este sentido será enviada al obispo Valverde, que se encuentra en El Tocuyo para la consagración del nuevo obispo de Puerto Rico.
- julio 3 El obispo Valverde no acepta ser vencido. Instruye por escrito al capítulo para que programe un examen para comprobar la idoneidad de Miranda como maestro de capilla. Le dice además al capítulo que inicie el pago del organista, cuyo sueldo anual es de 50 pesos, al alumno de 18 años, de Miranda, Ambrosio Carreño.
- Ambrosio, el primero de la dinastía de músicos Carreño, de Caracas, nació en Caracas el 11 de diciembre de 1721, siendo bautizado en la catedral por Cosme Días⁴¹. Sus padres fueron Adrián Carreño y Antonia Quirós. Su hermano músico, bautizado como Adrián Alejandro, en la madurez siempre fue llamado Alejandro Carreño, y nació el 8 de septiembre de 1726, en Caracas.
- 1747, agosto 4 Alejandro Carreño, después de la primera tonsura, es nombrado capellán cantante.
- 1748, abril 26 El capítulo permite al maestro de capilla⁴², Andrés Sucre, distribuir 150 pesos entre algunos de sus alumnos que han ayudado en la tribuna.

Los 150 pesos provienen de la asignación no usada de dos músicos que la Catedral ya no emplea, Fray Isidoro de León y Miguel Cervantes.

julio 2

Cayetano Castro se convierte en bajonista, con un sueldo anual de 100 pesos. Francisco Atilano y Manuel Pacheco son designados músicos, con un sueldo anual de 60 y 50 pesos, respectivamente.

diciembre 10

Ambrosio Carreño es el sochantre sucesor del licenciado Juan Ignacio Camacho, que murió. Pedro José de Osío (en el acta de la catedral está mal escrito, dice Cosío) es el sucesor de Ambrosio Carreño como organista, con 400 pesos anuales.

Nacido en Santa María [Colombia], Osío pertenecía a una familia prominente, amiga de Manuel de Sosa, obispo de Cartagena⁴³. Sus padres, Juan Osío y Silveria Antonia de Acosta, murieron tempranamente, dejándoles a él y a sus hermanas con parientes.

Al trasladarse a Caracas, Pedro José casó con Dominga Antonia Lindo, hermana del poderoso sacerdote Gabriel José Lindo, quien manejaba los asuntos diocesanos en la década de 1770 (proveedor y vicario general durante las numerosas giras del obispo Mariano Martí).

1749, diciembre 16

El capítulo nombra a Juan Joseph Tinoco en la capellanía de cantante creada por legado. Dos años antes, cuando era cura coadjutor de San Sebastián de los Reyes, había oficiado durante las ceremonias de proclamación de Fernando VI. En estas fiestas tocaron chirimías, clarines, pífanos, pitos y caxas⁴⁴, los mismos músicos que lo hacían en las procesiones de la iglesia parroquial. El 23 de abril de 1747 se cantó allí el Salmo 71 (*Deus judicium tuum Regi da*) y el Te Deum⁴⁵, culminando así dos semanas de festividades. Las obras presentadas el 11, 12, 13, 17, 20, 21 y 22 de abril, fueron: *Los Amantes de Teruel* (Tirso de Molina, 1635); *Primero es la honra* (Moreto, 1676); *Afectos de odio y amor* (Calderón, 1664); *Amparar al enemigo* (Solís, 1681); *Industrias contra finezas* (Moreto, 1676); *El postrer duelo de España* (Calderón, 1674), y

Quien es quien premia al amor (Bances Candamo, 1722). El 14 de abril una compañía de pardos presentó el auto sacramental de Calderón, *Viña del Señor*.

- 1750, abril 22 Osío se queja que el órgano de la catedral, construido en 1710-1711, se ha convertido en intocable, por falta de cuidado. Se ha retirado un juego de tubos; los tubos de otros juegos han sido robados, y se necesita una reparación urgente de lo que resta. Nicolás de Clermon, organero y reparador activo en Caracas desde 1732⁴⁶, puede restaurar el órgano.
- diciembre 10 El mayordomo de la catedral paga a Osío 26 pesos por trabajos realizados en el clavecín de la catedral⁴⁷.
- 1751, enero 20 En un recibo de sueldo, Ambrosio Carreño, de 29 años, firma como maestro de capilla⁴⁸.
- julio 9 El tesorero, Joseph Martínez de Porras, anuncia la donación de una finca de su hermano muerto, Francisco Martínez de Porras (1682-1739), primer Rector de la Universidad de Caracas. La renta se usará para pagar a los músicos de la tribuna.
- 1752, mayo 2 Carreño se queja que dos violines y un cello de la catedral se encuentran prestados cuando más se les necesita⁴⁹.
- 1753, agosto 19 Carreño continúa como maestro de capilla. Los otros músicos pagados que firman recibos el mismo día son: Osío, organista; Cayetano de Castro, bajonista, Francisco Atilano Moreno, Manuel Pacheco y el bachiller Pedro Suárez, músicos⁵⁰.
- 1754, febrero 7 Por orden del dean Jerónimo Rada, el mayordomo le paga a Osío 8 pesos por arreglar el deteriorado clavecín de la catedral.
- mayo 21 El Obispo Francisco Julián de Antolino, trasladado en 1753 desde Puerto Rico, ordena que los salarios anuales de los dos cantantes adultos se aumenten de 60 a 100 pesos; crea un nuevo cargo para un músico, con 200 pesos para el candidato adecuado, y designa que

- reciba 50 pesos anuales cada uno de los dos tiples. Todas estas disposiciones estarán sujetas a su aceptación por el vicepatrón, capitán-general Felipe Ricardos.
- 1758, marzo 9 El capítulo acepta la donación de algunas partituras del Dr. Juan Agustín Naranjo, y se pregunta si la música que el maestro de capilla, Ambrosio Carreño, quiere vender, se necesita realmente.
- abril 4 A pesar de la insistencia de Carreño, el capítulo rechaza comprar su nueva música, porque la catedral no tiene a los ejecutantes requeridos. El capítulo urge al obispo Diego Antonio Díez Madroñero a autorizar la contratación de más músicos.
- 1766 Osío se lleva a su familia a Villa de San Carlos, y permanece allí tres o cuatro años ⁵¹.
- 1770, marzo 13 De regreso a la catedral, Osío firma un recibo por agregar nuevos tubos de flauta y por reparar otros en el gran órgano.
- agosto 14 El nuevo obispo, Mariano Martí, trasladado desde Puerto Rico, en la ceremonia de instalación recorre en procesión desde el Oratorio de San Felipe Neri ⁵² hasta la catedral.
- octubre 29 El capítulo vota, ya sea por la compra de un nuevo gran órgano, o bien el arreglo total de los dos que están en la tribuna. Se autoriza al maestro de capilla para que contrate, para las ocasiones especiales, músicos de fuera. Se le pide también que compre algunos libros de canto llano. Al día siguiente, 30 de octubre, se le pide a Osío que se preocupe de la reparación necesaria de los órganos ⁵³.
- 1771, junio 11 Durante la reparación y construcción de los órganos el servicio coral de la catedral se realizará en la capilla lateral de Nuestra Señora del Pilar.
- 1772, enero 7 El capítulo acuerda pagar la mitad del costo de las festividades de la dedicación del Oratorio de San Felipe Neri; el obispo Martí pagará la otra mitad.

febrero 4 Rosalía Talavera hace un legado de una capellanía por la suma de 4.046 pesos 2 reales, para que cante todos los días. La renta (prorrataada con 3 pesos por misa) aumentará el sueldo del sochantre.

Ramón Delgado, sochantre desde 1768, fue un acólito de la iglesia de La Guaira desde 1750 a 1756, año este último en que se convirtió en acólito de la catedral de Caracas. En 1765 se le nombró capellán cantante de la catedral, y en 1768 el obispo Diez Madroñero lo hizo sochantre, "en consideración a su habilidad, suficiencia y buenas prendas [vocales]"⁵⁴.

febrero 24 Matías Joseph Fonte del Castillo, sacerdote y organero de las Islas Canarias, había terminado la construcción y reparación de los órganos. Pide 3.000 pesos por construir un manual de 17 juegos, y 1.500 pesos para los materiales adicionales, además de aquellos que pertenecían al órgano antiguo. Los 17 juegos tienen los siguientes nombres: lleno mayor ó principal [A]; lleno menor ú octava de pral [BB]; clarines [CC]; medio registro de quincena [D]; quinta dela quincena [EE]; octava de quincena corrida [FF]; octava de quincena alterada en las octavas [GG]; octava de quincena en dos mitades iguales [HH]; ventidocena corrida [YY]; vivesa mayor [JJ]; vivesa menor [LL]; triplera mayor [MM]; trompetas mayores [OO]; trompetas menores [PP]; medios registros de triplera mayor [SS]; tremolante ó tambor [T].

En estas especificaciones merecen destacarse, particularmente, los medios registros, las mixturas y el énfasis sobre los trémolos y el tambor. Con respecto a su exterior, la caja del órgano es de madera tallada sin pintar ni dorar. Arriba, tres niños tocan trompetas. Las celosías y el enrejado permiten el aumento del volumen y el disminuyendo. El teclado está protegido con una cubierta con llave. Dos fuelles proveen el aire⁵⁵.

El capítulo está pasmado con semejante instrumento, y vota la revisión de todas las negociaciones. Las instrucciones de Fonte del Castillo eran reparar y reconstruir el antiguo órgano, y no construir uno nuevo.

- abril 11 El contrato con Fonte del Castillo coloca al capítulo en situación difícil. No se le pidió entregar estimación de costos con anticipación. El capítulo vota desentenderse del problema y dejar al obispo Martí solucionar las demandas de Fonte del Castillo.
- abril 27 El nuevo gobernador y capitán-general de Venezuela, brigadier don José Carlos de Agüero (desde el 25 de febrero de 1772), se queja de que sus prerrogativas como vicepatronal han sido menospreciadas. A pesar de que ha sabido el problema de lo del pago del órgano, se le ha negado el acceso a las minutas de la reunión del capítulo del 11 de abril, porque el provisor del obispo Martí (Gabriel José Lindo) ha negado al secretario del capítulo mostrarle las minutas.
- mayo 4 El obispo Martí sugiere dirigirse a la Corona para evitar que el gobernador Agüero se mezcle en el asunto del órgano. En algún momento de este año Pedro José Antonio Osío, hijo (nacido en Caracas el 27 de junio de 1755⁵⁶), comienza a sustituir de vez en cuando al maestro Ambrosio Carreño, frecuentemente ausente.
- 1774, marzo 22 A pesar de que Osío, padre, continúa ausente, el capítulo vota hacerlo volver como organista, "porque no existe otro hombre blanco de su reconocida capacidad". El y su familia han servido a la catedral con reconocida eficiencia, a pesar de los desagradados a los que han sido sometidos⁵⁷.
- marzo 28 Sin dejar de pagarle, el capítulo pide a Ambrosio Carreño dejar de actuar como maestro de capilla, mientras se realizan esfuerzos por reorganizar la música en la catedral. El dean invita a Pedro Osío y a su familia a tomar a su cargo la música de la Semana Santa, reemplazando a los incompetentes, como, por ejemplo, Joseph de la Luz Urbano.
- abril 12 y 15 El capítulo declara a Ambrosio Carreño *persona non grata*, por haber desatendido la enseñanza y no haber cumplido con el deber de contrataciones. No tiene

cantantes ni instrumentistas idóneos. Sólo cuenta con Urbano, Pedro Pascasio Arráez, bajonista, y dos cantantes, Juan Gabriel de Liendo y Joseph Trinidad Espinosa.

mayo 31 Joseph de la Luz Urbano, organista ayudante, se ha ido, pero debe volver. El sueldo de organista principal, hasta la fecha cobrado por Ambrosio Carreño, no continuará pagándosele al pluralista.

junio 28 Bartolomé Bello⁵⁸ reemplaza a Joseph Trinidad Espinosa en uno de los cargos de músico de la catedral, dotado por el antiguo dean Francisco Martínez Porras (escritura del 4 de mayo de 1751).

septiembre 2 Según cédula real de fecha 10 de marzo de 1774, el obispo Martí y su provisor han cometido un error al permitir a Matías Fonte del Castillo construir un órgano nuevo, sin consentimiento previo del capítulo ni del vicepatrón Agüero. No obstante, debe pagársele a Fonte la suma de 1.500 pesos que se le adeudan. Dos semanas más tarde, el capítulo autoriza tentativamente el pago. Pero el 21 de octubre el capítulo vota devolver el problema del pago del órgano a la Corona, dada la obstinación del provisor del obispo. Sólo el 15 de noviembre el capítulo acuerda, por fin, aceptar una cuenta de 4.015 pesos y 2 reales por el órgano, de los cuales 1.515 pesos y 2 1/2 reales quedan impagos.

1775, febrero 7 y 14 Después de revisar su planilla de pago a los músicos, el capítulo vota aumentar varios salarios. De ahora en adelante la planta musical incluirá maestro de capilla, organista, bajonista, cuatro instrumentistas de viento, dos violinistas, sochantre⁵⁹, seis capellanes cantantes y seis niños de coro. Para reforzar la sección de los tiple, el capítulo sugiere dos nuevos cargos de tiple, y se reserva el derecho, de ahora en adelante, de hacer la contratación de todos los músicos.

marzo 14 El capítulo vota comprar dos bajones en España.

marzo 31 Contra el deseo del provisor, Gabriel José Lindo (cuñado de Osío, padre), el capítulo renueva su recomen-

dación de dar el cargo de organista de la catedral a Manuel Sucre.

1777, marzo 15

Pedro José de Osío, padre, es llamado a la ciudad vecina de Valencia, donde comprueba que los fuelles y las maderas del órgano de la parroquia están podridos irremediablemente⁶⁰

1778, enero 23

El capítulo acepta la renuncia como maestro de capilla de Ambrosio Carreño —cargo que ocupaba desde 1749—, y le pide que haga entrega al mayordomo tanto del archivo musical como de los instrumentos de la Catedral, junto a un inventario exacto. El provisor del obispo desde 1776, Gabriel José Lindo, no se inmiscuirá en el nombramiento del nuevo maestro de capilla, porque ésa no es una tarea que le corresponda.

enero 30

Se le otorgan 100 pesos como premio a Ambrosio Carreño por el tiempo extraordinario en que tocó el órgano y por los servicios de un músico de fuera. El 14 de febrero de 1778 declara haberle dado a la catedral 40 años de servicio: 29 como maestro de capilla, 2 como sochantre y 9 como organista ⁶¹.

marzo 6

El presbítero y músico de la catedral, Juan Gabriel Liendo, se convierte en maestro de capilla interno, pero bajo la condición de que reviva la antigua costumbre de enseñar música a los niños coristas y a otros niños; de ensayar la música que se ejecutará, y de llevar sobrepelliz en la tribuna. De su sueldo de maestro de capilla deberá contratar a un músico que lo reemplace en el coro de la catedral.

marzo 18

Liendo propone a Bartolomé Bello para que lo reemplace en el coro, y a Antonio del Castillo para que ocupe el lugar de Bello en el coro. El capítulo autoriza el pago de músicos de fuera para que actúen en días especiales, pero siempre que lo apruebe el dean. Se traerá a dos violinistas a la capilla.

abril 14

El provisor del obispo permite, con renuencia, que Matías González y Rafael Villarreal se conviertan en

capellanes cantantes, pero fija sus salarios anuales en sólo 150 pesos, hasta que se "perfeccionen en canto llano".

- septiembre 11 A pedido de Liendo, el capítulo autoriza la compra de partituras que se necesitan.
- 1779, diciembre 16 El sochantre Ramón Delgado obtuvo un decreto del tribunal eclesiástico de Caracas que lo libera de cantar en todas las horas canónicas, pero continúa recibiendo el pago extra, por hacerlo, que donó Rosalía Talavera (documento del 4 de febrero de 1772). El capítulo vota la apelación a una más alta autoridad.
- 1780, agosto 18, 21 y 22 En tres sesiones sucesivas, el capítulo discute el salario de los músicos y cuáles serán sus fuentes de ingreso: la fábrica o la mesa capitular. Se propondrá a la Corona la siguiente escala anual de pagos: maestro de capilla, 400 pesos; bajonista, 200; bajo, tenor, alto y tiple, 200, 200, 150 y 100, respectivamente (además de los tres cargos de cantantes con dotaciones anteriores); 2 violines, 2 oboes o trompa y cello, con 150 pesos cada uno. El capítulo insiste en controlar la selección de todos los músicos.
- 1781, febrero 7 El mayordomo de la catedral paga a Joseph Antonio Caro, de 22 años, seis pesos por la música de las vísperas de Nuestra Señora ⁶². Caro, un mulato nacido el 14 de noviembre de 1758, bautizado el 20 de noviembre en la iglesia Candelaria de Caracas ⁶³, es uno de los primeros compositores venezolanos cuyas obras todavía existen.
- abril 19 Ambrosio Carreño, exonerado del cargo de maestro de capilla en 1778, vuelve a Caracas. En esta fecha comienza a compartir con un sustituto las rentas que ahora percibe de San Sebastián de los Reyes ⁶⁴.
- abril 7 Por recomendación del dean, el mayordomo Martín de Ascanio le paga dos pesos al maestro de capilla interino, Juan Gabriel Liendo, para que compre alambre de cobre para reparar el clavecín de la catedral ⁶⁵.

- julio 10 Muere Manuel Sucre, organista desde el 31 de marzo de 1775. El capítulo vota recomendar para el cargo al sacerdote Joseph de la Luz Urbano, quien ha comprobado su competencia al actuar como organista ayudante.
- agosto 7 Se recibe la aprobación del provisor para que se nombre formalmente como organista a Joseph de la Luz Urbano, la que se copia en las actas capitulares. El 11 y 13 de agosto, el capítulo vota que los sueldos de los músicos sean pagados a discreción del capítulo, y las habituales ausencias de algunos capellanes cantantes sean denunciadas a la Corona.
- agosto 21 El pago extraordinario que el sochantre Ramón Delgado cobra vorazmente, del legado de Rosalía Talavera, será deducido de su pago habitual. Mientras las misas con dotaciones sean cantadas por otros ofician-tes, ellos son quienes merecen el pago, no el que teme forzar su garganta de oro.
- noviembre 14 Presumiblemente por decisión del capítulo, de fecha 18 de marzo de 1778 (por error del escribano en el recibo, dice 1780), Liendo contrata a músicos de fuera para cantar y tocar en todas las grandes festividades⁶⁶.
- 1785, abril 19 Nuevamente ambos órganos necesitan reparación. Fray Teodoro Sucre especificará con anticipación exactamente lo que debe hacerse. Elegirá la ayuda que considere calificada para ayudar en la reparación del órgano grande.
- 1787, octubre 19 El capítulo vota pagar 300 pesos por un clave que se instalará en la tribuna.
- 1789, agosto 11 El padre Juan Gabriel Liendo, maestro de capilla interino desde el 6 de marzo de 1778, sigue insistiendo en su renuncia. Hacía tiempo que confesaba su ignorancia musical, su inhabilidad para enseñar y su falta de voz. En septiembre pasado (1788), el anuncio de la vacante de maestro de capilla fue colocado en la puerta principal de la catedral. El único aspirante

que se presentó fue Joseph Rivera, tan notoriamente incompetente musicalmente, además de ser un papanatas, que fue inútil examinarlo siquiera ⁶⁷. En el intertanto, los dos hermanos Carreño, Ambrosio y Alejandro (ahora de 68 y 63 años, respectivamente), presentaron una petición. Ambrosio aspira a otro beneficio, ya tiene uno —la sacristía de San Sebastián de los Reyes—, además está habitualmente enfermo, y Alejandro desea un aumento de sueldo que el capítulo no tiene derecho a otorgarle. Pero como Liendo debe ser reemplazado de un modo u otro, el único remedio posible parece ser la contratación del monje mercedario Nicolás Méndez. Dueño de una excelente voz y muy trabajador, durante muchos años ha traído a su coro para actuar en las grandes festividades. Los músicos que ha formado no sólo actúan honrosamente en la catedral, sino que en otras iglesias de Caracas. Su conjunto es presentable y útil. Hasta que no se encuentre otra solución, contratémoslo para enseñar a los niños de coro de la catedral, y para sacar a la música de la rutina en que ha caído. Así lo decide el capítulo ⁶⁸. Al día siguiente, 12 de agosto, el padre comendador mercedario ⁶⁹, Fray Juan Francisco del Cristo y Picón, accede a dar el permiso correspondiente.

noviembre 17 Después de agradecer a Fray Nicolás Méndez y a sus superiores jerárquicos sus servicios por el interinato, el capítulo contrata a Alejandro Carreño, de 63 años, como maestro de capilla, con 200 pesos anuales, además de las *obenciones* (propinas). Sus deberes incluyen la enseñanza de la música a varios jóvenes ⁷⁰.

1790, marzo 16 Por recomendación del maestro de capilla Alejandro Carreño, el capítulo vota la designación de la suma sorprendente de 1.500 pesos para comprar música en España para la catedral de Caracas. Tan pronto como el vicepatrón apruebe un gasto tan alto, el mayordomo encontrará agentes aptos para realizar la compra.

marzo 17 Después de disputar con el obispo el derecho a nombrar a los músicos, el capítulo nombra bajonista a Joseph Bernardo Ovalle.

- noviembre 16 Pedro Pascasio Arráez, el bajonista bobalicón desde 1774, pide cañas al nuevo maestro. Después de un argumento en el que Alejandro Carreño golpea al bajonista, éste de inmediato renuncia.
- 1791, febrero 15 Después de menos de 15 meses de servicio, muere el maestro de capilla Alejandro Carreño, y debe llamarse a concurso a un sucesor.
- marzo 12 El mayordomo le paga 30 pesos a Juan Manuel Olivares, mulato nacido en Caracas, de 31 años, el mejor compositor de su generación, por un Miserere compuesto para ser cantado exclusivamente en la catedral, del que entregó la partitura y las partes ⁷¹. Joseph Trinidad Espinosa, el más antiguo músico de la tribuna, reconoce haber recibido la música copiada.
- abril 1º Antes del año, Joseph Bernardo Ovalle, contratado como bajonista el 17 de marzo de 1790, se ha ido para ingresar a la milicia local de los blancos. Joseph Rodríguez concursa con éxito para sucederle. Como no hay maestro de capilla, Joseph de la Luz Urbano, organista de la catedral, y el más antiguo músico de la tribuna, Joseph Trinidad Espinosa, lo examinan ⁷².
- abril 16 El mayordomo le paga a Juan Manuel Olivares un total de 63 pesos por las siguientes composiciones: *Lamentación de Viernes Santo* para tenor solo, con acompañamiento de gran orquesta (18 pesos); 2 motetes, *Popule meus* y *Quia educite* (7 pesos y 1 real); *Venite adoremus*, responso para cuarteto, con acompañamiento de gran orquesta (1 peso y 3 reales); *Stabat Mater*, secuencia para cuarteto y gran orquesta (16 pesos); *Misa a 4* con acompañamiento de gran orquesta (20 pesos) ⁷³.
- Junio 3 El mayordomo paga a Juan Manuel Olivares 49 pesos por las siguientes obras: *Misa a 3*, para rogativos, acompañada de bajón (4 pesos); villancico de Nuestra Señora a 4, acompañado de octeto instrumental (4 pesos); 3 villancicos para el Santo Sacramento a 4, con acompañamiento de octeto instrumental (12 pesos);

Invitatorio a 3 del Oficio de Difuntos, acompañado por 2 violines, 2 trompas y bajo; dos lecciones del mismo oficio a 4, con similar acompañamiento y una tercera lección para soprano solo, con acompañamiento de 2 violines, flauta y bajo (12 pesos); Misa de Réquiem con responsorio a 3, con acompañamiento de 2 violines, 2 trompas y bajo (12 pesos); Sinfonía para gran orquesta (5 pesos) ⁷⁴.

junio 4 Espinosa firma un recibo por 13 pesos que pagó a músicos de fuera, quienes tocaron en la misa y las horas de la Ascensión.

julio 3 Juan Manuel Olivares recibe 12 pesos por una nueva *Misa a 3*, con acompañamiento de violines y cornos ⁷⁵.

julio 15 El obispo se queja por no ser consultado sobre los nombramientos de músicos, incluyendo el de bajonista.

agosto 3 El conjunto musical de la catedral se jacta de tener a dos adolescentes como miembros, ambos destinados a la gloria: José Cayetano del Carmen Carreño, de 17 años, que actúa como organista, y José Angel Lamas, músico de 16 años ⁷⁶. Sus recibos de sueldo confirman que fueron incluidos en la nómina de la catedral no después del 1º de julio de 1790.

octubre 9 José Trinidad Espinosa recibe 4 pesos del mayordomo de la catedral, por arreglar una flauta y por cañas para el bajón ⁷⁷.

noviembre 8 El mayordomo compra a Olivares ocho villancicos navideños para voz solista, dueto y trío, con acompañamiento de violines y cornos, en (32 pesos [4 pesos cada uno]) ⁷⁸.

1792, julio 18 José Cayetano del Carmen Carreño se presenta como candidato a la cátedra de música de la Universidad de Caracas, que está vacante por haber renunciado José Joaquín de Robles. El 20 de julio, después de un examen oral de calificación, es elegido para el cargo (con 50 pesos anuales), el 1º de agosto ⁷⁹.

- 1793, febrero 8 Se examina a los tres candidatos⁸⁰ para el cargo de maestro de capilla.
- febrero 14 Después de votar para que continúe como maestro de capilla interino José Trinidad Espinosa, el capítulo le pide buscar niños con buenas voces. El les enseñará a cantar.
- febrero 19 Cayetano Carreño renuncia a la cátedra de música en la Universidad. Lo reemplaza Juan José Pardo, un profesor que usa como texto el *Arte de canto llano y órgano* (Madrid: J. Ibarra, 1762), de Jerónimo Romero de Avila. Pardo continúa en la cátedra hasta diciembre de 1817. El sucesor de Pardo, nombrado en marzo de 1818, es Hilario Bosset, quien la ocupa hasta 1822⁸¹.
- julio 3 Una cédula real, de fecha 23 de abril de 1793, restaura al obispo el derecho (otorgado el 18 de mayo de 1695) de nombrar a todos los funcionarios de la catedral, con excepción del mayordomo y secretario del capítulo. No será el capítulo, sino que el obispo recién nombrado, Fray Antonio de la Virgen María y Viana (cuyo ingreso ceremonial a Caracas se realizó el 8 de septiembre de 1793) quien decidirá sobre el nombramiento de los músicos en los próximos cinco años.
- noviembre 7 Cayetano Carreño reasume el cargo de organista interino de la catedral⁸².
- 1794, enero 22 José Angel Lamas, por no haber asistido a 38 ceremonias durante la última mitad de 1793, sólo percibirá 21 pesos y 1 real (su salario de 30 pesos es enriquecido por 8 pesos y 7 reales)⁸³.
- junio 2 Cinco instrumentistas extra y un solista vocal de fuera de la catedral reciben un total de 13 pesos, por su ayuda el día de la Ascensión. El primer violín y el vocalista reciben, cada uno, 2 1/2 pesos; el segundo violinista, el trompa y dos clarinetistas, 2 pesos cada uno. José Trinidad Espinosa, que continúa actuando como maestro de capilla, hace estos pagos⁸⁴.

- agosto 29 El capítulo acepta una fundación de 2.200 pesos por el canto de maitines, todos los 7 de septiembre. El organista recibirá 3 pesos y el sochantre 2 pesos por sus esfuerzos extraordinarios de aquella noche. Asistirán ocho niños.
- 1795, agosto 1º El huérfano de 8 años, Simón Bolívar, futuro libertador del país, entra a la casa de Cayetano Carreño (situada en la esquina de Cuji y Romualda) como pupilo interno del hermano mayor de Carreño, Simón Rodríguez (1771-1854)⁸⁵.
- 1796, junio 2 José Angel Lamas se convierte en bajonista, título que mantendrá hasta su muerte, el 9 de diciembre de 1814.
- junio 3 Cayetano Carreño que retendrá el cargo hasta su muerte, el 4 de marzo de 1836, se convierte en maestro de capilla.

Compositores relacionados con el Oratorio de San Felipe Neri

Caracas se vanagloria de sus más notables compositores coloniales de pura sangre europea, Cayetano Carreño y José Angel Lamas. Junto a ellos floreció una pléyade de venezolanos contemporáneos de éstos, de descendencia mixta africana —José Antonio Caro, Juan Manuel Olivares, José Francisco Velásquez el mayor, Lino Gallardo, Juan José Landaeta—, y por lo menos media docena más cuyo desarrollo culminó al amparo del rico padre Sojo (1739-1799), hermano del abuelo materno de Simón Bolívar.

El padre Sojo, más precisamente Pedro Ramón Palacios [y] Sojo⁸⁶, nació en la hacienda en el valle de Santa Cruz de Pacayrigua, el 17 de enero de 1739. El séptimo de once hijos (todos los demás nacieron en Caracas), era el hijo del magnate Feliciano Palacios Gedler y de Isabel Gil de Arratia. En diciembre de 1762, el obispo Diez Madroñero lo ordenó sacerdote. Con la ayuda del marqués de Ustáriz, obtuvo de la corona permiso para fundar en Caracas una congregación de los oratorianos, el 2 de julio de 1764. El 28 de abril de 1769 se embarcó para Europa. Después de obtener de Clemente XIV una bula fechada el 4 de diciembre de 1769, autorizando el oratorio de Caracas, volvió vía Madrid para llegar de regreso a Venezuela el 2 de noviembre de 1770. El 18 de diciembre de 1771, el obispo Martí instaló, por disposición canónica, el oratorio de Caracas. Entre los siete miembros fundadores, cuatro eran sacerdotes, dos tenían órdenes menores y

uno era laico. Uno de los cargos iniciales del padre Sojo incluía el de prefecto de música. El Dr. Gabriel José Lindo, uno de los cuatro sacerdotes que habían inspeccionado la construcción de la capilla, el refectorio y las casas para los Oratorianos, durante los años 1764 a 1771⁸⁷, tuvo un altercado con el padre Sojo por una deuda al carpintero Antonio Cardozo. Un pleito de cuatro años entre Sojo y Lindo (cuñado de Pedro José de Osío, contratado como organista el 10 de diciembre de 1748), podría haber terminado en desastre para Sojo en 1782, si no hubiese apelado al metropolitano de Santo Domingo⁸⁸.

Ya el 5 de octubre de 1779, el obispo Martí se quejaba a la corona que el padre Sojo se había retirado a un centro de recreación en las afueras de Caracas (en la parroquia de San Pablo) y a otra casa de campo cerca de Chacao ("a dos leguas fuera de Caracas"), donde él y otros Oratorianos jugaban a la pelota y se gratificaban con conciertos musicales de día y de noche⁸⁹. Después de grandes abusos de poder, el Dr. Lindo fue destituido de su cargo de provisor del obispo en 1784⁹⁰. El obispo Martí murió en 1792. El 7 de septiembre de 1797, por cédula real, se reconoció el derecho de los Oratorianos de Caracas —todavía incluyendo a sólo cuatro sacerdotes— para que manejaran sus propias finanzas sin la intervención episcopal. Poco después, el 23 de mayo de 1798, el sueño de una vida del padre Sojo se hizo realidad, al ser elegido prepósito (cabeza) de la Congregación de Caracas. En su testamento, firmado el 17 de junio de 1799, a pocos días de su muerte, dejó 50 pesos y un violín y viola a Juan José Landaeta, hijo de Juan José Landaeta; su cello a Lino Gallardo; 50 pesos a Pedro Pereira, organista de San Felipe Neri; 100 pesos al flautista Mateo Villalobos, y 50 a Marcos Pompa⁹¹. Estas donaciones coronaron una vida entera de apoyo a los músicos de descendencia africana.

El recuerdo de esta protección se mantuvo vivo hasta 1861 inclusive, cuando un escritor sintetizó así su filantropía: "Amante de las artes, especialmente de la música, invirtió la mayor parte de su fortuna en su cultivo"⁹². Profundamente sensible a la necesidad que sus protegidos tenían de instrucción musical, el padre Sojo nominó al mulato Juan Manuel Olivares (1760-1797) instructor de "varios jóvenes de su hacienda de Chacao". De esta escuela de Chacao surgió una generación de compositores mulatos de música artística, inclusive el compositor de *Gloria al bravo pueblo*, declarada Canción Nacional de Venezuela, por decreto presidencial de Guzmán Blanco, del 25 de mayo de 1881⁹³.

Nacido en Caracas el 12 de abril de 1760, Juan Manuel Hermenegildo de la Luz Olivares fue bautizado en la catedral de Caracas el 20 de abril⁹⁴. Era el mayor de nueve hijos que llegaron a la madurez. Su padre fue el platero y orfebre Juan Félix Olivares⁹⁵, quien a su muerte, en 1787, valía

5.000 pesos, era dueño de una casa en la ciudad, una hacienda en Chacao, dos esclavos negros, un caballo, una mula y cuatro burros ⁹⁶. Entre sus bienes musicales, el padre tenía un clavecín construido por Pedro José Osío ⁹⁷. Juan Manuel, como también el segundo de los hijos, Juan Bautista ⁹⁸ (nacido en 1765), músicos ambos, sin duda alguna conocían a Osío y es posible que estudiaran con él.

El padre Sojo celebró el matrimonio de Juan Manuel con Sebastiana Velásquez, el 11 de mayo de 1789, en la iglesia de San Pablo. (Fue el hermano de ella, José Francisco Velásquez —otro músico del grupo mulato de Sojo— quien tuvo un hijo compositor de su mismo nombre). De los cinco niños nacidos del matrimonio Olivares-Velásquez, cuatro vivían a la muerte de Juan Manuel. El padre Sojo era el padrino de su segundo hijo, Isidro, al que le legó en 1799 la ya mencionada suma de 100 pesos. Con anterioridad, y en fecha no especificada, el padre Sojo donó a Juan Manuel Olivares una propiedad “debajo de la propiedad de Miguel Gómez, en el camino de San Pablo a La Guaira”, y una esclava negra que valía 200 pesos ⁹⁹. Además de los regalos del padre Sojo y el pago por ser organista de la iglesia de San Felipe Neri, Olivares ganaba también sumas substanciales por sus composiciones: un ejemplo son los 186 pesos que le pagara en 1791 el mayordomo de la catedral. También se le pagaba muy bien por organizar festivales musicales especiales para las confraternidades. Como ejemplo, el mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario le pagó 120 pesos, el 21 de octubre de 1793, por un festival musical naval ¹⁰⁰.

El 1º de marzo de 1797, Juan Manuel murió repentinamente en el valle de La Pascua, actualmente El Valle, un suburbio de Caracas. Ese mismo día hizo su testamento, firmó la parte principal, pero murió antes de que el codicilo estuviese listo para su firma ¹⁰¹. Los tres que le ayudaron a redactar su testamento (con quienes declaró sentirse muy complacido), fueron su esposa, su hermano el músico, José Francisco Velásquez, y otro músico mulato, Francisco Villalobos ¹⁰². Al morir, sus bienes incluían “un piano sin concluir” ¹⁰³. Según Ramón de la Plaza, quien en 1883 fue el primero en publicar composiciones de Olivares, tocaba el piano, el órgano y el violín ¹⁰⁴, y era también un profesor sin rival. Sus métodos pedagógicos, que lo convirtieron en el digno fundador de una escuela, incluía la composición en grupo. Por ejemplo, junto a un alumno identificado con las iniciales “J. L.”, probablemente Juan José Landaeta ¹⁰⁵ (1780-1814), compuso un *Dixit Dominus* para tiple, acompañado por continuo, violines en pares, oboes y trompas ¹⁰⁶.

En 1947 sus tres mayores obras, de envergadura catedralicia, fueron analizadas por Juan Bautista Plaza (los manuscritos se encuentran en la Escuela de Música “José Angel Lamas”). Con respecto a la primera Lamentación

de Viernes Santo, de Olivares, para tenor solista con acompañamiento orquestal, Juan Bautista Plaza escribe:

En la *Lamentación Primera a solo del Viernes Sto. concertada con Violines, fffas, trompas, viola y Baxo* [violines pareados, flautas y trompas; viola y bajo], copiado en 1804 por José María Mendible Isaza (= Izaza), para el uso de Marcos Pompa, es la obra en la que Olivares, mejor que en cualquiera otra, ostenta su maestría de la forma musical. Después de un breve prefacio instrumental, el tenor solista canta "De lamentatione Jeremiae Prophetæ", melodía impresionante que se escucha nuevamente al final, cuando se repite con las palabras "Jerusalén, Jerusalén". Olivares impone una unidad todavía mayor al hacer un ritornello de la música para las letras hebreas Heth, Teth, Jod. El esquema tonal se desarrolla así: Sol menor-Fa Mayor-Fa menor-Mi bemol Mayor-Do menor; Sol menor-Fa Mayor-Re menor-Sol menor. Entre las repeticiones del ritornello, para las letras hebreas, en estos distintos tonos, por lo general escribe nueva música florida para cada verso latino.

La segunda obra maestra de Olivares es su *Salve Regina* para tres voces, (soprano, alto, tenor) acompañada por cuerdas y cornos (las partes de oboe faltan en la colección que se conserva en la Escuela, en la copia de aproximadamente 1800).

Su *Salve* se clasifica entre los testamentos coloniales venezolanos más notables que sobreviven. La primera de las cinco secciones es un Andante en Re Mayor. El coro consta de voces de soprano, alto y tenor e inicia su intervención después de una introducción instrumental de 16 compases, cantando en un movimiento melódico gradual. En forma similar y según la regla del repertorio colonial, aquí el coro evita las imitaciones y los reemplaza por acordes homófonos adornados con fiorituri de violín. Una vez terminada la primera sección, Olivares abandona el Re Mayor y no vuelve a usarlo hasta la quinta y última sección. En la segunda sección, un Andante en Sol menor, para tenor solo (Ad te), modula transitoriamente a Si bemol menor y Mi bemol menor en "gementes et flentes in hac lacrymarum valle" (gimiendo y llorando en este valle de lágrimas). Como si hiciera una pausa para los gemidos, la florida línea melódica se interrumpe con silencios en "suspiramus" y "gementes". Después viene un vigoroso coral Allegro en Sol Mayor (Eia ergo), que exhala confianza. La cuarta sección, un Larghetto en 2/4 (Et Jesum), se inicia y termina en Mi menor. No obstante, pasajes alternados en Sol Mayor, para coro homofónico y solo de tenor o soprano, llenan 31 de los 58 compases. En el largo final de 17 compases (O clemens), el coro vuelve a un hierático acorde homofónico en Re Mayor.

La tercera obra maestra de Olivares, que perdura, es una *Stabat Mater*, copiada alrededor de 1820 por Jesús María Montero (1782-1869), alumno de Juan Luis Landaeta (1772-1812).

Esta música consta de cuatro "movimientos". El "movimiento" coral tiene voces de soprano, alto, tenor y bajo, abarca 8 estrofas y el solo de soprano 6 estrofas, el solo de contralto 3, y un dueto de soprano-contralto, otras 3. La duración cantada de las 20 estrofas del texto de Jacopone da Todi abarca una hora. No obstante, si sólo se canta una o dos estrofas, por "movimiento", la duración puede ser cortada a proporciones adecuadas a un concierto. No se trata de que las repeticiones sean empalagosas, la música es demasiado inspirada para que esto ocurra; preludios, interludios y postludios finalmente se equilibran siempre. En ningún momento la instrumentación (2 violines, viola, bajo, 2 flautas y 2 cornos) perturba lo elegíaco y el brillo reflexivo del texto. Flautas pareadas, aquí y allá apoyadas por cornos, evitan todo brillo, pero, en cambio, por lo general flotan en terceras suaves, una octava por sobre los violines. La intercambiabilidad de las diversas estrofas, en cuanto a la música de Olivares se refiere, puede comprobarse por las partes incompletas de esta misma obra que copió su cuñado José Francisco Velásquez. En las partes de Velásquez, el movimiento de solo de la soprano corresponde a la primera estrofa, y la del "Cujus animam" es asignado ya sea al tenor o alto.

Además de su Lamentación de Viernes Santo, Salve Regina y Stabat Mater, obras que exhalan la piedad de Semana Santa, en los archivos de la Escuela de Música "José Angel Lamas", Olivares está representado por su propia copia autógrafa de un grupo de sus *Motetes a dúo para las R. R. M.M. Monjes Concepciones*, para Semana Santa (Gloria Laus, In monte Oliveti, Deus meus respice in me, Doleo super te, y Alleluia para el Sábado Santo). Usa como único acompañamiento el bajo cifrado, y estos dúos (en Mi bemol, Re menor y Re Mayor) fueron escritos para las moderadas posibilidades vocales de las concepcionistas de Caracas que los comisionaron¹⁰⁷. Es posible que también sea de Olivares el verso impar del *Magnificat con fuga final*, en La Mayor, catalogada en la Escuela 11 A. Copiada alrededor de 1810, las partes de esta magnífica obra son para contralto, alto y tenor, con violines pareados, oboes y cornos.

Por orden alfabético, los discípulos mulatos que el autor de *El agricultor venezolano* (1861) le atribuye a Olivares, incluye entre otros a: (1) Juan J. Caro¹⁰⁸, al que en el Archivo de la Escuela se le atribuye una *Misa a 4* en Re Mayor con acompañamiento orquestal (SSAT) "copiado por un humilde hermano del Oratorio de San Felipe Neri"¹⁰⁹; (2) Lino Gallardo¹¹⁰; (3) Juan José Landaeta¹¹¹; (4) Juan Luis Landaeta¹¹²; (5) Pedro Pereira; (6) Marcos Pompa (7) Juan Francisco Velásquez¹¹³, y Mateo Villalobos.

José Angel Lamas

Nacido en Caracas el 2 de agosto de 1775, este principalísimo compositor venezolano fue bautizado en la iglesia de Altagracia, el 5 de agosto con

el nombre de Joseph de los Angeles del Carmen¹¹⁴. Los otros cuatro niños fueron José María, María Petronila, José de la Encarnación y María del Carmen. Según la lista ya citada de *El agricultor venezolano* (1861), él y Bernabé Montero eran los únicos "blancos" entre los alumnos de Olivares en Chacao. Probablemente en 1789, pero en ningún caso con posterioridad al 1º de julio de 1790, Lamas comenzó a ganar 60 pesos anuales como tiple de la catedral. Este era un cargo de músico sin mayor relieve, dotado en 1751 por donación del primer rector de la Universidad de Caracas. Ya sea porque el pago era tan insignificante o por otras razones, en la última mitad de 1793 faltaba a una de cada cuatro de las ceremonias obligatorias. Aproximadamente en la misma fecha en que Cayetano Carreño se convirtió en maestro de capilla titular, 3 de junio de 1796, Lamas ascendió a bajonista de la catedral, cargo que era pagado con 100 pesos anuales desde el 5 de enero de 1683. Contrastando con sus dos predecesores inmediatos en el cargo de bajonista, José Bernardo Ovalle, que lo tuvo por menos de un año, y José Rodríguez, que lo ocupó por cinco, Lamas continuó como bajonista durante 18 años, hasta su muerte el 9 de diciembre de 1814.

Una de sus obras más tempranas continúa siendo su más famosa y la única obra mejor conocida del repertorio colonial venezolano. Se trata de *Popule meus*, de 1801, compuesta a los 26 años¹¹⁵. A pesar de esta obra maestra, su modestia lo impulsó al año siguiente a inscribir su composición *En premio a sus virtudes*, tono a tres voces en Re Mayor (acompañado por violines pareados, oboes, cornos, viola y bajo), como: "compuesto por Dn. José Angel Lamas, aficionado en Caracas año de 1802", como si alguien capaz de escribirlo pudiese calificarse de mero "aficionado".

Ese mismo año, el 1º de julio [1802], casó con Josefa María Sumosa, parroquiana de la iglesia de Santa Rosalía¹¹⁶. El primer hijo, José Lorenzo del Carmen, nacido el 10 de agosto de 1808, murió en la niñez. Cayetano Carreño fue el padrino de María Josefa del Carmen, bautizada el 13 de mayo de 1810 en la iglesia de San Pablo. Baltasar Pompa fue el padrino de su tercer y último niño, Josefa Gabriela del Carmen, bautizada el 22 de marzo de 1812.

Poco antes, el 3 de enero de 1812, presentó una petición al capítulo de la catedral para que se le diera una donación en dinero para aliviar su pobreza. En ella dice que le faltaban los fondos para vestirse adecuadamente para las funciones de la catedral a las que estaba obligado a asistir. Su sueldo es tan pequeño que apenas le alcanza para el arriendo y la comida, y no tiene otra renta¹¹⁷. El capítulo contestó el 10 de marzo, otorgándole 30 pesos en consideración a sus buenos servicios y exiguo pago¹¹⁸. Es posible que sus composiciones le produjeran alguna entrada de vez en cuando, sumas ahora ignoradas¹¹⁹. Pero en 1813 seguía siendo tan pobre

que anhelaba obtener la mera suma de ocho reales por copiar música¹²⁰. Murió en abyecta indignancia a los 39 años, el 9 de diciembre de 1814. Algunos colegas, a los que no se nombra, cantaron en el funeral gratuito que al día siguiente se ofició en la iglesia de San Pablo¹²¹. Su tumba en el cementerio adyacente fue arrasada en 1876.

Su legado incluyó exclusivamente sus composiciones, 25 de las cuales se encuentran en los archivos de manuscritos de la Escuela de Música "José Ángel Lamas", bajo los números: 3, 4, 40, 72, 75, 92, 112, 124-126, 140-142, 166, 179, 188, 219-220, 230-233, 236, 248 y 260. Al comienzo de su carrera demostró una habilidad única para escribir adagios desoladores. Inclusive en la actualidad, el auditor se conmueve hasta las lágrimas al escuchar el movimiento de séptima disminuida descendente que se perfila en los severos compases iniciales de su *Popule meus*. Sus melodías elegíacas en tono menor son extremadamente flexibles. Sus tresillos, rápidas semicorcheas y ritmos punteados combinan con notas de mayor valor que esculpen líneas sinuosas de gracia trascendente. Su vocabulario armónico, como también la riqueza de sus solos vocales y de sus melodías instrumentales, con segundas aumentadas, tritonos y séptimas, igualan a las de Haydn por su variedad.

En cambio, sus partes corales son elementales. Tampoco exige a sus instrumentistas nada que se asemeje a lo pirotécnico, ni siquiera a los primeros violines. Es obvio que en Caracas no tenía cantantes corales o instrumentistas que rivalizaran con aquellos que tenían a su disposición sus más afortunados contemporáneos peninsulares, Domingo Arquimbau, en Sevilla, Manuel José Doyagüe, en Salamanca, o Mariano Rodríguez de Ledesma, en Madrid, por ejemplo. Mayor crédito aún merece, por lo tanto, por la inspiración vertida en obras maestras, como las siguientes:

MISA EN RE para soprano, alto, tenor y bajo, violines pareados, oboes, cornos, viola, cello y bajo. Catalogada en la Escuela como MS 179, esta MISA EN RE atestigua su fecha de creación en una nota de la cubierta de la parte del primer violín en el Credo: "compuesta en 1810". Las partes vocales e instrumentales del juego de la Escuela, copiado alrededor de 1830, se agrupan en: 9 librillos o páginas que incluyen el Kyrie y Gloria; 13 que corresponden al Credo, Sanctus y Agnus Dei. Se publicó una partitura de 220 páginas bajo la supervigilancia de Eduardo Lira Espejo (Caracas: Ediciones Musicales de la Radio Nacional, 1959), que descorazona a los ejecutantes, no obstante, porque las partes vocales quedaron en sus llaves originales (soprano, alto, tenor en llaves de Do) y los cornos están tanto en Re (las notas escritas suenan una séptima menor más baja) como en Mi bemol (y suenan una sexta mayor más baja).

El soberbio sentido arquitectónico de esta Misa de Lamas es el rasgo que más impresiona a cualquier estudioso de toda la partitura. Com-

positores de menor alcurnia se habrían contentado con un medio obvio, como es el de crear un arco entre Kyrie-Christe-Kyrie. Pero su Kyrie II (31 compases) no es una repetición mecánica del Kyrie I (41 compases). La tracería de las cuerdas en esta Misa crea un fondo iridiscente al coro, y se elabora con especial cuidado. Para unificar todo el arco Kyrie-Christe-Kyrie, Lamas aprovecha las sextas melódicas. En las imitaciones del Christe [Letra E], las voces solistas cantan sextas descendente. En el Kyrie I y II, el coro de ripieno (soprano, alto, tenor) cantan sextas ascendentes. Para unificar el Gloria escrito en forma durchkomponier, la soprano solista entreteje "Domine Deus Rex coelestis" [Letra O] a la misma melodía en Sol menor que la contralto solista repite en Si bemol Mayor con las palabras "Domine Fili unigenite" [Letra Q]. O bien, dentro de un desarrollo más amplio, la melodía de la soprano solista para "in excelsis" [página 40] vuelve con el texto "agimus tibi" [página 63].

Tanto en el Gloria como en el Kyrie, Lamas inserta imitaciones con economía, pero cuando condesciende a hacerlas, por ejemplo en "Qui sedes ad dexteram Patris", páginas 89-91, lo hace con tal maestría que no alteran la textura homofónica prevaleciente.

Al igual que el Gloria, el Credo contiene numerosas repeticiones felices que afianzan la estructura de un todo unido, lo que se comprueba en la música para "Et resurrexit", en páginas 157-158, que es la misma de "Et vitam venturi", en páginas 184-185 o en la gallarda melodía final, tipo Haydn, que se introduce como ritornello instrumental en páginas 161-162, y que se repite en páginas 181 y 187.

El Sanctus y Benedictus también son durchkomponier y se dividen en 30 compases (AB) y 35 (CB). La música coral para "Pleni sunt" (compases 17³-22¹) se repite con los ajustes más indispensables en el "Hosanna", (22³-27¹, 57³-62¹) y en "qui venit" (52³-57¹). La melodía con que la soprano solista canta la palabra "Benedictus", (páginas 202-203), duplica el incipit del segundo tema del primer movimiento del concierto para piano de Beethoven, op. 15 (editado por primera vez en marzo de 1801).

El Agnus es perfectamente proporcionado (es el único movimiento sin solos), contiene secciones de 7 + 7 + 10 compases. La primera sección comienza en Re menor, la segunda en Si bemol Mayor, la tercera en Sol menor. El final en Re Mayor (compases 23-24) es un buen ejemplo de su extraordinaria pericia para escribir codettas. Los mismos dos compases, ahora para cornos solistas, que dieron el amén instrumental al Sanctus/Benedictus, nuevamente ofrecen su unción al término del Agnus. Tan sencilla como efectiva actitud coloca a Lamas en un situual especial, separado de sus contemporáneos. Limitado por los recursos instrumentales y vocales más modestos, logra de manera singular transformar inclusive un movimiento de 24 compases en un *multum in parvo*.

GRAN MISERERE para soprano, alto, tenor y bajo, violines pareados, oboes, cornos en Fa o en Re, viola y bajo. La partitura de la Escuela de Música "José Angel Lamas" (MS 260), copiada de partes que datan de alrededor de 1815, fue editada como segunda obra en las

series Colección Cuadernos de Música (Caracas: Ministerio de Educación, Dirección General Departamento de Publicaciones, 1972 [92 pp.]). Esta obra de Lamas, de siete movimientos, abarca seis versículos seleccionados del Salmo 50, numerados en la Vulgata: 3A (*Miserere mei*), 4 (*Amplius lava me*), 6 (*Tibi soli*), 10 (*Auditui meo*), 14 (*Redde mihi*) y 18 (*Quoniam si*), seguidos por el *Gloria Patri*. Tonos I-II y IV-V en Re menor (II, IV-V terminan en un acorde de Re Mayor), III en Fa Mayor, VI-VII en Re Mayor.

Para unificar la obra, Lamas inicia todos los movimientos vocales con la figura rítmica punteada (exceptuando *Auditui meo*). El ritmo punteado no sólo impulsa cada movimiento, con excepción del IV (todos los movimientos están en 4/4), sino que además la misma figura punteada aparece frecuentemente en el transcurso de los movimientos, tales como *Amplius lava me* (en los pulsos fuertes) y *Redde mihi* (en pulsos fuertes y débiles), que podría ser clasificado como un ritmo unificador. Esta figura rítmica se origina en la declamación de las tres primeras sílabas del "*Miserere*", y aparece en una gran variedad de formas melódicas. Afortunadamente, Lamas no se aferra a esta figura en ninguno de los movimientos como para provocar tedio en el auditor.

El punto central de los siete movimientos es el *Auditui meo*, núcleo alrededor del cual gravita la obra completa. Los movimientos I al III tienen versos que ruegan e imploran, tales como: "*Ten piedad*", "*Lávame*", "*Contra tí, sólo contra tí he pecado*". El cuarto movimiento aflora confiado: "*Saltarán de gozo los huesos que humillastes*". Inspirándose en el texto, Lamas inicia el cuarto movimiento con amplios saltos triádicos. Todas las voces al unísono sonoramente proclaman el descenso del Todopoderoso. A continuación la soprano solista, apoyada por violines anhelantes y viola, canta a la alegría y al regocijo. Este fino contraste *forte-piano* se repite cinco veces con el coro en *tutti*, y la orquesta proclamando el descenso del Todopoderoso en negras al unísono que crean acordes audaces, junto a la alegre respuesta de la soprano solista. En cuanto a la organización tonal, el primer *tutti* está en Re menor, el segundo en Fa Mayor, el tercero y el cuarto en Re menor, y el quinto en Sol menor. Como cima de estos cinco contrastes *forte-piano* y *tutti-solo*, el movimiento concluye con otro *tutti forte* en Re menor, que esta vez se diluye en la bruma de un *pianissimo* en Re Mayor.

Al continuar de manera paralela, el V movimiento es la contrapartida del III. Ambos se inician con solos de contralto en los que el ritmo punteado inicial precede el salto de cuarta descendente. Una antifonía entre el solo y el *tutti* aparece a continuación en ambos. Como estímulo adiconal el V movimiento logra su clímax con un fugato (compases 62-64 de la edición publicada en 1972), cuyo tema deriva del solo de contralto inicial.

El penúltimo movimiento (versículo 18: "*Porque no es sacrificio lo que tú quieres, no lo aceptarías*") se inicia con un exultante *tutti* en Re Mayor. El burbujeante dueto SA que se inicia en el compás 23^º amplía la efervescente idea melódica ya esbozada por la contralto

solista en compás 13. Es posible que en Caracas en algún oficio de Tinieblas, los cantantes de gregoriano insertaran los versículos 19-21 antes del Gloria Patri. Sin embargo, la ejecución continuada de los movimientos VI-VII parecerían una necesidad artística, pues su carácter triunfal vibra en forma apropiada con la alegría del Quoniam si voluisses. Más aún, el tono emocional de los seis versos de la obra de Lamas —cuyos sentimientos ascienden de la obscuridad del autoreproche a la luz brillante del pleno perdón y acogida del Todopoderoso—, parecería exigir la ejecución continuada de los siete movimientos.

La tercera gran obra de concierto de Lamas que ha sido editada es su *durchkomponier*, es la *Salve Regina* en Mi bemol para SAT, violines pareados, oboes, cornos en Mi bemol, viola y bajo. Su propia versión manuscrita de las partes, todas estampadas con un sello de madera confeccionado por él con la palabra LAMAS, está catalogado como MS 41 en la Escuela. Un duplicado posterior de las partes, tiene el MS 191 en la Escuela. La partitura impresa corresponde al Cuaderno 5 del Archivo de Música Colonial Venezolana (Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942, realizada en colaboración con el Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, 1943). Como Juan Bautista Plaza dice en el prefacio, esta *Salve* —una de las cinco de Lamas (Escuela MSS 3, 4, 40, 41, 192)— contrasta con la *Salve de Olivares* para tres voces (MS 38), por ser una versión continua e ininterrumpida de todo el texto. Los primeros 17 compases del *tutti* orquestal funcionan como un ritornello. Acompañan los diez compases iniciales del coro en el tono principal de Mi bemol (el coro comienza en el compás 18), y sirven como interludio instrumental transpuesto a Si bemol, inmediatamente antes de *Et Jesum*, posteriormente acompañan *O Clemens* en el tono principal. En el fondo, el ritornello orquestal es mucho más que un acompañamiento, conduce las partes corales que en general son muy elementales. Melódicamente las partes corales podrían haber sido meras partes de corno en una sinfonía clásica. Si bien las sonoridades son valiosas, demuestran a través del diseño y los intervalos las modestas posibilidades de los cantantes de ripieno de la catedral de Caracas. Solamente en los solos de alto y soprano (*Ad te clamamus*, *Et Jesum benedictum*), Lamas escribe líneas melódicas “interesantes” para los vocalistas.

Entre los instrumentos, el primer violín concentra el interés melódico. ¿Este énfasis disminuye acaso el valor musical? De ninguna manera. Inclusive si se considera esta obra como un movimiento de un concierto para violín con secciones concertantes para los solistas alto y tenor, hay que admitir que la figuración del violín concuerda perfectamente con el clima de una *Salve*. La variedad rítmica tiene gran atractivo gracias a los tresillos de adornos, semicorcheas punteadas y fusas combinadas con una gran variedad de valores más largos. La unidad de la obra revela la maestría de Lamas. El motto inicial es un amplio intervalo descendente que en su transcurso disminuye desde una octava a la séptima y la sexta (compases 4, 5), llegando a la sexta descendente como el intervalo expresivo que inicia las cuatro frases del conmovedor *Ad te clamamus* (compases 33-48).

El reconocimiento mundial de las cualidades únicas de Lamas sólo se producirá con la reedición de obras como éstas, pero en llaves familiares a los cantantes actuales, con la corrección de los múltiples errores aún en las ediciones más recientes de su dolido *Popule meus*, y principalmente a través de grabaciones cuidadas. El legado de sus obras es tan valioso para Venezuela que éstas no pueden continuar en semejante abandono por falta de promoción adecuada.

Cayetano Carreño

Para darle brillo a la descolorida biografía de Lamas, Ramón de la Plaza recurrió a la ficción. El es quien fingió que Lamas había cometido suicidio en 1816¹²², después de haber orquestado el Requiem de Mozart para que pudiese ser ejecutado por primera vez en Caracas en la exequias de José Tomás Rodríguez Boves, muerto el 5 de diciembre de 1814, en la batalla de Urica. Lamas fue quien murió el 9 de diciembre de 1814, y el funeral de Boves no tuvo lugar sino que en febrero de 1815¹²³, en Caracas.

Igualmente falsos son algunos de los datos de Ramón de la Plaza sobre Cayetano Carreño, cuya fecha de nacimiento es en una página el 7 de agosto de 1766, en Caracas, mientras que en la próxima data su muerte "a los 60 años[!]", el 3 de marzo de 1836¹²⁴. Para esconder el hecho de que Cayetano Carreño había sido hijo natural de Alejandro Carreño, *Ensayos*, lo dotó tanto a él como a su hermano Simón Rodríguez —el maestro de Bolívar— con un mítico padre¹²⁵, "don Cayetano Carreño". Cuatro piedras miliare de la carrera de Cayetano Carreño —quien se inició como maestro de capilla de la catedral de Caracas el 3 de junio de 1796— ya han sido enumerados más arriba en la tabla cronológica, dentro de las fechas siguientes: 3 de agosto de 1791; 18 de julio de 1792; 19 de febrero de 1793, y 7 de noviembre de 1793. Abajo ofrecemos una tabla de los acontecimientos registrados durante su carrera de cuarenta años como maestro de capilla titular, 1796-1836.

1797, marzo 30

Carreño solicita 90 pesos para las siguientes obras orquestales compuestas por él. Estas deberán ser cantadas durante la Semana Santa de este año: 2 Pasiones, una para Domingo de Ramos y la otra para el Viernes Santo; 2 Misereres, uno a 4, el otro a 5, y el himno Vexilla rejis. A pesar de objeciones menores en el sentido de que debió esperar la aprobación del capítulo para componerlas, el capítulo catedralicio votó por mayoría pagarle lo que pedía. Estuvieron de acuerdo en que sus composiciones eran "útiles y necesarias"¹²⁶.

- julio 4 La catedral acuerda comprar una serie de nuevos libros de coro que se están imprimiendo en Madrid.
- julio 28 El obispo acuerda que se cante una solemne misa votiva, seguida por las Letanías de Loreto, cantadas en acción de gracias por el descubrimiento de la conspiración de Manuel Gual y José María España. Con frecuencia, durante la lucha por la independencia que se inicia, se le pedirá a Carreño dirigir la música que se decreta como acción de gracias por las batallas ganadas por los contrincantes de un lado o el otro.
- 1799, octubre 18 Continuará la costumbre de contratar músicos de fuera para las festividades especiales, costumbre que fue sancionada el 18 de marzo de 1778. Al estar ausente el dean, quien sea el que preside podrá aprobar los pagos.
- 1803, marzo 24 Cada niño de coro de la tribuna que no tenga un sueldo regular recibirá una donación de 25 pesos para ayudarlo a comprar sus vestimentas. Mientras los niños de coro no estén vestidos apropiadamente, continuarán cantando desde la tribuna, salvo cuando tengan que participar en las procesiones.
- 1804, febrero 21 El capítulo vota doblar el sueldo de Carreño, aumentándolo de los 200 pesos anuales que se le pagaba a los maestros de capilla de Caracas desde la creación del cargo, el 10 de abril de 1671, a 400 pesos anuales. Durante la discusión preliminar, se menciona que Carreño se ha desempeñado con notable eficiencia y distinción, tanta distinción que "otros" están ahora tratando de tentarlo para que abandone la catedral. Esto no puede permitirse, porque no hay nadie en Caracas que se les asemeje ¹²⁷.
- marzo, 9 Inclusive 400 pesos anuales deja de ser una recompensa digna de los indispensables servicios de Carreño, afirman algunos miembros del capítulo, quienes creen que vale 600. No obstante, los canónigos consideran que hasta que la Corona apruebe el sueldo de 400 pesos, que votaron quince días atrás, éste continuará siendo de 400.

- mayo 4 El 21 de febrero de 1804 se le comisionó para examinar el gran órgano construido en 1770-1771. Carreño y sus ayudantes reciben la suma de 80 pesos por haberlo desarmado, limpiado y soplado los tubos. El capítulo le pide que informe cuáles otros trabajos serían necesarios.
- junio 22 Informa que es necesario un arreglo a fondo. El capítulo vota que se le pague a él y a José Ginés Ramírez 950 pesos por este arreglo, porque "ambos son inteligentes en estas materias".
- noviembre 18 Para celebrar el ascenso de Caracas a sede metropolitana, con Francisco de Ibarra como arzobispo, oriundo de Venezuela, se canta un solemne Te Deum.
- 1806, octubre 7 El capítulo ordena hacer un inventario de los bienes de la catedral, éste incluye el órgano de 17 juegos, construido entre 1770 y 1771 por Matías José Fonte del Castillo, reparado por Carreño y José Ginés Ramírez en 1804, un órgano portátil de 6 juegos, un clavecín grande, dos bajones, dos oboes, una flauta, trompa, violín y un archivo musical que se detalla por categorías litúrgicas, bajo los siguientes rubros: orquestal, vocal con acompañamiento de órgano, vocal con acompañamiento de clavecín y bajón, vocal con una línea de bajo instrumental (no figuran los nombres de los compositores¹²⁸). El ítem 381 incluye "dos grandes libros de coro, uno con obras en latín y el otro con composiciones con texto en español". El ítem 459 es su depósito de partituras abandonadas del siglo dieciocho: "varios legajos de papeles de música absolutamente inútiles por estar incompletas las piezas y mal tratadas"¹²⁹. La razón por la que califica de inútiles 8 villancicos de Navidad, 4 de Epifanía y uno del Santísimo Sacramento, es por "imperfecciones de su letra"¹³⁰.
- 1807, enero 16 El capítulo vota "considerar gastadas varias partituras antiguas" y dar en donación un viejo pontifical a la catedral de Guayana (= la actual ciudad Bolívar). Fue así como desapareció la evidencia tan necesaria ahora para demostrar lo que se cantaba en la catedral de Caracas previa a la llegada de Cayetano Carreño.

- 1810, agosto Carreño le pone música a la canción patriótica de Andrés Bello, *Caraqueños otra época empieza*, y la canta por las calles ¹³¹.
- agosto 8 Para su distribución entre los músicos especialmente contratados que desfilaron en la procesión desde la iglesia de la Santísima Trinidad a la catedral, el 31 de julio, para la entronación del arzobispo Narciso Coll y Prat, Carreño recibe 30 pesos.
- septiembre 23 La Suprema Junta que gobierna ahora en Caracas ordena una misa solemne y Te Deum para celebrar la noticia de que una Suprema Junta de Nueva Granada ha sido establecida en Bogotá. Carreño recibe 10 pesos para distribuirlos entre los músicos especialmente contratados ¹³².
- 1811, enero 9 Recibe 10 pesos más para pagar a 10 músicos extra que tocaron el 6 de enero. Otro tanto ocurrirá al mes siguiente, cuando toquen músicos de fuera, el 2 de febrero.
- marzo 2 Diez extras, que intervienen en la misa y Te Deum para la investidura de la Junta General de Diputados, obtienen un peso cada uno.
- julio 12 La "*Gazeta de Caracas*" publica la carta de Carreño, fechada el 10 de julio, en la que ofrece gratuitamente su orquesta para tocar el 14 de julio, día en que la independencia de Venezuela es proclamada públicamente ¹³³.
- noviembre 2 Carreño firma por los 10 extras que tocaron el 1º de noviembre ¹³⁴.
- diciembre 10 Carlos Alva firma por los diez extras que tocaron el 8 de diciembre. Carreño ha tenido un accidente ¹³⁵.
- diciembre 27 Continúa la ausencia de Carreño. Carlos Alva firma por los diez extras que tocaron para Navidad ¹³⁶.
- 1812, marzo 21 Carlos Alva firma nuevamente durante la prolongada ausencia de Carreño ¹³⁷.

- agosto 25 Carreño, que ya se ha recuperado, firma por la cantidad de 30 pesos pagados a aquellos extras que actuaron el 1º de agosto en el Te Deum y Misa de acción de gracias por la restauración del gobierno real ¹³⁸.
- octubre 13 Dada la destrucción provocada por el catastrófico terremoto del 26 de marzo de 1812, la única iglesia del centro de Caracas donde puede recibirse al nuevo Capitán General, Domingo Monteverde, es San Francisco ¹³⁹.
- 1813, enero 26 Se planifica la reconstrucción de la catedral y el arreglo de las casas en que deben vivir los niños de coro y sacristanes.
- agosto 16 Carreño firma por la cantidad de 25 pesos distribuidos entre los extras que tocaron en la Misa y Te Deum del 15 de agosto.
- 1814, junio 3 El sochantre José Ildefonso de Echegarai ha huido sin informar a nadie de su paradero. Su sucesor como jefe de los niños de coro será José Manuel García de Noda ¹⁴⁰.
- septiembre 2 Se canta un Te Deum por la victoria de los realistas en Aragua de Barcelona ¹⁴¹.
- septiembre 6 Se canta otro Te Deum, esta vez por la rendición de Cumaná ¹⁴². Durante los próximos siete años Venezuela sigue sujeta a España.
- Septiembre 23 El capítulo nombra temporalmente a Enrique Vaamonde director de la escuela de los niños de coro. José Manuel García de Noda regresa con un contrato por cinco años, el 11 de noviembre de 1814 ¹⁴³.
- 1815, marzo 14 El capítulo se queja de que los músicos se han puesto flojos, y piden a Carreño y a sus subordinados usar sobrepelliz y bonete en la tribuna mientras actúan ¹⁴⁴.
- 1816, febrero 16 El capítulo reprende al organista por no tocar en las Misas de los viernes.

- marzo 31 El capitán general pide que se continúe con la costumbre de enviar un canónigo para cantar en el Oratorio la Misa de la festividad de San Felipe Neri. El capítulo contesta que una mera costumbre no tiene por qué ser ley ¹⁴⁵.
- 1817, febrero 17 El capítulo designa la suma de 10 pesos a Carreño para que pague a los extras que el 16 de febrero colaboraron en la Misa y Te Deum en honor del matrimonio de Fernando VII con María Isabel ¹⁴⁶, la segunda de sus cuatro esposas.
- marzo 31 Carreño recibe 12 pesos para distribuir entre los músicos extra que tocaron en las ceremonias penitenciales del 26 de marzo con que se conmemoró el terremoto de hace cinco años.
- 1825, junio 27 Bolívar le escribe a Carreño desde el Cuzco una carta en la que califica a su hermano Simón Rodríguez como "el mejor hombre del mundo, pero como es filósofo, es hombre sin patria, hogar o bienes". En la misma carta Bolívar le ofrece a la esposa de Simón Rodríguez, María de los Santos Ronco ¹⁴⁷, una pensión mensual de 100 pesos. Ella vivió con la familia de Cayetano Carreño hasta 1820 (después con la familia de Juan Meserón, en Petare).
- 1826, noviembre 10 El organista de la catedral, Juan Bautista Carreño, ocupado con sus estudios universitarios de leyes canónicas y civiles, confía sus deberes de organista a su padre Cayetano, de 51 años, y a su hermano menor Manuel Antonio. El capítulo no le otorgó permiso escrito para hacerlo. Manuel Antonio no toca con devoción, piedad y en forma grave. Debe aprender a tocar en estilo catedralicio apropiado ¹⁴⁸. En esta misma sesión el capítulo ordena al sochantre enseñar canto llano a todos los capellanes cantantes ¹⁴⁹.
- 1830, enero 22 No se ha tomado en consideración la resolución del 6 de marzo de 1778, que exige que el maestro de capilla enseñe música a los niños de coro. Cayetano Carreño seleccionará a un grupo de niños que demuestren aptitudes y les enseñará música polifónica. Además enseñará a

tocar a dos o tres. Se le pagará un bono de 50 pesos por cada ejecutante que se convierta en un organista competente ¹⁵⁰.

marzo 16 Cayetano Carreño tiene necesidad de papel pautado para poder cumplir con su obligación de enseñar música polifónica. El mayordomo comprará lo que necesita ¹⁵¹.

abril 20 Desea saber dónde y cuándo debe enseñar música polifónica a los niños de coro. El capítulo le permite seleccionar las horas más adecuadas y designa una sala de clases ¹⁵².

mayo 4 Dentro del marco de exactitud con que en la actualidad se realizan las tareas, Cayetano Carreño pide que se nombre oficialmente un sucesor de José Calzadilla, que murió ¹⁵³.

1831, febrero 8 A pesar de la reglamentación del capítulo, de fecha 10 de noviembre de 1826, que exige que los capellanes cantantes sepan canto llano, no ha ocurrido nada. Cayetano Carreño debe dictar clases de canto llano, porque por el momento no quedan textos. Debe ejercitar a los capellanes cantantes en gregoriano, en profundidad, para que esta catedral pueda nuevamente obrar de acuerdo con la disciplina eclesiástica universal. Después del oficio matinal, todos los días de la semana que no sean de precepto y en los que no haya sermón o funeral, deberá enseñar gregoriano en la habitación contigua a la sacristía. El clero que esté ausente sin permiso será multado con un día de sueldo. Mediante certificado del dean o de su delegado, Carreño recibirá por este trabajo extraordinario la suma de 40 pesos adicionales por mes. Carreño deberá también enseñar a los niños de coro música polifónica, según lo prescribió el acta del 22 de enero de 1830. Tan pronto como pase la Cuaresma, debe cumplir con esta obligación, todos los domingos y días festivos en los que los niños estén libres ¹⁵⁴.

1832, febrero 3 José Vicente Amézaga y Mariano Rodríguez, *músicos de la capilla*, y Manuel Antonio Carreño, tiple, se quejan por no ser pagados oportunamente ¹⁵⁵.

- julio 3 Con la aprobación del maestro de capilla se multa al bajonista por no participar en la procesión del Corpus Christie ni en su octava. A Miguel Rosales, que tocó su trompa en la procesión callejera, se le pagará en lugar del bajonista ¹⁵⁶.
- octubre 2 Manuel María Pérez es el sucesor de Manuel Antonio Carreño como tiple, por renuncia al cargo de este último ¹⁵⁷.
- 1833, julio 12 Mariano Borges, que durante meses ocupó el cargo de bajonista esporádicamente, ahora no viene nunca. Se le considerará destituido ¹⁵⁸.
- 1835, diciembre 18 En el 40º aniversario y último de Carreño como maestro de capilla ¹⁵⁹, la estrechez económica de la catedral sólo permite dos villancicos de Navidad en este año.
- 1836, marzo 4 Muere el 3 ó 4 de marzo. Sus restos son depositados en la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la catedral. Su hijo Juan Bautista lo sucede como maestro de capilla ¹⁶⁰.

En 1884 las obras de Carreño en el archivo de la catedral incluyen: tres Misas con orquesta, una Misa con órgano (en Mi menor), 2 pasiones, Officium defunctorum, De profundis, un conjunto de salmos de Completa, 2 Te Deum (uno con orquesta y el otro con acompañamiento de órgano), 4 Miserere (3 con orquesta y uno con órgano), 2 Tantum ergo (con orquesta), 2 Graduales (uno para la vigilia de Pentecostés y el otro para San Pedro), e *In monte Oliveti* (*Oración en el huerto*) ¹⁶¹. Esta última obra hace uso de los versículos de Mateo 26, 39 b-42, y fue publicada en 1943 en el Cuaderno 6 del Archivo de Música Colonial Venezolana, editada por Juan Bautista Plaza ¹⁶². *Tristis est anima mea*, sobre versículos de Mateo 26, 38, fue editado ese mismo año en el cuaderno 3 de la misma serie.

Los dos motetes de pasión son un andante en 4/4 en la tonalidad favorita de Carreño, Fa menor. En el *Tristis est* (soprano-alto-tenor) en sus 68 compases profundamente dolidos, como en su continuación, *In monte Oliveti* (soprano-alto-tenor-bajo) de 111 compases, Carreño limita la instrumentación a su habitual cuarteto de cuerdas, oboes pareados (el clarinete en Do reemplaza al segundo oboe en *In Monte Oliveti*), y trompas pareadas. En ambas obras, una introducción instrumental (11 y 20 compases) crea el clima, y el primer violín teje una melodía doliente sobre la textura homofónica. Para unirlos aún más, en ambos motetes, la sección coral bordea

la simplicidad de las secciones de las turbas de las pasiones hispánicas renacentistas. Las palabras de Jesús, en *In Monte Oliveti*, Carreño se las asigna al tenor solista.

Por sección, el motete más largo se divide en 20 compases (instrumentales), 19 (del coro), 32 (de los solistas), 21 (solo y coro) y 19 (coros), con la súplica de Jesús, "Padre mío, si es posible, pase de mí este cáliz", clave de esta estructura de alternancia paralela. El vocabulario armónico, en estas obras profundamente sentidas, no sobrepasa el acorde de sexta aumentada alemana y las modulaciones no pasan del La bemol y Mi bemol Mayor. No obstante, la dignidad innata y el patetismo del texto se expresa con perfección en la noble y severa música de Carreño.

Con respecto a las obras de mayor aliento, en su obra cumbre, el Oficio y Misa de Difuntos, nuevamente usa Fa menor y tonos relativos y paralelos. Copia de esta obra se encuentra en la Escuela de Música "José Angel Lamas", MS 128¹⁶³. Esta obra monumental, desprovista de canto llano, pero eminentemente religiosa en toda su extensión, tiene invitatorio (Regem cui omnia), lecciones (Parce mihi, Teedet animam meam, Manus tuae), Misa de Requiem (Introito, Kyrie, Gradual, Secuencia, Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei), y el responsorio (Libera me). Acompañan al coro a cuatro voces (soprano, alto, tenor, bajo) un cuarteto de cuerdas, oboes pareados y trompas en Mi bemol o Fa. La textura vocal tiene la variación adecuada con los solos de tenor, en Manus y Benedictus, los solos de tiple, en In Memoriam y el Dies irae, bajos y altos en Dies irae, además de varios dúos. Las pocas imitaciones se limitan a la lección Taedet (compases 25-31, 39-40) y al responsorio (47-48). Como en todo el repertorio de Carreño, permanentemente le asigna sus ideas de mayor placticidad a los primeros violines. La pesadez en que con frecuencia cae la música del Oficio y Misa de Difuntos, es hábilmente evitada por Carreño, mediante las appoggiaturas del concertino, sus ritmos punteados, tresillos, rápidas semicorcheas intercaladas entre valores más largos, y, en especial, por su sonoridad.

Con excepción del Libera me, cada movimiento tiene una introducción instrumental. En cuanto a la dinámica, continuamente especifica la alternancia de los planos suaves con los fuertes, un ejemplo específico es el Dies irae. A juzgar por las frecuentes indicaciones a los instrumentistas, todo contraste abrupto entre pp y ff, todo arranque violento seguido de pausa general, todo desarrollo frenético viola sus cánones estéticos. Dentro del clima elegíaco predominante, exige cuerdas con sordina en el Sanctus. Jamás cae en las teatralidades del Réquiem en Re menor (Escuela MS 27)¹⁶⁴ del mejor compositor venezolano que le sucedió, José Lorenzo Montero, miembro del único clan que rivalizó con el de los Carreño en la historia musical de Venezuela.

BIBLIOGRAFIA DE OBRAS IMPRESAS CITADAS

- Arcaya, Pedro M. *Población de origen europeo de Coro en la época colonial*. Caracas: Italgráfica, 1972. (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. CXIV).
- Arcilla Farías, Eduardo. *Comercio entre Venezuela y México en los Siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México (Fondo de Cultura Económica), 1950.
- Cabildo de Caracas. *Actas del Cabildo de Caracas*, I (1573-1600). Caracas: Editorial Elite, 1943.
- Calcaño, José Antonio. *El Padre Sojo (1739-1799)*. Caracas: Ediciones de la "Fundación Eugenio Mendoza", 1960. (Biblioteca Escolar "Colección de Biografías", Nº 36).
- . *La Ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958.
- Callahan, William J. "La Propaganda, la Sedición y la Revolución Francesa en la Capitanía General de Venezuela (1789-1796)". *Boletín Histórico editado por la Fundación John Boulton*. 14 (mayo, 1967).
- Callejo Ferrer, Fernando. *Música y Músicos Portorriqueños*. San Juan: Cantero Fernández & Co., 1915.
- Carrocera, Cayetano de. *Apostolados de los Franciscanos Capuchinos en Caracas (1891-1925). Con una reseña histórica del Templo de Nuestra Señora de Las Mercedes de la propia ciudad*. Caracas: Tipografía Americana, 1926.
- Catedral de Caracas. *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas, compendio cronológico*. Ed. por Manuel Pérez Vila. Caracas: Italgráfica, 1963. (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, LXIV-LXV).
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. 2ª ed. Washington, D.C.: Pan American Union and the Library of Congress, 1962.
- Churión, Juan José. *El Teatro en Caracas*. Caracas: Tip. Vargas, 1924.
- Cuesta Mendoza, Antonio. *Historia eclesiástica del Puerto Rico Colonial*, I, Ciudad Trujillo [Santo Domingo]: Imprenta "Arte y Cine", 1948.
- Díaz, José Antonio. *El Agricultor Venezolano, ó Lecciones de agricultura practica nacional*. Caracas: M. de Briceño, 1861, 2ª ed., Caracas: Rojas Hermanos, 1877.
- Díaz, José Domingo. *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Madrid: Imprenta de León Amarita, 1829.
- Duarte, Carlos F. "El músico e instrumentista Pedro José de Osio", *Boletín Histórico editado por la Fundación John Boulton*. 29 (mayo, 1972).
- . "Los Olivares en la Cultura de Venezuela", *Boletín Histórico editado por la Fundación John Boulton*. 15 (septiembre, 1967).
- Eguiguren, Luis Antonio. *Diccionario Histórico Cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos*. I. Lima: Torres Aguirre, 1940.

- Gómez Canedo, Lino. *La provincia franciscana de Santa Cruz de Caracas: Cuerpo de documentos para su historia*. Caracas: Italgráfica, 1974. (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, CXXII).
- González, Juan Vicente. *Biografía del General José Félix Ribas*. Madrid: Editorial América, 1918. (Biblioteca Ayacucho, XXIV).
- Guevara, Arturo. *Espejo de Justicia*. Caracas, Imprenta Nacional, 1954.
- Iglesia Católica. *Passionarium cum officiis maioris hebdomadae, tuxta formam missalis & Breuiarij Romani, Ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti, Cum cantu sancte Ecclesie Toletane*. Toledo: Juan de Plaça, 1576.
- Landaeta Rosales, Manuel. "José Angel Lamas Autor del 'Popule Meus'", *El Gran Boletín*, Nº 51, junio 20, 1908, 2:2.
- Leal, Ildefonso. *Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Llamoza, Salvador N. "¡Gloria al bravo pueblo!" *La Lira Venezolana. Revista Quincenal de Música y Literatura*, año I, mes VIII (agosto, 1883).
- Maldonado, Francisco Armando. *Seis primeros obispos de la Iglesia venezolana en la época hispánica 1532-1600*. Caracas: Italgráfica, S.R.L., 1973. (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, CXVII).
- Marco Dorta, Enrique. *Materias para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828). Documentos del Archivo General de Indias de Sevilla*. Madrid: Gráficas Cóndor, S.A., 1967.
- Martí, Mariano. *Documentos relativos a su Visita Pastoral de la Diócesis de Caracas 1771-1784*. II ed. por Lino Gómez Canedo. Caracas: Italgráfica, 1969. (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, XCVI).
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del Librero Hispanoamericano*, 2ª ed., VI. Barcelona: Librería Palau, 1953.
- Parra, Caracciolo. *La Instrucción en Caracas 1567-1725*. Caracas: Parra León Hermanos, 1932.
- Pérez Calderón, Manuel. *Explicación de sólo el canto llano*. Madrid: Joachim Ibarra, 1779.
- Plaza, Juan Bautista. "Don Bartolomé Bello, Músico", *Revista Nacional de Cultura*, V/39 (julio-agosto, 1943).
- . "El Padre Sojo", *Revista Nacional de Cultura*, XIX/124 (septiembre-octubre, 1957).
- . "José Angel Lamas (2 de agosto de 1775-9 de diciembre de 1814)". *Revista Nacional de Cultura*, XIV/100 (septiembre-octubre, 1953).
- . "Juan Manuel Olivares, el más antiguo compositor venezolano". *Revista Nacional de Cultura*, VIII/63 (julio-agosto, 1947).

Plaza, Ramón de la. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta al vapor de "La Opinión Nacional", 1883.

"Rasgo Patriótico". *Gazeta de Caracas*. III/361 (julio 12, 1811), 3:1.

Sucre, Luis Alberto. *Gobernadores y Capitanes Generales de Venezuela*. Caracas: Lit. y Tip. del Comercio, 1928.

Suriá Vendrell, Jaime. "Juan José Guzmán y la labor civilizadora de la Iglesia en Venezuela". *Boletín Histórico editado por la Fundación John Boulton*, 7 (enero, 1965).

Terrero, Blas Joseph. *Theatro de Venezuela y Caracas*. Ed. por Pedro Manuel Arcaya. Caracas: Litografía del Comercio, 1926.

NOTAS

¹ Francisco Armando Maldonado, *Seis primeros obispos de la iglesia venezolana en la época hispánica 1532-1600*. Caracas: Italgráfica, S.R.L., 1973 [Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, CXVII], p. 450. Según el Obispo Juan Manuel Martínez Manzanillo, quien gobernó la sede de Venezuela entre 1580-1592, la iglesia que estaba siendo construida en Caracas en 1583 a expensas de los residentes, fue la primera edificada en piedra; todas las demás eran de madera y paja: "será la primera que hay de piedra en esta gobernación: todas son pajizas, en las cuales con grande escrupulo tengo el Santísimo Sacramento por el riesgo de los incendios" (carta a la Corona, del 22 de febrero de 1583).

² *Ibid.*, p. 15: "Dejé hecha una buena iglesia de paja, conforme a la disposición de la tierra y puesto todo lo necessario lo mejor que yo pude".

³ *Ibid.*, p. 32: "La iglesia catedral de esta ciudad de Santo Domingo dejó acabada y ha salido tan bien acabada y agraciada que puede competir con cualquier de las de España, dejando las muy principales, de lo cual toda esta ciudad ha recibido mucho contentamiento y consolación y regocijo; plugiere a Nuestro Señor que en Venezuela hubiese algo de bueno para que en ello me emplease como he hecho en ésta, sea Nuestro Señor loado".

⁴ *Ibid.*, p. 109: "La iglesia y fábrica de esta ciudad [Coro] es muy pobre y tiene gran necesidad de ornamentos y libros. V.M. la ha hecho merced por dos Cédulas Reales, la una fecha en Medina del Campo a 1º de julio de 1532 y la otra en Madrid a 27 de octubre de 1535, de dos mil pesos. De estos se han pagado setenta y tres mil y 560 maravedis y medio".

⁵ *Ibid.*, p. 141. El capítulo de la Catedral de Caracas, sólo el 28 de septiembre de 1656, reconoció la obligación de venerar a los santos de acuerdo al calendario de la Catedral de Sevilla.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ *Ibid.*, pp. 179 (tenía 60 años en 1564), 247 (murió el 26 de octubre de 1570).

⁸ *Ibid.*, p. 162 (en 1560 certificó haber estado en Venezuela 32 años). El 13 de noviembre de 1560, el Obispo Agreda informó a la Corona que no se le había pagado su sueldo al chantre desde 1549. Para recompensarlo, el Obispo recomendó su promoción a dean, lo que se le concedió.

⁹ *Ibid.*, p. 108: "Es buen eclesiástico, cantor contralto y tiene natural de voz". Pero el Obispo Ballesteros se queja, en cambio, que ha promovido activamente la esclavitud indígena (p. 111).

¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹¹ *Ibid.*, p. 323.

¹² Catedral de Caracas, *Libro primero de Acuerdos Capitulares del M.V.S. Dean y Cabildo* [3 de septiembre, 1580-25 de agosto de 1625], fol. 11. Sobre el sumario de este instrumento véase *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas, compendio cronológico* (de ahora en adelante ACE) "Yndice Chronologico de los Acuerdos del M.V.S. Dean y Cabildo", editado por Manuel Pérez Vila (Caracas: Talleres de Italgráfica, C.A., 1963 [Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, LXIV-LXV]), I, 4.

En cuanto al compilador del índice, véase Jaime Suriá Vendrell, "Juan José Guzmán y la labor civilizadora de la Iglesia en Venezuela", *Boletín Histórico* [Fundación John Boulton], 7 (enero, 1965), 5-32. Guzmán nació en Caracas el 21 de enero de 1754 y murió allí el 13 de octubre de 1819. Fue un investigador sobresaliente de su época que se convirtió en tan gran latinista que se le eligió para escribir la elegía funeraria del Obispo Martí. Gracias a Juan José Guzmán, sólo la Catedral de Caracas, entre todas las de Latinoamérica, tiene índices cronológicos y por materia de sus libros de actas capitulares coloniales.

¹³ Pedro M. Arcaya, *Población de origen europeo de Coro en la época colonial* (Caracas: Italgráfica, 1972 [Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, CXIV]), p. 56.

¹⁴ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵ *Passionarium cum officiis maioris hebdomadae, iuxta formam missalis & Breuarii Romani, Ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti, Cum cantu sancte Ecclesie Toletane* (Toledo: Juan de Plaça, 1576 [Palau y Dulcet, 214435]).

¹⁶ *Inventario de las Imagenes, Altares, Alajas, Ornamentos, y demas Utenstillos de esta Stã. Iglesia Metropolitana de Caracas. Mandò formar este Libro El M.V.S. Dean y Cabildo de ella por su Acta de 7 de octubre de 1806*, fol. 147: "Un cantoral de misas de santos, impreso en Madrid en 1597: otro de tempore de la misma impresión: antifonario de Santos impreso en Zaragoza en 1596: otro id. de tempore de la misma impresion".

¹⁷ *Libro primero 1580-1625*, fol. 183: "Sebastian de Araujo cantor de canto de organo y llano paraque sirva de sochantre de esta sta yglier e instruyese a los Cantores del Coro... y que el nominado Sebastian Araujo, a quien se nombro por tal Sochantre, asistiese a lo que es Canto de Organo, paraque se adiestrasen en este canto los Clerigos y Cantores asistentes al Coro. Que este Sochantre fuese obligado a asistir a las Vísperas y Misas cantadas". Véase ACE, I, 59 sobre el resumen del Yndice. (A menos que se especifique lo contrario, todas las demás noticias musicales de la tabla cronológica pueden confirmarse en el texto en castellano del Yndice editado en ACE, I y II).

¹⁸ Arcaya, pp. 225, 308.

¹⁹ *Ibid.*, p. 246: Baltasar Méndez Camargo, hijo de Mateo Méndez de Avila y Mariana Camargo.

²⁰ *Ibid.*, p. 308, Blas Ignacio Ruiz de Lugo firmó su testamento en 1670.

²¹ *Actas del Cabildo de Caracas, I (1573-1600)* (Caracas: Editorial Elite, 1943), 196: "Pidió petición Melchor Quinttela, organista, se le nombre salario por servir a ttal organista. Proveieron que declare el Padre Bartholomé de la Canal el consierto que ubo el año pasado, y, aclarado, se proverá y que en el yntter toque los órganos, que se le pagará".

²² *A Guide to the Music of Latin America*, 2ª ed. (Washington: Pan American Union and Library of Congress, 1962), p. 366. Con respecto a Luis Cárdenas Saavedra y Pedro (no es Juan) de Arteaga, maestros de escuela, véase *Actas del Cabildo de Caracas*, I, 167, 276.

²³ *Actas del Cabildo de Caracas*, I, 422 (acta del 23 de septiembre de 1595).

²⁴ A. C., III (1647-1666), fol. 42: "Por quanto Blas de Leon organista que fue della siruio dicho oficio con mucho cuidado y Puntualidad y en el crio vn muchacho llamado Joseph de Leon que le a tocado con el mismo cuidado, decreto que desde el dia de su muerte se den al dicho Joseph de Leon cien pesos de salario mientras tocare dicho organo".

²⁵ Según A. C., de la Catedral de Caracas, V (1673-1688), fol. 52, Torrico murió poco antes del 30 de enero de 1680, fecha en que el capítulo instruyó al mayordomo pagarle a sus herederos. Continuó como organista de la catedral hasta su muerte.

²⁶ A. C., IV (1667-1673), fol. 48 (10 de abril de 1671): "Considerando, que en esta Sta. Yglesia Cathedral ay notable falta de musica de solemnidad por no auer M^{ro}. que con arte enseñe Ministros della como son Capellanes y Monacillos, y otros Clerigos, y por esto no se celebran los officios diuinos con aquel esplendor, y decoro solemne que se requiese al culto religioso, auiendo M^{ro}. señalado de musica se alentaran no solos los ministros, sino otros estudiantes, y clerigos; attendiendo a que el Pe Gonzalo Cordero Presbytero es diestro en dha arte, y de otras partes de suficiencia para el gouierno del Coro en lo tocante a musica su SS^a le nombraua, y nombro por M^{ro}. de musica desta dha Sta Yglesia pa la enseñansa y dirección de los ministros cantores". Como sueldo anual el capítulo le asignó 300 pesos de a ocho: "assi por maestro de musica como de Capilla". El acta nada dice con respecto a su obligación o siquiera a su habilidad para componer.

²⁷ Los detalles sobre la entrada del obispo fueron extractos de la crónica no editada del Ayuntamiento, *Gobernadores y Capitanes Generales de Venezuela*, de Luis Alberto Sucre (Caracas: Lit. y Tip. del Comercio, 1928), pp. 170-171.

²⁸ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del Librero Hispanoamericano*, 2d. ed. (Barcelona: Librería Palau, 1953), VI, 273. En el *Diccionario Histórico Cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos* (Lima: Torres Aguirre, 1940), I, 821, su autor Luis Antonio Eguiguren —que había copiado del MS 239b anónimo que se encuentra en el Archivo Histórico de Madrid, cuyo título es "Memorias Académicas, por un limeño aficionado a las antigüedades de su Patria"— dice que González de Acuña se embarcó hacia España en 1657. Permaneció en Roma durante las grandiosas ceremonias que culminaron con la canonización de la primera santa americana el 2 de abril de 1671. La bula papal que lo denominó obispo de Caracas está fechada el 17 de noviembre de 1670. Es posible que fuera idea del obispo el nombramiento el 10 de abril de 1671, de Cordero como primer maestro de capilla de Caracas.

²⁹ A. C., V (1673-1688), fol. 47v: "En la Ciudad de Santiago de León de Caracas, oy Sabado Veinte y dos dias del mes de octubre de mill y seis sientos y setenta y ocho años Su SS^a Dean y Cauildo de esta Sta yglesia Cathedral se juntaron a Cauildo en Sala Capitular como lo an de usso y costumbre... Y el dho s.^{or} Arc.^o Propuso Como en esta dha Ciudad se hallaua vn mosso llamado Joseph de la rosa que vino de los Reynos de Castilla en el patuche de la margarita, el qual es muy capas en tocar bajon segun lo a reconocido, y experimentado el P.^e P.^{or} fray Buenaventura de los Angeles m^{ro} de capilla de esta sta yga que lo certifica, y que sera de mucha Vtilidad, para el seruicio de esta sta yglesia en la musica el quede en ella siruendo de bajonista: señalando congrua de la fabrica Con que sostenerse. Y auiendo lo conferido los dhos ss^{res} Capitulares vnanimis y conformes dijeron, y decretaron, Que el dho Joseph de la Rosa sea admitido".

³⁰ Lino Gómez Canedo, *La provincia franciscana de Santa Cruz de Caracas: Cuerpo de documentos para su historia* (Caracas: Italgráfica, 1974 [Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, CXXII]), II, 363. Después de la contratación de Juan Téllez Rodríguez, Fray Buenaventura de los Angeles volvió a su convento. En 1687 fue enviado a predicar en Petare (*ibid.*, II, 479). Aproximadamente en 1695 ya había sido ascendido a *diffinidor* (II, 531), y el 28 de julio de 1713 fue nombrado visitador y presidente del capítulo de Caracas (I, 324).

³¹ Fernando Callejo Ferrer, *Música y Músicos Portorriqueños* (San Juan: Cantero Fernández & Co., 1915), p. 22. Comenzó en enero de 1672.

³² A.C., V (1673-1688), fol. 52 (30 de enero de 1680): "Como en esta ciudad se halla Ju^o telles clerigo presbytero musico de Canto de organo, que a sido m^{ro} de Capilla en la Sta Y^{ga} Cathedral de la Ciudad de San Juan de Porto Rico, de mui buena voz, virtuoso, y con mucha neçessidad que vino aesta Ciudad con desseos de seruir a esta Sta Y^{ga}. Como lo a pedido y rogado, a su ss^{ria}, el qual sera de Vtilidad en el seruicio de esta Sta Y^{gla} en alguna Plaça que estubiesse desocupada...". Por recomendación del Obispo González de Acuña, el capítulo lo contrató.

³³ Antonio Cuesta Mendoza, *Historia eclesiástica del Puerto Rico Colonial* (Ciudad Trujillo [Santo Domingo]: Imprenta "Arte y Cine", 1948), I, 123. Antes de convertirse en obispo, Sobemonte había sido por largo tiempo cura de la parroquia de la catedral de Caracas, archideacono (el 29 de octubre de 1666) y dean de la catedral de Caracas (por cédula real de fecha 25 de junio de 1669, la que se cumplió el 26 de agosto de 1671).

³⁴ El 28 de julio de 1695, Fray Andrés Pérez Camacho, vicario de coro, del convento de San Francisco de Caracas, firmó una petición a la Corona. Véase Gómez Canedo, *La provincia franciscana*, II, 531.

³⁵ Caracciolo Parra, *La Instrucción en Caracas, 1567-1725* (Caracas: Parra León Hermanos, 1932), p. 226. Parra extrajo su información del Archivo Arzobispal de Caracas, "Exps de Ord^s de Francisco Pérez Camacho". Ildefonso Leal copió a Parra en *Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963), p. 259.

³⁶ Enseña artes y filosofía en el Colegio Seminario de Santa Rosa, desde el 20 de febrero de 1683. Era rector Juan Fernández Ortiz. Después de terminar los estudios de retórica y gramática, fue ordenado subdiácono, diácono y sacerdote, el 17, 21 y 23 de diciembre de 1684, por el Obispo Diego de Baños y Sotomayor (quien se hizo cargo de la sede el 12 de agosto de 1684).

³⁷ Enrique Marco Dorta, *Materias para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828). Documentos del Archivo General de Indias de Sevilla* (Madrid: Gráficas Cónдор, S.A., 1967), p. 80 (ítem 495 [Santo Domingo 218]). Tanto el Obispo Baños y Sotomayor como su predecesor, González de Acuña, eran oriundos de Lima. Quizá fue por exceso de entusiasmo americanista que con respecto a Pérez Camacho, de 29 años, nacido en Venezuela, escribe: "Y el mayor compite con cualquier maestro de capilla, no auiendo instrumento que por sí, sin hauérselo ençenado, no toque". Seguramente debe ser también a Pérez Camacho a quien se refiere el Obispo Baños Sotomayor al vanagloriarse que: "con su ençeñansa he adquirido el tener un terno en la dathedral que se toca siempre que sale el Santísimo Sacramento y otro terno que tocan las criadas de las monjas y otro que tiene un vezino de esta ciudad, muestra bastante de que no son [los] indios tan insulsos como los quieren hacer".

³⁸ A partir del 20 de mayo de 1717, Juan de Talavera firma como secretario del capítulo. Después de una interrupción, Talavera vuelve como secretario del capítulo, el 12 de febrero de 1726.

³⁹ Leal, *Historia de la Universidad*, p. 259 (cita AGI Santo Domingo 762). En p. 43, Calcaño da la fecha del 19 de enero de 1725 como aquella en que Media Villa reemplazó a Pérez Camacho en la cátedra. Las cinco cátedras establecidas por la constitución de fundación de 1696 (aprobada por la Corona el 30 de diciembre de 1697) fueron: Gramática, Filosofía, Teología, Música y Jurisprudencia. Entre las universidades coloniales sólo Caracas puede jactarse de tener una cátedra de música.

⁴⁰ El 8 de abril de 1712, Falcón que todavía era "músico de esta Santa Iglesia", como obsequio del capítulo fue agraciado con dos capellanías. En el curso de este mismo año se convirtió en "ministro de capilla" con los deberes de un maestro de capilla.

⁴¹ Información biográfica de Calcaño, p. 52.

⁴² Caracas, Archivo General de la Nación, *Iglesias, La Colonia*, Tomo XV, fol. 156v, se le designa como maestro de capilla. Nuevamente firmó recibos de pago correspondientes al segundo, y tercer período de 1748 (8 meses), el 23 de enero de 1749 (*ibid.*, fol. 196).

⁴³ Carlos F. Duarte, "El músico e instrumentista Pedro José de Osio", en *Boletín Histórico editado por la Fundación John Boulton*, 29 (mayo, 1972), 263. En la "Ficha biográfica de don José de Osio", en pp. 263-270, Duarte enumera con ejemplar minuciosidad las fuentes del archivo en que se encuentra cada detalle de la vida de Osio.

⁴⁴ Caracas, Archivo General de la Nación, *Capitanía General, Diversos*, Tomo XXVIII (1746-1747), fols. 293, 315v.

⁴⁵ *Ibid.*, fols. 321-323.

⁴⁶ Duarte, "El músico", p. 259. En 1732 Clermon reparó los órganos de la Iglesia de Altagracia, en 1756 agregó un juego de trompetas al órgano de la Iglesia de San Carlos, y en 1794 recibió 200 pesos por los cuatro juegos que él agregó al de la Iglesia en La Vega. Por reparar el órgano de la catedral, recibió 1000 pesos en marzo de 1751 (AGN, *Iglesias*, Tomo XIII, fol. 360v).

⁴⁷ Duarte, p. 264: "Digo yo Pedro Josef de Osio que recibí del Mayordomo de la Sta Yglesia Catedral don José Antonio Veroiz, la cantidad de 26 pesos por el alifio que hica del clave de dicha Sta. Yglesia y para que conste lo firmé en Caracas en diez dias del mes de diciembre de mil setecientos cincuenta" (AGN, *Iglesias*, Tomo XII, fol. 114). Treinta y un años después el clavecín aún permanecía en poder de la Catedral de Caracas [clave]. El 7 de abril de 1781, Juan Gabriel Liendo firmó un recibo por cuerdas necesarias para encordar de nuevo el instrumento.

⁴⁸ AGN, *Iglesias*, Tomo XII, fol. 20. Comenzó su período como maestro de capilla en un día no determinado de diciembre de 1749.

⁴⁹ *Ibid.*, fol. 253. ¿De dónde vinieron los violines de la catedral? México solamente exportó 29 violines a Venezuela en 1770. Véase Eduardo Arcilla Farías, *Comercio entre Venezuela y México en los Siglos XVI y XVII* (México: El Colegio de México [Fondo de Cultura Económica], 1950), p. 103.

⁵⁰ AGN, *Iglesias*, Tomo XV, fol. 18.

⁵¹ Duarte, pp. 260, 266. El 13 de julio de 1766, el mayordomo de la Cofradía del Santísimo de San Carlos, le pagó 8 reales por tocar clave en las Vísperas y Misa del Corpus Christi.

⁵² Con aprobación de la Corona, del 2 de julio de 1764, y por bula del Papa Clemente XIV, del 4 de diciembre de 1769, autorizándolo, el Oratorio se inició en una casa comprada por Pedro Ramón Palacios Sojo y Gil de Arratia (nacido en la Hacienda Sojo cerca de Guatire, el 17 de enero de 1739, firmó su testamento en Caracas el 17 de junio de 1799 y murió aquel año). Véase sobre el Padre Sojo, páginas 75-77.

⁵³ Duarte, p. 267. El 15 de diciembre de 1770 se le pagó a Osio y no a Carreño, 8 pesos por la música de las vísperas, Misa y Salve, del 21 de noviembre, fecha de la dedicación de la Iglesia de Candelaria. Por lo general era el maestro de capilla y no el organista el que realizaba estos contratos de festividades fuera de la catedral. Es posible que Carreño haya estado ausente temporalmente. En los recibos fechados 2 y 12 de mayo de 1775 y 23 de enero de 1776, continuaba firmando como maestro de capilla. (AGN, *Iglesias*, XXXI, fol. 37v).

⁵⁴ Leal, *Historia*, p. 260: "en consideración a su habilidad, suficiencia y buenas prendas".

⁵⁵ Archivo del Cabildo Eclesiástico, *Inventario de las Imágenes, Altares, Alajas, Ornamentos y demas Utensillos de esta Sta. Iglesia Metropolitana de Caracas. Mandó formar este Libro El M.V.S. Dean y Cabildo de ella por su Acta de 7 de octubre de 1806*, fol. 22, "Muebles de la Tribuna al cargo del Maestro de Capilla. Ynstrumentos. [373] Primeramente el Organo grande en su caxa de madera tallada sin pintar ni dorar, y en lo superior tres imagenes de escultura que representan tres niños con sus trompetas: tiene correspondientes ventanas y celocias, y puerta en el teclado con cerradura y llave, y dos grandes fuelles en sus respectivas caxas: consta /fol. 22v/ de diez y siete registros los quales se demuestran sobre el teclado de este modo". Luego viene la lista de los juegos, seguido por: "Este organo fué hecho de nuevo en los años de 70., y 71., por D.ⁿ Matias Joseph Fonte del Castillo Clerigo Presbytero del Obispado de Canarias". En el mismo inventario se especifican los otros instrumentos que posee la catedral: órgano portátil de seis juegos con dos fuelles [374], clave grande [375], dos bajones con sus boquillas y cañas, en buenas condiciones [376], dos oboes, un corno sin llaves, una flauta muy usada y un violín con arco [377-380].

⁵⁶ Duarte, p. 265. Pedro José Antonio Osío, el hijo mayor de los diez hijos de Pedro José Osío (*ibid.*, 258), gozó de varios ascensos eclesiásticos gracias al apoyo de su tío materno, Gabriel José Lindo, provisor del Obispo Martí (*ibid.*, pp. 268-269).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 268: "no habiendo en el día persona blanca conocida de la suficiencia y habilidad". Puede deducirse que ya en 1774 Caracas se vanagloriaba de hombres de color que competían favorablemente con Osío.

⁵⁸ Con respecto a Bartolomé Bello, véase Juan Bautista Plaza, "Don Bartolomé Bello, Músico", en *Revista Nacional de Cultura*, V/39 (julio-agosto, 1943), 5-14. Su hijo Andrés Bello (1781-1865) se convirtió en uno de los sabios de mayor fama de su generación y fundó la Universidad de Chile. Ambrosio Carreño enseñó música polifónica a Bartolomé Bello. Según el certificado de admisión de Bartolomé, también sabía tocar algunos instrumentos no especificados. El 11 de noviembre de 1780 obtuvo el título de bachiller en leyes en la Universidad de Caracas, y el 25 de enero de 1785, el capítulo de la catedral le otorgó el permiso para obtener el título de licenciado, en Santo Domingo, siempre que al regresar prestara sus servicios a la catedral por un año por lo menos. El 14 de julio de 1786, el rector de la Universidad de Caracas lo nombró titular de la cátedra de música dejada vacante por el delincuente Ramón Delgado. Bello se mantuvo en el cargo hasta que lo reemplazó José Joaquín de Robles, el 23 de enero de 1789. Renunció a la cátedra de música el 29 de marzo de 1787. Por nombramiento de la Corona, fechado en Aranjuez el 21 de mayo de 1790, pasó a ser tesorero y oficial de impuestos de consumo en la provincia de Cumaná, nombramiento que se hizo efectivo en Caracas, el 27 de julio de 1790.

⁵⁹ El sochantre Ramón Delgado ocupó la cátedra de música en la Universidad de Caracas desde 1774 a 1785, año en que renunció porque ya no podía cantar. Véase Leah, *Historia de la Universidad*, pp. 260-261. Durante la década de 1780, envió con frecuencia al organista de la catedral, José de la Luz Urbano, para que lo reemplazara. Urbano hacía cantar algunos himnos a los alumnos y leer en un libro de apuntes. Cuando asistía Delgado, llegaba tarde (alrededor de las 4:30) y se retiraba temprano. El resultado era que pocos alumnos o ninguno se preocupaba siquiera de asistir a clases.

⁶⁰ Duarte, "El Músico", p. 268. Presumiblemente permaneció en Valencia hasta por lo menos el 12 de noviembre de 1778, fecha en que firmó un recibo por tocar el órgano refaccionado de la parroquia durante las fiestas de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.

⁶¹ Archivo Arzobispal, Parroquias-Catedral, 1778, fol. 3. Véase también nota 48.

⁶² Archivo General de la Nación, *Iglesias*, XXXIV 1780-1781, fol. 198: "Resivi del S.^r D.ⁿ Martin Ascanio Mayordomo de fabrica de esta Sta. Yglecia Cathedral seis ps. balor de unas Visperas pra la Virgen contenidas en sinco papeles, para el Vso de la tribuna de dha Sta. Yglecia, y para qe conste lo firmo en Caracas, a 7., de Febrero de 1731./ Joseph Antonio Caro". La biblioteca de la Escuela de Música "José Angel Lamas" po-

see los originales de su *Missa de Difuntos a 3 Vozes con Violines y Baxo Para el uso del Oratorio del P. S. Felipe Neri de Caracas Año de 1779*, de su *Tantum ergo*, fechado 1781, y de varias otras obras fechadas.

⁶³ Don Claudio García Lazo, el distinguido y por largo tiempo bibliotecario y archivista de la Escuela de Música "José Angel Lamas", descubrió el certificado de bautismo en el *Libro Primero En que se escriben las partidas de Negros, Indios, Mulatos y demás gente que se baptisan en esta Yglecia Parroch^l de la Sma Cruz y Ntra Señora de Candelaria de esta Ciudad de Caracas*, fol. 146: "Oy Lunes veinte de Noviembre de mil septos^{os} sinq^{ta} y ocho años. Yo el Ynfrascripto Cura Rector de esta S.^{ta} Yg.^a Parroq.^l de S.^{ta} Cruz, y N.S. de Candelaria Bap^e solemnente puse óleo y Chrisma, y di bendiciones a un niño q.^e nació el día catorce de este prete mes, y año al qual puse por nombre Jph. Antonio, parbulo hijo lex.^{mo} de Pedro Jph. Caro, y de Ma Margarita Sanchez, pardos libres, fue su madrina D^a Theodora Martines, Decimos todos y felig.^{es} de esta Ciud. y Parroq^a la qual adverti el parenco espiritual y obligones y pa que conste lo firme."

⁶⁴ Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas 1771-1784*, II, ed. Lino Gómez Canedo (Caracas: Italgráfica, 1969 [Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, XCVI]), 364, 540. El 16 de abril de 1780, después de un lapso no especificado como Sacristán mayor de la parroquia de San Felipe (Yaracuy), Ambrosio Carreño se convirtió en Sacristán mayor de la parroquia de San Sebastián de los Reyes. No obstante, pronto regresó a Caracas por supuesta enfermedad, y desde el 1º de abril de 1781 comenzó a dividirse la renta con Joseph Nicolás Belisario, de 26 años, quien debió contentarse con la mitad del sueldo y un servicio de horario completo.

⁶⁵ AGN, *Iglesias*, Tomo XXXIV (1780-1781), fol. 197: "Resivi de Dⁿ Martin de Ascanio Mayordomo de la S.^{ta} Igl. Cathedral, p.^r orden del Sor Dean dos p.^s p.^a comprar alambres p.^a la Composicion del clave, y p.^a q.^e conste lo firmo en Caracas a 7 de Abril de 81. Juan Gabriel Lile]ndo."

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 171: "Recivi del Dⁿ Martin Ascanio Mayordomo dela S.^{ta} Igl^a Cath.^l por orden del Sor Dean Siete p.^s para pagar los Musicos foraneos que asistieron a tocar y cantar las dos festividades de todos los s.^{tos} y el Patrocinio de N^{ra} Sra: todo echo seg.ⁿ el acuerdo de 18 de marzo de 780 por el M.B.S.D. y Caud^o y para que conste lo firmo en Caracas à 14 de Nob.^e de 1781. Juan Gabriel Lile]ndo."

⁶⁷ A. G., XVIII *duplicado*, fols. 164v-165: "Aunque se nombrò interinamente à el Presb^{ro} d. Juan Gab.^l Liendo p.^a q. supliere la Plaza de M^{fo} de Capilla vacante como lo ha echo sin embargo de no tener voz, ni suficiente abilidad en Musica, este ha muchos dias q.^e se presento vn Men.^l pidiendo se le exonerarse del servicio de dha Plaza p^r sus efermedades y otras justas Causas q. Expuso, con cuio motivo se mando p^r este cav.^{do} tixar conbocatoria para los q.^e quisiesen oponerse a la dicha Maestria de Capilla y con efecto se fixò en la Puerta pral de esta S.^{ta} Yg^a en Septiem.^e del año proximo pad^o [1788] y solo parecia pretend^{te} d. Jph Rivera sugeto q. unicam^{te} es profesor de Musica p^r mania propia, y p^r su natural sencillez, p^r lo q.^e no se examino su oposicion y pretension."

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 165v. El capítulo votó la contratación del "Padre fr. Nicolas Mendes Religioso Mercenario [sic] sugeto notoriam.^{te} abil enla Musica, de buena voz y especial aplicacion experimentado en esta m.^{ma} sta Yg^a y su capilla en donde concurre de muchos aos à este p^{te} a cantar conbidado en las funciones de maior gravedad, y q.^e lo hace en todas las Yg^{as} particulares de esta Ciud^d con Musicos q.^e ha enseñado y con q.^e ha formado una especie de Capilla mui decente y vtil q.^e p^r la actual situacion de necesidad q.^e entretanto q.^e se encuentre persona q.^e sirva la Maestria de Capilla hara en ella todas las funciones poniendo la Musica en toda decencia, enseñando Niños, y obrando...".

⁶⁹ El alto nivel de instrucción musical que prevalecía en las casas de la orden, alrededor de 1789, puede medirse por las publicaciones mercenarias tales como: *Rituale sacri*, de Basilio Gil de Bernabé, 324 páginas y *Explicación de solo del canto llano*, de Manuel Pérez Calderón, 189 páginas (Madrid: Joachim Ibarra, 1770 y 1779). La *Casa Grande* mercendaria de Caracas empadronó, en 1772, a 41 frailes, y su iglesia te-

nia la reputación de ser la más bella de la ciudad. Andrés Bello que en su juventud frecuentaba esta iglesia e inició su educación bajo el tutelaje mercedario, más tarde cantaba alabanzas a la belleza de La Merced y sus alrededores. Véase, Cayetano de Carrocera, *Apostolados de los Franciscanos Capuchinos en Caracas (1891-1925). Con una Reseña histórica del Templo de Nuestra Señora de Las Mercedes de la propia ciudad* (Caracas: Tipografía Americana, 1926), pp. 7-9.

⁷⁰ A. C., XVIII *duplicado* (1782-1788-1792), fol. 187v: "Nombramiento en propiedad de M^{ro} de Capilla que se haga cargo con la obligacion de enseñar niños solicitandolos con voz, y demas circunstancias necesarias para este servicio con la asignacion de Doscientos pesos p^r año, y los emolumentos à que alcansen los Manuales, y demas funciones de su asistencia en esta S.Y.C. p.^r haverse nombrado interinariamente al Padre Fray Nicolas Mendes Religioso del Convento de Ntra Sra de la Merced por Acta de 11. de Agosto del presente año, con calidad de por ahora, y entretanto se encontrase persona idonea que exerciese esta Plaza en propiedad, y haviendose presentado para el Servicio de ella el Presv. Dⁿ Alexandro Carreño p.^r su Memorial del 10., del corriente que en consideracion à constar a SS.M.V. la abilidad, y suficiensia q.^e tiene el dho Presv.^o..." Fray Nicolás Méndez, quien ha trabajado excelentemente, debe entregar el archivo de música de la catedral a su sucesor.

⁷¹ AGN, *Iglesias*, Tomo XLVI, fol. 296: "Conste p^r este el aver yo recibido de el Sr Don Martin de Ascanio treinta p^s en paga de la mucica de el Miserere q^e compuse p^a cantarse en la Sta Yglecia Cathedral culla Obra entreg[ujé] copiada y con el borrador por aver sido compuesta para cantarse unicam.^{te} en dicha Yglecia, Caracas y Março 12 de 1791./ Juan Manuel Olivares./ Recevi la mucica se expresa fha vt supra / Jph Trinidad Espinosa."

⁷² A. C., XVIII *duplicado* (1782-1792), fol. 229: "Para acordar sobre el nombramiento de Bajonista q^e se halla vacante p^r haver dentrado de soldado en el Batallon de

Milicias de Blancos Dⁿ Josef Oballe q^o servia esta Plaza. Y haviendose fixado el competente conbocatorio en las puertas de esta Santa Yglesia Cathedral con termino de quinze dias, se opuso à ello Dⁿ Josef Rodriguez, y hechole con parecer à esta Sala se le examinó en la Musica, y tocata de dho instrumento por el Presuitero D. Josef de la Luz Urbano organista dela misma Santa Yglesia, y p.^r el primer Musico dela Tribuna D.ⁿ Josef Trinidad Espinosa a causa de no haver en dia Mtro de Capilla, y presedida votacion unanimemente nombravan, y nombraron p.^a el seruicio de dha Plaza de Bajonista al referido Dn Josef Rodriguez con el salario, y Emolumentos q^e la siruio su antecesor".

No mucho después de 1796, José Angel Lamas reemplazó a Rodríguez quien, desde ese entonces, enseñó música en la recientemente creada Academia Vanlostén. En Cumaná dió su vida por la causa patriótica el 16 de octubre de 1814. Véase como referencia, el índice de *La Ciudad y su música* de Calcaño.

⁷³ AGN, *Iglesias*, Tomo XLVI, fol. 297: "Recivi del Administrador de las rentas de esta Sta Yglecia Cathedral el S.^r D.ⁿ Martin de Ascanio la cantidad de sesenta y tres p.^s en paga de la Mucica siguiente = dies y ocho p.^s p^r una Lamentacion p^a el Viernes S.^{to} a tenor solo acompañada con grande Orquesta = siete p.^s y un real por los motetes *Popule meus*, y *Quia educite* = un peso tres r.^s por la respuesta *Venite adoremus* a quatro voces con grande orquesta = dies y seis p.^s quatro r.^s por la Sequencia *Stabat Mater* a quatro voses y grande Orquesta = veinte p.^s por una Misa a quatro voces acompañada con grande orquesta. Y p.^a q^e conste lo firme en Caracas a 16. Abril de 1791. Son 63 p.^s Juan Manuel Olivares."

⁷⁴ *Ibid.*, fol. 298: "Caracas y 3., de Junio de 1791. Consto p^r este el aver yo recevido del Sr Dⁿ Martin de Ascanio Administrador de rentas de esta Sta Yglecia Cathedral, quarenta, y nueve p.^s en paga de la mucica siguiente: p.^r una Misa p.^a las rogaciones a dos voces y Bajon quatro p.^s p.^r un Villancico p.^a la Virgen a quatro voces y ocho instrumentos quatro p.^s p.^r tres Villancicos p.^a el SS^{mo} a las mismas voces instrumentos dose p.^s p.^r un invitatorio y tres lecciones de difuntos a quatro voces dos violines y vajo las dos, y la otra a solo tiple con dos Violines vajo y flauta, y el invitatorio a tres voces con dos Violines Bajo y dos trompas dose p.^s p.^r una Misa de difuntos con su

responso, a tres voses dos Violines Bajo y dos trompas dose p^s y p^r una obra de Sínphonias a grande orquesta sinco p.^s y p.^a q^e conste firmo este / son 49 p.^s / Juan Manuel Olivares."

⁷⁵ *Ibid.*, fol. 299: "Caracas y 3., de Julio de 91. Recivi del Sr Dⁿ Martin de Ascanio dose p^s por la mucica de una Misa a tres voses con violines y trompas y p.^a q^e conste lo firme / Son 12 p.^s / Juan Man^l Olivares."

⁷⁶ *Ibid.*, fol. 143: "Razon que doy yo el Contador R^l de Diezmos de este Obpo de los Estipendios que debe pagar el Mayordomo de Fabrica de esta Santa Yglesia Cathedral a los Ministros q^e sirven en ella las Plazas de Dotaciones particulares que se expresarán, cuyos reditos cobra, y percibe dho Mayordomo en conformidad dello dispuesto por su Fundador, y corresponden a la primera mediania del corriente año, a saber, / Al Teniente Organista D. Cayetano Carreño del Carmen, con rebaja de quinze reales de diez y ocho fallas, setenta y tres pesos un real / 73,,1 / A D. José Trinidad Espinosa Musico, deducidos tres reales de una falla / sesenta y dos p.^s y un real / 62,,1 / A D. José Angel Lamas, id. rebajados 3 r.^s de dos falla, veinte y nueve pesos y cinco r.^s / 29,,5/ Caracas Agosto 3., del 1791., / Juan Ant^o de Garmendia". Un certificado similar correspondiente "a la 2.^a med.^a del año p^o p^o [próximo pasado] de 90" incluye a "D. Jph Cayetano del Carmen", "D. Jph Trinidad Espinosa", y "D. José Angel Lamas" quienes ganaban salarios de 75 pesos, 62 pesos 1 real, y 29 pesos 1 real, respectivamente, durante ese período. Los salarios de los tres provenían de la fundación en favor de la música hecha por el Dean Francisco Martínez de Porras, el 9 de julio de 1751.

⁷⁷ *Ibid.*, fol. 302: "cuatro pesos para una composición de una flauta y unas cañuelas por el Bajon".

⁷⁸ *Ibid.*, fol. 301: "treinta y dos p.^s por ocho villancicos de Navidad a tres voses a duo y a solo con violines y trompa a razon de quatro p.^s p^r cada uno y p.^a q^e conste lo firme / son 32 p.^s / Juan Manuel Olivares".

⁷⁹ Leal, *Historia de la Universidad de Caracas*, p. 261.

⁸⁰ Los tres candidatos que compitieron el 8 de febrero fueron: José Trinidad Espinosa, Manuel de Sotomayor y Cayetano del Carmen Carreño. El organista de la catedral, Joseph de la Luz Urbano que los examinó, consideró "débiles" a los tres. (A.C., XIX/1, fol. 46v: "el qual requerido despues por S.S.M.V. dixo: que los aprobaba y aprobò por debiles para el desempeño del referido oficio"). No obstante, a pesar que Carreño todavía no había cumplido los 19 años, tres miembros del capítulo, los canónigos José Carvalho, Ignacio de Herrera y el prebendado Pedro Martínez, votaron para que se le nombrara maestro titular (*ibid.*, fol. 47v).

⁸¹ Leal, *Historia de la Universidad*, pp. 261-262. Desde 1842 a 1873, Juan Hilario Bos[s]et fue obispo de Mérida. José María Osorio (1803-1851) le dedicó su *Directorio coral de la Catedral de Mérida... litografiado en Mérida año 1846*, de 36 páginas (el prefacio está fechado 3 de julio de 1844).

⁸² AGN, *Libros de Contabilidad*, 697/698. [Bienes Eclesiasticos Caracas. Mayordomia de Fábrica 1794-1801], fol. 111: "Al Teniente Organista D. Cayetano del Carmen desde 7. de Noviembre [1793] en que entrò a servir esta plaza, veinte y dos pesos quatro reales".

⁸³ *Ibid.*, fol. 111v. En esta fecha se le inscribió como tiple.

⁸⁴ AGN, *Libros de Contabilidad*, 697/698 (1794-1801), fol. 122: "Caracas y Junio 2., de 1794 a^s. He recibido de Dⁿ Martin de Ascanio Mayordmo de Fabca de esta Sta Iglecia Cathedral por las asistencias de Ministros foraneos a tocar y cantar en Misa maior y hora el día de la Asencion de N^{ro} Señor a saver / Por un primer violin dose reales en la Missa y ocho reales en la hora 2., 4.,/ Por una voz dose reales en la Missa

y ocho reales en la hora 2., 4., / Por un segundo violín un peso en la Misa y otro en la hora 2., / Por dos clarinetes un peso a cada uno en la Misa y otro peso a cada uno en la hora 4., / Por una trompa un peso en la Misa y otro en la hora 2., / Quo todo importa treze pesos cuya traza fue dispuesta pr el M.V.¹ Cavdo el año de ochenta y seis a petición del L^{do} Br d.^o Juan Gabriel Liendo M^{tro} de capilla qe fue de esta dha Iglesia / Jph Trinidad Espinosa".

⁸⁵ Ambos hermanos vivieron bajo el mismo techo desde el matrimonio de Simón Rodríguez con María de los Santos Ronco, 25 de junio de 1793 y hasta 1797. Con respecto al certificado de matrimonio encontrado por Manuel Landaeta Rosales, en el *Libro 2º de Matrimonios blancos de 1790 á 1805*, fol. 11v, en Altagracia, véase Arturo Guevara, *Espejo de Justicia* (Caracas: Imprenta Nacional, 1954), p. 123. Según este certificado, Rodríguez (nacido en 1771) era espósito. Su biógrafo chileno, Miguel Luis Amunátegui dice que su padre fue [Alejandro] Carreño (*ibid.*, p. 67), información que le fue proporcionada por el propio Simón Rodríguez. Abrió una escuela primaria el 31 de mayo de 1791, y el 19 de mayo de 1794, presentó al consejo de la ciudad de Caracas un plan de reforma educacional (*ibid.*, p. 94). Por haber estado implicado en la conspiración de 1797 que abortó, escapó a Jamaica y después viajó a Baltimore. Allí se ganó la vida durante tres años trabajando como tipógrafo. Entre 1804-1805 trabajó para un químico en Viena. En 1823 regresó a Sud América enriquecido con 64.000 duros (murió en Amotape, Perú, el 28 de febrero de 1854). Durante su ausencia de veinte años en Europa, su primera esposa vivió con Cayetano Carreño, su mujer y su familia. Con respecto a detalles biográficos véase Venezuela (Distrito Federal), Consejo Municipal, *Simón Rodríguez (escritos sobre su vida y su obra)* (Caracas: Tipografía "Exito", C.A., 1954), pp. 137, 145, 182-187. Véase también las referencias en el índice de *La ciudad y su música*, de Calcaño.

⁸⁶ Sobre datos biográficos, véase Juan Bautista Plaza, "El Padre Sojo", *Revista Nacional de Cultura*, XIX/124 (septiembre-octubre, 1957), pp. 75-76.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 37: "Consta que en muchas horas y días que tienen desembarazados los Neristas se retiran frecuentemente a una casa de campo que han fabricado en los arrabales de esta ciudad en la feligresía de San Pablo, y a otra que también tienen dos leguas distante de esta misma Ciudad cerca del Pueblo de Chacao a jugar en ellas pelota y bochas y tocar conciertos de música día y noche". Según el Obispo Martí, incitado por Lindo, abandonaban su iglesia para irse a estas casas de campo.

⁹⁰ Blas Joseph Terrero, *Theatro de Venezuela y Caracas*, ed. Pedro Manuel Arcaya (Caracas: Litografía del Comercio, 1926), p. 65. Terrero (1735-1802) clasificaba a Lindo como un déspota egomaniaco. Una cédula real fechada el 4 de octubre de 1784, ordenó a Lindo volver a los Oratorianos. Pero intrigó hasta que obtuvo que la sentencia le fuera reducida a seis meses de deportación a Puerto Rico. Al regresar continuó gozando de la confianza del Obispo Martí, aunque oficialmente ya no era proveedor del obispo.

⁹¹ "El Padre Sojo", p. 53. A su ahijado Isidro Olivares, hijo de Juan Manuel Olivares que había muerto, y de Sebastiana Velásquez (cuyo matrimonio celebró el Padre Sojo el 11 de mayo de 1789), le legó 100 pesos.

⁹² José Antonio Díaz, *El Agricultor Venezolano, ó Lecciones de agricultura practica nacional* (Caracas: Rojas Hermanos, 1877), I, 171: citado en Calcaño, pp. 86-87. La primera edición fue editada en Caracas por M. de Briceño en 1861.

⁹³ Calcaño, p. 170. El compositor era Juan José Landaeta o Lino Gallardo, véase Calcaño, p. 176.

⁹⁴ Juan Bautista Plaza, "Juan Manuel Olivares, el más antiguo compositor venezolano", *Revista Nacional de Cultura*, VIII/63 (julio-agosto, 1947), p. 108. El encontró el

certificado de bautismo en el *Libro 25 de Bautizos de Pardos (1759-1762)*, fol. 18, de la parroquia de la catedral.

⁹⁵ El 19 de marzo de 1760 casó con Paula Farfán en la iglesia de San Pablo, ella al igual que él era de descendencia africana mixta.

⁹⁶ Carlos F. Duarte, "Los Olivares en la Cultura de Venezuela", *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton*, 15 (septiembre, 1967), pp. 366-367. Según el autor, el testamento de Juan Félix Olivares se encuentra en el Registro Principal de Caracas, Testamentarias, tomo M.O.P. 1787.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 368 "un clave de la fábrica de don Pedro Osío".

⁹⁸ Véase William J. Callahan, Jr., "La Propaganda, la Sedición y la Revolución Francesa en la Capitanía General de Venezuela (1789-1796)", *Boletín Histórico*, 14 (mayo, 1967), pp. 197-200. Aspiraba al sacerdocio y tenía la reputación de ser gran lector. En 1794-1795 era músico en la iglesia de San Felipe Neri. En 1796 dirigió la banda de músicos contratada por la Confraternidad de Nuestra Señora del Rosario para celebrar las 15 fiestas en la iglesia de San Jacinto, llamada Naval.

⁹⁹ Plaza, "Juan Manuel Olivares", p. 107.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 114. En el recibo facsímil fechado el 21 de octubre de 1793, Olivares reconoce haber recibido 120 pesos "en paga de la Mucica de las quince fiestas que llaman de Naval y que se an hecho en Sn Jacinto [iglesia Dominica] este presente mes". Estas se celebraban en octubre. En 1762, 1763, 1768, se le pagó a Ambrosio Carreño la música Naval. Los directores contratados aportaban sus propias bandas.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰² Plaza, "El Padre Sojo", p. 53, enumera a Mateo, Francisco y Pedro como los tres músicos y hermanos Villalobos, a los que legó 100, 100 y 25 pesos, respectivamente.

¹⁰³ Duarte, "Los Olivares", p. 369. Según Arístides Rojas, en *Estudios Históricos*, primera serie (Caracas: Tip. y Lit. del Comercio, 1926), p. 308, se comenzó a importar pianos a Caracas en 1796. En un inventario caraqueño de 1798 (testamento de Gervasio Navas), se menciona "un clave piano de nogal, sin herraje", con un valor de 150 pesos ("Los Olivares", p. 369, nota 9).

¹⁰⁴ Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Caracas: Imprenta de "La Opinión Nacional", 1883), pp. 91-92, 95.

¹⁰⁵ Juan Bautista Plaza, "Juan Manuel Olivares", p. 115, optó por considerar "J. L." como José Angel Lamas. Calcaño, p. 129, correctamente, da el nombre de Juan José Landaeta.

¹⁰⁶ La copia fechada 1799, de la Escuela de Música "José Angel Lamas", está catalogada 10A. "Compuesta por el maestro J. M. Olivares y un discípulo suyo, J. L.", esta obra en Re menor de 3/4, es analizada en el artículo de J. B. Plaza. "Las voces se mueven predominantemente en terceras paralelas, pero el acompañamiento orquestal abunda en sínkopas tan caras a nuestros maestros coloniales".

¹⁰⁷ En el *Duo para dos violines*, el movimiento pastoral en (Do menor) da capo en 6/8, editados en páginas 16-17 del apéndice musical de Ramón de la Plaza (1883), no exige virtuosismo a los ejecutantes. Este *Duo*, de Olivares, es la única obra instrumental venezolana que existe anterior a 1800.

¹⁰⁸ José Antonio Caro, presumiblemente su hermano mayor, nació en Caracas el 14 de noviembre de 1758, y fue baleado en Cumaná el 16 de octubre de 1814 (Calcaño, p. 153). Véanse notas 62 y 63 más arriba. Al hacer la crítica del Kyrie y Gloria de una Misa no especificada de José Antonio Caro de Boesi por la Agrupación Polifonía

(director Nazyl Báez Finol), Rházes Hernández López declara que "la partitura tiene un mensaje excelso y sublime del mejor período de nuestra música sacra y declara un genio al compositor" (*El Nacional*, abril 24, 1973, p. C-11, col. 1).

¹⁰⁹ El Tiple 1º de la copia A de la Escuela, anterior a 1800, atribuye esta obra a Juan Bohesi de Caro. El continuo de la Copia C, que en una época perteneció a un miembro del clan musical Izaza, está encabezado: "Acompañamiento de la misa a 4 del Mtro Boesi". Las otras hojas de la copia C dicen "Boessi" o "Mtro. Boessi". Con respecto al apellido Boesi, véase Calcaño, pp. 94-96.

¹¹⁰ Calcaño lo considera el verdadero compositor del Himno Nacional de Venezuela, pp. 166-176. Abreviando la información biográfica (*ibid.*, pp. 154-166):

Nació alrededor de 1773 en una aldea llamada Sabana de Ocumare, hijo de Rudecindo Gallardo y de Barbara Timotea Aguado: Llegó a Caracas en la juventud, y el 23 de diciembre de 1794, casó con María del Carmen Araujo, quien murió poco después. El 30 de abril de 1799 casó en la catedral de Caracas con María Catalina Pereira (nacida en Caracas en 1781). El 17 de junio de 1799, el Padre Sojo le legó un cello. Juan Vicente Bolívar, hermano del Libertador Simón Bolívar, fue el padrino de la menor de sus tres hijas, Francisca de Paula, nacida en abril de 1805. Después de la muerte de Juan Vicente en un naufragio, Simón asumió las responsabilidades de padrino. En 1808 Lino Gallardo tocó el cello que le donó el Padre Sojo en la orquesta que acompañó al conjunto de ópera francesa de Monsieur Espenu traída desde La Habana y Nueva Orleans. Fue despedido por su celo revolucionario y tomó parte activa en la conspiración del 19 de abril de 1810. En agosto de 1810 ingresó a la Sociedad Patriótica. Pero después del desastre de 1812 y su encarcelamiento en La Guaira, abandonó la política.

El 16 de agosto de 1813, reconoce haber recibido 25 pesos del mayordomo de la catedral, Tomás Borxes, por la música para la Asunción ejecutada el día anterior (AGN, *Iglesias*, Tomo LXV [1813-1816], fol. 62).

En la *Gazeta de Caracas*, del 11 de febrero de 1818, anuncia la apertura de una academia de música, en su casa, al día siguiente por la tarde, a las 4:30. Simultáneamente se vanagloria de una magnífica biblioteca de música y de un excelente cuerpo de profesores que colabora con él. El 27 de enero de 1819, edita el prospecto de una Sociedad Filarmónica que ofrece conciertos orquestales a los subscriptores. Por lo menos se realizaron diez entre el 24 de enero de 1819 y el 6 de enero de 1820. En un artículo de la *Gazeta*, del 16 de agosto de 1820, en que se alaba a los mulatos, el fiscal Andrés Leal de Goda, califica a Lino Gallardo como el "Haydn de Caracas", y lo transforma en el director de un grupo musical de mulatos que incluye a José Velásquez, Mateo Villalobos y José María Cordero. Cuando Simón Bolívar regresó como triunfador a Caracas en 1827, Gallardo le dedicó otra canción patriótica y lo visitó con sus hijas Josefa, Eladía y Francisca. Bolívar le agradeció nombrándolo oficial de aduanas (Fiel de Peso), en La Guaira. En 1830, el Fiel de Peso anterior, trató infructuosamente de desplazarlo. Mantuvo el cargo hasta alrededor de 1836, fecha en que regresó a Caracas buscando un mejoramiento de su salud. Murió allí el 22 de diciembre de 1837 y fue sepultado en el cementerio de la catedral.

Juan Vicente González, *Biografía del General José Félix Ribas* (edición de la Biblioteca Ayacucho [Madrid: Editorial América, 1918], p. 20) defiende su título como el compositor del Himno Nacional en 1810 (con texto de Vicente Salinas, *Gloria al bravo pueblo*). Solamente en 1883 se propuso como compositor a Juan José Landaeta.

¹¹¹ Juan José Landaeta, que disputa a Lino Gallardo el honor de haber compuesto el Himno Nacional de Venezuela, nació en Caracas el 10 de marzo de 1780 y fue bautizado en la catedral. Tanto su padre, que también se llamaba Juan José Landaeta, y su madre, María Candelaria Arévalo, nacieron en Caracas. Su primera composición fechada en un *Tantum ergo* a 3, escrito en colaboración con el cuñado de Olivares ("por dos ingenios: José Francisco Velásquez y J. L."). En 1799 compuso un *Benedictus* a 3 que todavía existe. De su *Salve* a 4 voces con violines, trompas, oboes, viola y Bajo Para el culto de N.S. de las Mercedes el año 1800, existen tres copias en la Escuela de Música "José Angel Lamas", la primera fechada alrededor de 1810, la segunda de 1820 y la tercera de 1850. (En la última copia de esta obra en Si menor, las partes de tiple y tenor se intercambian con las originales de tenor y alto). Además,

en los archivos de la Escuela, está su *Pésame a la Virgen*, sin fecha, para alto con acompañamiento de violines pareados, oboes, trompa y bajo. En 1805 firmó una propuesta para crear una escuela primaria para mulatos (Escuela de Primeras Letras para enseñanza de los pardos) que obtuvo el apoyo del Ayuntamiento. En mayo y junio de 1808 era concertino de la orquesta que acompañó ocho óperas, o partes de ellas, ofrecidas por la compañía de ópera francesa Espenu. La estrella de esta compañía era Jeanne Faucompré, a quien Andrés Bello le dedicó un soneto. Según un manuscrito contemporáneo, que Juan José Churión usó para escribir *El Teatro en Caracas* (Caracas: Tip. Vargas), 1924, p. 162, el repertorio de la Compañía incluía *Pizarre, ou La Conquête du Pérou* (1785), de Pierre Joseph Candeille (1744-1827) y *Les Mystères d'Isis* (1801), farrago que mezclaba extractos de *Die Zauberflöte* y *Don Giovanni*, de Mozart, con texto de Morel de Chédeville.

En 1810 Landaeta ingresó al Club de los Sincamisa, una organización revolucionaria que se reunía en casa de Antonio Moreno. En 1811 escribió un himno patriótico para conmemorar el Primer Congreso de Venezuela, y ese mismo año propuso la realización de un Certamen de Música Vocal e Instrumental, con una subscripción para cuatro conciertos cada mes. En 1812 fue encarcelado en La Guaira por su participación en el movimiento de independencia que fue sofocado, pero fue dejado en libertad en alguna fecha anterior a la entrada a Caracas de Bolívar, el 7 de agosto de 1813.

Según Ramón de la Plaza (*Ensayos*, p. 103), fue muerto en Cumaná el 17 de octubre de 1814. Puede que esta información sea verídica, pero Ramón de la Plaza incluyó otros detalles románticos que Calcaño rechazó. Si realmente Juan José Landaeta compuso la música del Himno Nacional de Venezuela, Salvador N. Llamozas esquivó una comprobación en su artículo, "¡Gloria al bravo pueblo!", editado en *La Lira Venezolana, Revista Quincenal de Música y Literatura*, Año I - Mes VIII (Agosto, 1883), p. 74 (la nota a pie de página dice: "Atribuyen algunos la paternidad de *Gloria al bravo pueblo* á Lino Gallardo, contemporáneo de Landaeta; pero existen más fundamentos para creer que fuera este").

¹¹² Juan Luis Landaeta, descrito de manera dudosa por Ramón de la Plaza como tío de Juan José (*Ensayos*, pp. 102-103), nació en Caracas alrededor de 1772 en el seno de una familia pudiente. Cuando se casó con la rica viuda María de la Encarnación Rengifo de Díaz, el 17 de septiembre de 1798, era médico activo y simultáneamente se interesaba por la música. Sus bienes incluían cinco esclavos, una biblioteca médica y varios instrumentos musicales. Tocaba contrabajo en la orquesta que acompañó a la ópera francesa en el Teatro El Conde, entre mayo y junio de 1808 (Churión, p. 167). Su discípulo más notable fue José María Montero (1782-1869), el "Veit Bach" de la música venezolana (Ramón de la Plaza, p. 105).

A pesar de su comfortable posición social, también entró al Club de los Sincamisa, de origen proletario, al que pertenecía Juan José Landaeta. En el terremoto del 26 de marzo de 1812 murió él, su esposa y su hijo Nicolás, sólo su hija María Isabel y los esclavos escaparon a la destrucción. En José Domingo Díaz, *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, editado por primera vez en Madrid en 1829 (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, XXXVIII [Madrid: Ediciones Guadarrama, S. L., 1961], p. 573), no sólo él sino que también el otro protegido del Padre Sojo, Marcos Pompa, murieron en el terremoto de Caracas del 26 de marzo de 1812.

Los documentos de Calcaño incluyen un inventario detallado de los bienes de José Luis, en el Registro Principal, y el artículo de Manuel Landaeta Rosales titulado "Juan Luis Landaeta", en *El Universal* del 19 de abril de 1916. (Ramón de la Plaza [*Ensayos*, p. 102] sostiene falsa, pero melodramáticamente, que Juan Luis fue asesinado por la pérfida orden de Boves).

¹¹³ Calcaño identificó al mayor y menor de los Velásquez=Velázquez (pp. 92-93): José Francisco Velásquez, cuñado de Olivares, llamado "el mayor" para diferenciarlo de su hijo del mismo nombre, era cantante pagado en las fiestas de la iglesia de San Mauricio desde 1786 hasta por lo menos 1794. Basándonos en las obras suyas que existen, fue extraordinariamente prolífico. Su más temprana composición fechada es una Misa en Re Mayor para dos tiples, violines y cornos pareados y bajo, escrita en 1787 (Escuela de Música "José Angel Lamas", MS 175). En 1798, en cooperación con Juan José Landaeta (identificado por las iniciales J. L.), compuso un *Pange*

lingua y *Tantum ergo* en Mi bemol Mayor para dos tiples y alto, violines pareados, oboes, cornos y bajo (Escuela MS 39). Para comprobar cuán fluida era su musa, ese mismo año y en un solo día, el 20 de marzo ("hecho en Caracas a 20 de marzo de 1798"), escribió la música en Mi bemol Mayor para la estrofa *Cujus animam*, del *Stabat Mater* para dos tiples, violines pareados, flauta, cornos y bajo (Escuela MS 44). Su gradual en Sol Mayor, *Venite fili, audite me*, para tiple y alto, dos violines y bajo (MS 153), está fechado 1800. Murió en 1805. Afortunadamente su fácil inspiración no degeneró hacia la banalidad que a menudo plagas las obras de los compositores extraordinariamente fecundos.

Su hijo del mismo nombre, quien según Calcaño, p. 93, murió en 1822, debe haber permanecido en Caracas durante el transcurso de los años últimos de la dominación española. En la *Gazeta de Caracas*, del 16 de agosto de 1820 Andrés Level de Goda cita como relevantes músicos a cuatro mulatos de Caracas: Lino Gallardo, Mateo Villalobos, José Francisco Velásquez y José María Cordero. Entre las cinco obras con textos latinos atribuidos a Velásquez hijo, en el Archivo de la Escuela (MSS 49, 58, 134, 161 y 209), los dos más substanciales son una Misa con acompañamiento instrumental para cuatro voces y un *Te Deum* con orquesta. Los dos Velásquez, el que murió en 1805 y el que murió en 1822 (ó 1827), compusieron numerosos y deliciosos tonos con textos hispanos, contrariamente a lo que ocurrió con Olivares, José Antonio Caro y Juan José Caro de Boesi. Entre los diez tonos, ya sea de Velásquez padre o de su hijo que se encuentran en los archivos de la Escuela (MSS 35, 49, 53, 71, 151, 152 A, 152 B, 177, 257, 270), *Es María Norte y Guía*, del hijo, para SSTB, violines pareados, oboes, cornos, viola y bajo, se caracteriza por el brillo, animación y belleza de sus composiciones con textos hispanos. Copias manuscritas fechadas en 1876 y 1889 comprueban el uso corriente de este tono durante todo el siglo.

¹¹⁴ Parroquia de Altigracia, Libro abierto en 1751, fol. 100v: "En la Ciudad Mariana de Caracas en cinco días del Mes de Agosto de mil Septecientos setenta y cinco años; Yo el infrascripto Theniente Cura de esta S.Y.P. de N.S. de Altig.^a Baptisé solemnemente puse Oleo y Crisma y di benedicciones^e Ecclesiasticas à un Parbulo, q^e nacio el día dos del dho Mes, à quien puse por nombre Joseph de los Angeles del Carmen, hijo leg^{mo} de Jph Maria Lamas, y de Maria Juliana Peralta, personas blancas de esta feligresia, que su Madrina Paula Petrona Peralta, à quien advertí el parentesco, y obligacion y para que consté lo firmo Dⁿ Franco Antonio Velez de Cossio".

¹¹⁵ En la tapa del manuscrito original que se encuentra en la Biblioteca Nacional, sección Las Mercedes (facsimil en Calcaño, p. 143), del que se hizo la copia que se encuentra en la Escuela de Música "José Angel Lamas" (MS 248), dice: *Popule meus / a tres voces, dos Violines, dos / Oboeses, dos Trompas, / Viola y Bajo. / Compuesto / Por Don José Angel Lamas. / Caracas A. 1801*. Sus otras obras fechadas son: *En premio a tus virtudes*, 1802 (Escuela MS 166); *Sepulto Domino*, 1805 (MS 140A), 2^a Lección de Difuntos, 1806 (MS 142), *Misa en Re*, 1810 (MS 179), *Ave maris stella* en re menor, julio 1814 (MS 72). Véase también Israel Peña, *José Angel Lamas 1775-1814* (Caracas: Imprenta Universitaria [Colección Aniversarios Culturales], 1965), p. 34.

¹¹⁶ Los padres de ella, Miguel Sumosa y María Josepha Domínguez habían muerto, y el padre de él también. *La Partida de Matrimonio* del Archivo Parroquial de Santa Rosalía, Libro I (1791-1821), fol. 63, fue publicado por Juan Bautista Plaza, "José Angel Lamas (2 de agosto de 1775 - 9 de diciembre de 1814)", en *Revista Nacional de Cultura*, Año XIV, N° 100 (septiembre-octubre, 1953), p. 36.

¹¹⁷ AGN, *Iglesias*, Tomo LXIII (1811-1812), fol. 406: "Muy venerable Señor Dean y Cabildo = Josef Angel Lamas vecino de esta Ciudad, y Musico Bajonista de esta Santa Yglecia Metropolitana, con el respeto debido à V.S.M.V. dice hallase al presente sin aquella desercia debida para asistir à las funciones de su obligacion como sus compañeros, pues aunque tiene su renta esta muy corta y con ella paga alquiler de la Casa donde vive, y absolutamente lo que adquiere es tan poco que à penas le alcanza para su alimento, y no teniendo recurso alguno, viene en suplicar à V.S.M.V. se digne por un efecto de su notoria benignidad cubrir su presente indigencia con lo que sea de su agrado; favor que espera el suplicante recibir de la bondad de V.S.M.V. en Caracas y Enero tres de mil ochocientos doce = José Angel Lamas".

118 *Ibid.*: "Atento el buen servicio del exponente y la corta renta que goza, se le conceden por una vez treinta pesos en calidad de gratificación remuneratoria: los cuales le entregará el Mayordomo de la fábrica D.^{na} Rodolfo Vasallo . . . Asi lo acordó Su. S.^a en el Cabildo ordinario de este día: de que certifico = Juan Joseph Guzman Secretario del Cabildo". (A pesar de este certificado, Guzmán no menciona a Lamas en sus minutas del 10 de marzo de 1812, sesión del capítulo copiado en las actas de la catedral, *Libro XXIV de Acuerdos Capitulares* [1809-1812], fols. 223-224v).

119 Su *Popule meus* de 1801, puede, quizá, haber sido un encargo de la Cofradía del Santo Sepulcro. Según A.C., XXI (1800-1802), fol. 64 de la catedral, esta confraternidad dependía de donaciones anuales para pagar por la música, sermón y las luces de las solemnidades que organizaban: "quedando la Cofradía con el cargo de costear y agenciar lo demás necesario de dicha solemnidad como es cera, musica, sermon".

120 AGN, *Iglesias*, Tomo LXV (1813-1816), fol. 96: "Caracas Nove 4 de 1813. Recivi del Sor Mayordomo de Fab^{ca} de esta S^{ta} Yga Cated.¹ ocho r¹ valor, de una copia q^e saqué del Invitatorio de Maytines; pa su resguardo le doy este fha ut supra. José Ang.¹ Lamas".

121 Manuel Landaeta Rosales, "José Angel Lamas Autor del 'Popule Meus'," *El Gran Boletín*, Núm. 51, Junio 20, 1908, p. 2, col. 2, transcribe la noticia de la muerte, del *Libro X de Entierros de adultos de 1812 á 1821*, fol. 117v, de la Parroquia de San Pablo. A pesar de las frecuentes referencias a este documento, pero difícil de encontrar, merece citarse aquí su transcripción: "En diez días del mes de Diciembre de año de mil ochocientos y catorce, se le dió sepultura eclesiástica en el cuarto tramo, con entierro cantado por mayor, con seis acompañados, al cadáver de D. Josef Angel Lamas, adulto, legitimo marido que era de D. María Josefa Sumosa, vecino de esta ciudad y de esta feligresía. Se le administraron los Santos Sacramentos de la Penitencia y de la extrema unción. No recibió el sagrado viático por estar trabadas las quijadas cuando llegó Su Magestad á la casa. No hizo testamento por no tener bienes. Dejó dos hijas. Fue su entierro todo de limosna y no ingresó nada á la fabrica, y para que conste lo firmo yo el infrascrito Cura Rector de esta S. I. de S.S. Pablo de la ciudad de Caracas, Br. Domingo de Herrera". Landaeta Rosales explica que "tramo" se refiere al espacio entre pilar y pilar, contando desde el altar. En 1876 San Pablo fue demolido, tenía una nave y un pequeño anexo en el costado oeste. Sus restos supuestamente encontrados en 1948, se perdieron poco después (Calcaño, p. 150).

122 *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, p. 98.

123 Calcaño, p. 150.

124 *Ensayos*, p. 100.

125 Calcaño, p. 177, dió la fecha correcta del nacimiento en Caracas de José Cayetano del Carmen Carreño, el 7 de agosto de 1774. Y el de su muerte el 4 de marzo de 1836. Véase p. 188.

126 *Segunda parte del Libro XIX . . . desde 13 de Enero de 1795 hasta 13 de Febrero de 1798*, fol. 366v: "Asi mismo en este Cabildo, mediante citacion hecha tambien por cedula antediam al Ill^{mo} Señor Obispo, y a todos los Señores Capitulares para tratar sobre el memorial presentado por Don Cayetano Carreño Maestro de Capilla de esta Sta Yglesia, en que suplica se le manden satisfacer noventa pesos valor de los papeles de Musica que ha compuesto para un Miserere a quatro voces, otro a cinco, las Pasiones de Domingo de Ramos y Viernes Santo, la adpracion de la Cruz y el Hino Vexilla con sus correspondientes instrumentos: Se acordó que sin embargo de que no correspondia atenderse esta peticion por haver procedido el dicho Maestro de Capilla a empenarse en trabajar y costear los expresados papeles sin precedente consulta y acuerdo de este Cabildo, que no se huviera negado a ello; considerando que son utiles y necesarios para el mejor desempeño de las funciones dela proxima Semana Santa, se le paguen los sobredichos noventa pesos por el Mayordomo de Fabrica dandose al efecto testimonio de esta Acta: Mas el Señor Racionero D^{na} Justo Buroz dixo / fol. 367 / en su correspondiente lugar que no convenia en que se hiciese el enunciado pago por

estimar como atrevim.^{to} la falta de atención al Cabildo en el procedimiento del Maestro de Capilla".

¹²⁷ En la sesión del capítulo del 31 de enero de 1804, éste se ocupó exclusivamente de discutir los méritos de Carreño. AGN, *Iglesias*, Tomo XLVII, fol. 259v, deja constancia que estaba decidido a irse a otra parte por un mejor sueldo: "tener noticia de que el Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia D^{na} Cayetano Carreño se halla sin embargo del buen afecto que tiene a servir en ella en disposición de aceptar otro empleo que proporcione comodamente su subsistencia por no proporcionársela la renta que gosa como tal Maestro de Capilla y que considerada por una parte la eficacia, lucimiento, y demas buenas partes con que notoriamente desempeña este oficio, y por otra que sabiendo el sera muy dificultoso hallar otro que quiera entrar a exacerlo... / fol. 261 / lo que ha tenido el Maestro de Capilla que ha sido docientos pesos anuales desde su creación que se hizo en diez de Abril de mil seiscientos sesenta y un años...".

¹²⁸ En el Archivo del Cabildo Eclesiástico, *Inventarios de las Imágenes* (véase nota 55 más arriba), fol. 23, registra (sin nombre de los compositores) Tres Misas concertadas, dos Oficios de Difunto, nueve Lamentaciones, cinco Misereres, dos Pasiones, otros cinco ítemes de Semana Santa, un Stabat Mater, un aria de Navidad y diecinueve villancicos.

¹²⁹ *Ibid.*, "Varios legajos de papeles de musica absolutamente inútiles por estar incompletas las piezas y maltratadas". Aunque sus otros méritos fueran muchos, Cayetano Carreño no tuvo visión histórica. Tanto en los codicillos de 1807 y 1809, como en el inventario ordenado el 7 de octubre de 1806, nuevamente rotuló todos los libros antiguos como "inútiles". Al igual que cualquier compositor activo, prefirió incrementar el archivo con sus propias obras o aquellas de sus contemporáneos.

El primer inventario que especifica compositores (firmado por Fernando Figueredo, el 31 de diciembre de 1877, fols. 147v-148), no anota el nombre de ningún compositor venezolano anterior a José Antonio Caro (1759-1814), a ningún extranjero anterior a Haydn (Siete Ultimas Palabras), y al bohemio activo en Viena, Jan Vaňhal (1739-1813), al que se le adjudica una "Misa á toda orquesta". En el ítem 91, del repertorio de 1884, aparece una "Misa primer tono de Romero" con acompañamiento de órgano, al que podría identificarse como Gerónimo Romero de Avila.

¹³⁰ *Ibid.*, fol. 25v: "Nota: los papeles de las diez y seis ultimas partidas están sin uso, estimandose inútiles por las imperfecciones de su letra". Es muy probable que las "imperfecciones" de que se queja Carreño sean obras con notación antigua, las que ya no sabían leer los músicos de Caracas alrededor de 1806.

¹³¹ Con respecto a esta canción, véase Calcaño, p. 196. Según la edición de Juan Vicente González, *Biografía de José Félix Ribas*, usada por Calcaño, la voz de Carreño era "dulce y melodiosa", pero según otras ediciones los adjetivos usados eran "dulce y melancólica". Véase la edición con prefacio de R. Blanco-Fombona (Caracas: Editorial González González, 1956), p. 97. Ciriaco Carreño, el hijo mayor del compositor, fue nombrado organista asistente de la catedral el 20 de octubre de 1812, y según Plaza, luchó como oficial de caballería bajo las órdenes de Ribas (*Ensayos sobre el arte*, p. 100) y fue muerto en la batalla de Urica, el 5 de diciembre de 1814.

¹³² AGN, *Iglesias*, Tomo LXI, fol. 131.

¹³³ Calcaño, p. 184, reedita la noble oferta de Carreño. En cuanto al texto original, véase *Gazeta de Caracas*, III/361 (12 de julio, 1811), p. 3, columna 1: "Rasgo patriótico".

¹³⁴ AGN, *Iglesias*, Tomo LXII (1811-1812), fol. 68.

¹³⁵ *Ibid.*, fol. 67. El Ayuntamiento aprobó el 2 de julio de 1805 a Carlos Alva, como director de una escuela primaria para pardos.

¹³⁶ *Ibid.*, fol. 65 (el recibo de Alva establece que firmó "por enfermedad del M^{tro} de Capilla").

137 *Ibid.*, fol. 323.

138 *Ibid.*, fol. 426: "30 pesos para gratificar à los músicos extraordinarios, q^e asistieron à la Misa Solemne, q^e con Te Deum al fin de ella se cantò en la referida Sta Yga del Canton del Narauli, el dia primero del preste mes en accion de gracias p^r la restauración del Gob.^{no} Español de èsta Provincia / Cayetano Carreño".

139 *Libro XXV de Acuerdos Capitulares, Comienza hoy 11. de Agosto de 1812*, fol. 36v.

140 *Ibid.*, fol. 111. Según el acta del 5 de marzo de 1816, Echegaray huyó a Cariaco, lugar en el que residió como cura.

141 *Ibid.*, fol. 127v. José Tomás Boves (1783-1814), entró a Caracas el 16 de julio de 1814. Bolívar desocupó Barcelona el 9 de agosto y entró a Cumaná el 24 de agosto.

142 *Ibid.*, fol. 128v. En la misma sesión del capítulo, los canónigos supieron que el impresor madrileño, José Doblado —a quien se le había adelantado dinero por un nuevo conjunto de libros de coro—, había muerto después de terminar sólo uno de los libros comisionados para la catedral de Caracas. El 27 de enero de 1815, el capítulo nuevamente discutió la fórmula para recobrar los dineros adelantados (fol. 169).

143 *Ibid.*, fol. 151v.

144 *Ibid.*, fol. 179v: "Sobre que Músicos dela Tribuna asistan vestidos de Sobrepelliz"; fol. 180: "se mandó que el Maestro de Capilla, y demas Músicos de ella asistiesen en la tribuna con sobrepelliz y bonete". El no acatamiento de esta orden sería multada con cuatro reales por infractor.

145 *Ibid.*, fol. 275.

146 AGN, *Iglesias*, Tomo LXVI (1816-1817), fol. 92: "Como Maestro de Capilla de esta Sta Yga Metropolitana, he recibido del Mayordomo de fabrica D.^{na} Tomas Borges, diez pesos para gratificar à los músicos extraordinarios, que por orden del S.^r Dean D.^r D.^{na} Jph. Suares y Aguado, asistieron à la Misa y Te Deum laudamus, que en celeridad del Matrimonio de ntro Augusto Soberano el S.^r D.^{na} Fernando Sèptimo (que Dios gue.) se solemnizaron en la misma Sta Yglesia, ayer diez y seis del corriente. Y para q.^e conste, lo firmo en Caràcas à 17., de Febrero de 1817., / Jph. Cayetano Carreño / son 10 p.^{as}".

147 Arturo Guevara, *Espejo de Justicia*, pp. 240-241, reimprimió su respuesta fechada 23 de agosto y 5 de noviembre de 1825. Véase también Calcaño, p. 187.

148 A.C., XXVIII ("Comienza el 6 de septiembre de 1825"), fols. 59v-60. Con respecto a Manuel Antonio, el acta dice: "que le ensaye particularmte y le adiestre en tocar debota, piadoza, y gravemente como corresponde en las Yglesias catedrales, y está espresamte mandado, y para que todo se cumpla con la exactitud que el Cabildo espera, el Maestro de Capilla haga la apuntacion q^e en el caso es conveniente, y lo presente à este Cabildo".

149 *Ibid.*, fol. 60: "Que el Sochantre enseñe el cantollano à todos los Capellanes de Coro".

150 A.C., XXIX ("Comienza el 5 de enero de 1830"), fol. 9v; "seguidamente previen-dose el citado futuro de esta iglesia, y por las mismas razones que repetidas veces se han tenido en consideracion en estos ultimos tiempos, y desde seis de marzo de 1.778, en cuyo dia se mandó à D.^{na} J.^{na} Gabriel Liendo enseñare los monacillos, se acordó que el maestro de Capilla lo verifique ahora, escogiendo entre los niños del servicio de esta Catedral los que tengan mas aptitud para aprender el canto figurado de organo, y qué à dos ó tres de ellos los enseñe a tocarle, ofreciendosele como se le ofrece la gratifica-cion de 50 p. pagadera p. la fabrica p.^r cada uno de dhos. dos ó tres q.^e entregue en-señados".

¹⁵¹ *Ibid.*, fol. 21: "que p^a cumplir con el acuerdo en que se le mandó enseñar a los niños de esta ig.^a el canto organico, es menester pap^l rayado para musica".

¹⁵² *Ibid.*, fol. 27v: "en q^e lugar y en que días y horas enseña a los niños de esta iglesia el canto figurado de organo..."

¹⁵³ *Ibid.*, fol. 31.

¹⁵⁴ *Ibid.*, fol. 59: "Finalmente, para proveer á la necesidad de saber el canto los Ministros del Coro, y por que sin embargo de lo mandado en acta de diez de Noviembre de mil ochocientos veinte y seis, nada se ha conseguido, se mandó: Que el maestro de capilla D.ⁿ Cayetano Carreño, siguiendo precisamente el metodo detallado en aquella acta, se encargue de enseñar dicho canto á los Capellanes de Coro, dictandoles al efecto las reglas, por no poder ellos de presente proporcionarles libros, y oportunamente exercitarlos en la practica, de modo que consiga dar á la Yglesia unos Cantollanistas de los que pide el Concilio de Trento: que todos los días que no sean festivos de ambos preceptos, ni ocurran sermones, ni funerales, se les haga dicha enseñanza acabados los oficios de la mañana, y por ahora en la pieza siguiente á la Sacristia: que los que no asistieren, á no contarse de licencia, ó patitur en el Coro, se le falle por todo el día en el cuadrante, y que al citado Carreño se le den por la mayordomía cuarenta reales, por la gratificación mensual, con el Visto Bueno del Señor Dean o Presidente, a cuya responsabilidad deja el Cabildo este su acuerdo. Finalmente, se añadió que el referido maestro de capilla, pasada la próxima Cuaresma, todos los Domingos y demas días festivos en que los monaguillos no tienen escuela, les enseñe el canto figurado de Organo, como se le mandó por acta de veinte y dos de Enero del año próximo pasado de mil ochocientos treinta".

¹⁵⁵ *Ibid.*, fol. 100v.

¹⁵⁶ *Ibid.*, fol. 113.

¹⁵⁷ *Ibid.*, fol., 119v: "tiple de la capilla, plaza vacante pr renuncia q^e hizo Manuel Antonio Carreño".

¹⁵⁸ *Ibid.*, fol. 149: "Tubose presente que el Bajonista Mariano Borges tiene abandonada la plaza, y despues de mucho tiempo, q^e no servia sino interrumpidamente, ahora la ha dejado sin ocurrir ningun día de la capilla".

¹⁵⁹ *Ibid.*, fol. 219: "seis pesos al Maestro de Capilla como parte de lo que antes se le daba, quedando la musica reducida á solo dos villancicos".

¹⁶⁰ Plaza, *Ensayos*, p. 100, da como fecha de su muerte el 3 de marzo de 1836 y da los nombres de Juan Bautista, Juan de la Cruz, Manuel Antonio, Cayetano y Lorenzo, como los hijos que le sobreviven. En 1862, Manuel Antonio se embarcó hacia la ciudad de Nueva York con su esposa y Teresa. Véase Calcaño, pp. 374-376.

¹⁶¹ Los inventarios musicales de la Catedral del 31 de diciembre de 1877, 5 de abril de 1884 y 15 de diciembre de 1903, se encuentran en *Inventarios de las Imagenes, Altares, Alajas, Ornamentos, y demás Utensillos de esta Sta. Iglesia Metropolitana de Caracas*, fols., 147v-148, 160v-163, y 218v-221v. Desde el inventario de 1884, la música es numéricamente identificada. En el correspondiente a 1884, las obras de Cayetano Carreño abarcan los números 7-9, 15-18, 20, 25, 31, 49, 54, 56, 63, 72, 75, 94, 111, 119. En el inventario de 1884, el número 39 corresponde a *Lamentación*, de Ambrosio Carreño, y *Jaculatorias a orquesta i voces y Lamentación*, números 21 y 41, son de Juan Bautista Carreño.

¹⁶² Editado en cooperación con el Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, la Dirección de Cultura y el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, para conmemorar el centenario de la reseputación de los restos de Bolívar en Caracas. Para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de Caracas, la Comisión del Cuatricentenario de Caracas auspició la edición de *Música religiosa de cinco maestros caraqueños* (Caracas: Imprenta Municipal, 1967). In *monte Oliveti*, de Cayetano Carreño, transcri-

to para piano y voces, ocupa pp. 11-22. Algunos graves errores desfiguran la transcripción de 1967.

¹⁶³ Con defectos de copia en la disertación doctoral, "Music of the Requiem in Venezuela: A Study of the Colonial Tradition and its Background of Folk and Autochthonous Music of the Dead", de Sharon Elizabeth Girard (Universidad de California, Los Angeles, 1975), II, 79-203. Toda la música de su volumen II ya existía en transcripciones a partituras en la Escuela de Música "José Angel Lamas".

¹⁶⁴ Manuscritos de la Escuela fechado 1856 y no 1836. Calcaño con mucha razón destaca a José Lorenzo Montero como el mayor compositor de su generación, pp. 230-254.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Fuenllana, Miguel de. *Orphénica lyra*. Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978).

En 1967, Charles Jacobs inició la publicación de una nueva edición de las obras de Cabezón (Madrid, 1578); en 1971 publica la reedición de *El Maestro*, de Milán (Valencia, 1536), y en 1973 aparece una nueva transcripción de parte de la *Facultad orgánica*, de Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626) y su edición de la *Intavolatura de cimbalo*, de Antonio Valente (Nápoles, 1576). El actual magnum opus es, por lo tanto, la obra de un musicólogo de prestigio en la plenitud de sus facultades.

Se trata de una edición lujosísima. La tablatura de Fuenllana se ha transcrito como un complejo polifónico en dos pautas, con líneas vocales agregadas en los puntos en que Fuenllana las requiere. Esta modalidad de transcripción de tablatura de vihuela no se ajusta obviamente a las normas de los *Monumentos de la Música Española* (Narváez, iii, 1945; Mudarra, vii, 1949; Enríquez de Valderrábano, xxii y xxiii, 1965). Pero el estudio de las virtudes de cada uno de estos sistemas antagónicos de transcripción no es materia de esta reseña.

Al igual que en ediciones anteriores, Jacobs consistentemente transcribe las alturas con total exactitud, pero su reconstrucción de la conducción de las voces es a menudo discutible. Su distribución de las sílabas del texto en las composiciones vocales, con poemas españoles, es radicalmente diferente a la de Pedrell (Nos. 135-140, 167 = *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, II, 132-144, 152-153). Obviamente, es preferible el tratamiento de Pedrell.

En el prefacio, Jacobs no agrega nada nuevo a la biografía de Fuenllana, más bien, la confunde. Interpreta un documento póstumo, de fecha 20 de agosto de 1621 (facsimile en página xxiv), como que Fuenllana habría necesariamente estado al servicio de Felipe III después de 1598. Esta es una interpretación arbitraria. Fuenllana pudo haber estado al servicio de Felipe III (1578-1621) antes de su ascenso al trono, así como lo fue de Felipe II (1527-1598).

Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova* (Madrid, 1788), ii, 135, estableció que Fuenllana nació en Navalcarnero. En diciembre de 1579, y cumpliéndose una orden de Felipe II, se puso término a una detallada historia de Navalcarnero. Fue fundada por Juan de Fuenllana (o Fuenlabrada) y Bartolomé Sánchez Ventero, alrededor de 1500. En 1579 Navalcarnero contaba con aproximadamente 500 habitantes. Jacobs no se percató de ésta y tampoco de otras informaciones relacionadas con el nacimiento de Fuen-

llana incluidas en *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II* Provincia de Madrid (Madrid, 1949), 401-403. El hecho de que Fuenllana tuviera una educación esmerada, a pesar de ser ciego, sugiere que pertenecía a una familia de buena situación, al igual que la de Antonio de Cabezón y Francisco de Salinas, ambos ciegos, también.

En su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), folio xxx, según Bermudo, Fuenllana en un período temprano estuvo al servicio de la Marquesa de Tarifa ("el curioso musico Miguel de fuenllana tañedor de la señora marquesa de tarifa"). Jacobs, en lugar de identificarla a ella, sólo se refiere al marido, pero proporcionando información errónea. Pedro Afán Enríquez de Ribera, segundo Marqués de Tarifa y primer Duque de Alcalá, murió en Nápoles el 2 de abril de 1572 (no en 1571). Sus restos fueron repatriados y sepultados en el Monasterio Cartujo de Sevilla. En *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid, 1796), Diego Ortiz de Zúñiga proporciona el nombre de la Marquesa de Tarifa, a quien sirvió Fuenllana. Fue Leonor Ponce de León, hija de los marqueses de Zahara, Luis y Francisca Ponce de León. Era tía de Luis Cristóbal Ponce de León, segundo Duque de Arcos, el gran protector de Morales y el personaje a quien le fue dedicada la primera colección de motetes editados de Guerrero (Sevilla, 1555). El *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles* (Madrid, 1954), tomo xviii, 133 (IX) y 138 (III, 8), de Alberto y Arturo García Garraffa, confirma este parentesco. El repertorio de la *Orphénica lyra*, tan pronunciadamente sevillano, lo explica la convivencia de Fuenllana junto a la marquesa, quien, por no tener hijos, buscaba consuelo en la música durante su residencia en Sevilla. Su galante marido, en cambio, lo hacía por lo menos con dos amantes, con las que tuvo varios hijos bastardos, uno de ellos llegó a ser Arzobispo de Valencia.

Jacobs no sólo priva al lector de esta información publicada y fácilmente obtenible sobre Navalcarnero y la patrocinadora de Fuenllana, sino que, además, trata de desacreditar una anécdota narrada por el cortesano Luis Zapata (1526-1595), paje del joven Felipe II*. Zapata, en *Memorial Histórico Español*, xi, 121, afirma que Fuenllana fue postillón durante el bienio (1548-1550), época en que Maximiliano II, primo de Felipe II y casado con María, hija de Carlos V, fue Rey de España. Al no saber interpretar lo que quiso decir Zapata, y por ignorar los años en que España fue gobernada por el "rey de Bohemia", Jacobs se abstuvo de investigar el sistema de correos

* "Y otro, Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobierno España, era postillon; que salia con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y los guiaba su jornada y les tornaba a volver, y así no se podrá decir: 'cuando los ciegos guían, guay de los que van detras', sino 'guay de los que corren la posta'".

que hacía posible que un ciego con excelente oído pudiese actuar como postillón.

Tampoco da respuesta a las preguntas formuladas por Pedrell (*Cancionero musical popular español*, iii, 38): ¿Cómo pudo un músico ciego memorizar con tanta exactitud las voces de la complicada polifonía de Josquin des Prez, Willaert, Gombert, Morales, Guerrero y otros compositores, cuya música transcribió a tablatura? ¿Quién preparó la tablatura de Fuenllana para la imprenta? ¿Quién corrigió las pruebas? En 1961 y 1963, Edward E. Lowinsky estableció que el secretario del ciego Salinas fue un alemán que tradujo su nombre al latín, Gasparus Stoquerus. Pero Jacobs no identifica al ayudante de Fuenllana.

La documentación que permite responder a las preguntas de Pedrell se encuentra en el Archivo Sevillano de Protocolos, el que, por lo visto, Jacobs no visitó. Cuán valiosa pudo haber sido esta visita en relación con la investigación sobre Fuenllana lo comprueban las *Noticias inéditas de impresores sevillanos* (Sevilla, 1924), 121-122, de José Gestoso y Pérez, en las que figura el contrato de Martín Montedoca con Pedro de Cieza de León, fechado 28 de octubre de 1552. Jacobs sí publica *in extenso* dos poemas alabatorios en latín de Montedoca como prefacio a la *Orphénica lyra*, dos otros versos panegíricos en latín de Juan de Quiroz y Juan Zumeta, y dos de congratulación en español de Bendito Arias Montano y de Juan Iranzo. Pero Jacobs nuevamente defrauda al lector al no identificar a ninguno de estos cuatro últimos apologistas, tres de los cuales fueron escritores sevillanos de suficiente fama en su época como para merecer artículos biográficos en Espasa-Calpe (vi, 177-178, xxviii, 1453), mientras que el cuarto era un noble sevillano, según Nicolás Antonio.

Para desacreditar los documentos minuciosamente citados por Anglés, en "Dades desconegudes sobre Miguel de Fuenllana, vihuelista", *Revista Musical Catalana*, xxxiii/388 (abril 1936), 140-143, que establecen que Fuenllana murió antes del 17 de agosto de 1591, Jacobs, que jamás vio personalmente los documentos citados por Anglés (Jacobs, xxiii, nota 1), comete una flagrante injusticia con el musicólogo español. Además de atacar a Anglés, Jacobs refuta el planteamiento de Kastner y Joaquim, de que Fuenllana sirvió a Sebastián en Portugal en 1574. ¿Por qué? Sencillamente porque en el archivo de Torre do Tombo no pudo encontrar los documentos que apoyaran esta información. No obstante, estos documentos se encuentran allí y han sido publicados en su totalidad dos veces: primero, en las entregas de los "Subsidios para a história da música em Portugal", de Francisco Marques de Sousa Viterbo, *O Instituto*, lxxviii (1929), 116-117, y nuevamente en los *Subsidios* (1932) reunidos en un libro. Según Torre do Tombo, *Chancellaria de D. Sebastião e D. Henrique, Dócos*, xlv, 115, Sebastián aumen-

tó el salario de su músico de cámara, Miguel de Fuenllana, el 23 de mayo y el 17 de junio de 1574, hasta totalizar 100.000 reaes. Esto demuestra el reconocimiento de Sebastián al "mérito excepcional en su especialidad" de Fuenllana. Al no haber encontrado pruebas sobre la labor de Fuenllana en Portugal, en 14 líneas, páginas xx y lxxi-lxxii, Jacobs amontona citas de libros equivocados por falta de experiencia bibliográfica.

La edición carece de un índice adecuado sobre la música y la literatura. En páginas xlviii-xlix, Jacobs agradece su deuda a Lowinsky por haber informado de la concordancia con Scotto (RISM 1543₂) de "Virgo Maria", de Morales (*Orphénica lyra*, N° 62) y por la información sobre "Lauda Syon", atribuido a Gombert, en el N° 61, que es un contrafactum del *Je ne me puis tenir d'aymer*, de Josquin des Prez. En página 1 Jacobs en dos oportunidades corrige la obra *Instrumental Music Printed Before 1600*, de Howard M. Brown.

En suma, en esta publicación de lujo, en formato de biblia de púlpito, Jacobs aprovecha acertadamente toda la investigación realizada fuera de la península ibérica, pero sufre un traspié en lo que atañe a documentos y publicaciones peninsulares. A pesar de errores impropios de una edición de Clarendon Press, las virtudes eficazmente superan las deficiencias de Jacobs, y convierten a este volumen en una obra que hará historia.

Robert Stevenson

RECIENTES DISERTACIONES SOBRE MÚSICA ESPAÑOLA PARA LA OBTENCIÓN DE DOCTORADOS

Casi todos los números de *Dissertation Abstracts International A: The Humanities and Social Sciences* (que publica mensualmente Dissertation Microfilms International de Ann Arbor, Michigan), incluyen síntesis de disertaciones sobre música del mundo de habla hispana. Estas síntesis de 500 palabras las prepara el candidato, por lo general guiado por el profesor de la disertación, y sirven para orientar a los posibles compradores de disertaciones microfilmadas que se venden por US\$ 15.00 cada una a los clientes de Europa Occidental o América del Sur (incluyendo franqueo aéreo). Los pedidos deben hacerse por número codificado de la publicación y nombre del autor, a University Microfilms International Dissertation Copies, Post Office Box 1764, Ann Arbor, Michigan 48106.

Como las reseñas críticas son escasas, ¿cómo puede un estudioso o las autoridades de una biblioteca saber si un microfilm merece ser adquirido? La reputación del profesor-guía de la disertación, por lo general, ofrece una

garantía valedera. Por ejemplo, se presupone la excelencia de una disertación dirigida por un académico de la categoría intelectual del Dr. Juan Orrego-Salas. Afortunadamente, él fue profesor-guía de la disertación para Ph.D. en dos volúmenes, de John Edward Druesedow Jr., completada en enero de 1972 en la Universidad de Indiana, sobre "*The Missarum Liber* (1703), de José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)", cuyo número de orden es 72-18529. En el volumen I (391 páginas), Druesedow dedica 34 páginas a la vida del compositor y 285 páginas a los siguientes tópicos: tratamiento de la disonancia, melodía y ritmo, forma y textura, técnicas contrapuntísticas, modalidad y tonalidad, y manejo del texto en las ocho misas de Torres, publicadas en Madrid en 1703 *. Siete misas celebran los Misterios Marianos y están escritas en los Tonos I al VII. Las primeras cinco son para SATB: *Gloriosae Virginis Mariae* (Tono I), *Nativitas est hodie* (Tono II), *Templum in templo* (Tono III), *Missus est Gabriel Angelus* (Tono IV), *Assumpta est Maria* (Tono VII). La misa siguiente, *Exsurgens Maria* (Tono V) es para SSATB; *Nunc dimittis* (Tono VI) es para SSATBB. La *Missa Defunctorum* (SATB), al final, se ajusta modalmente al tono de los respectivos *initia* del canto llano.

El volumen dos de la disertación de Druesedow incluye transcripciones modelos de cada una de estas Misas (comienzan en páginas 13, 52, 87, 129, 168, 208, 265, 325), seguidas de siete cánones basados en los motivos principales de cada una de las siete Misas Marianas.

Resulta increíble que la existencia de esta disertación de 774 páginas de trabajo meticuloso sea completamente ignorada, tres años más tarde, en la subsiguiente disertación para Ph.D. sobre Torres, "Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo", de 270 páginas, de Ivonne Levasseur-de Rebollo, completada en 1975 en la Universidad de Pittsburgh, número de orden 76-14149. Su autora es tan negligente, que el nombre de Lope de Vega aparece como "Vegá", el de Jorge de Guzmán se transforma en "Jorgé de Guzman", Cavaldá en "Guavaldá", Agulló en "Aguiló", y Mariano Soriano Fuertes es citado como Soriento-Fuertes, autor de la *Historia de la música española desde la venidad [sic] de los Fenicionos [sic] al año de 1850*. De comienzo a fin esta disertación abunda en errores de transcripción, fechas equivocadas y faltas de ortografía en castellano, latín e inclusive en inglés. No obstante, un lector no familiarizado con el tema podría preferir el talento de esta autora por las grandilocuentes y precipitadas generalizaciones, al cuidadoso control ejercido por Druesedow. Según ella, Torres es-

* Véase John Druesedow, Jr., "Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII, de José de Torres y Martínez Bravo", RMOH. XXIX/132 (octubre-diciembre, 1975), pp. 40-55, N. de la R.

cribió un total de 20 Misas, sin importarle titularlas como: *gloriae Virginis Mariae, navitatis est hodie, nunc dimitis* (compárese con la ortografía correcta de Druessedow), *sin nomen Domine, legam pone nihi Domine*, y así, sucesivamente. Proporciona, además, cifras globales especiales para los lectores superficiales, tales como 146 obras litúrgicas en latín, 15 obras devocionales, 8 obras para órgano y 4 obras seculares. Además, se digna entregar otros guarismos igualmente precisos: 6 de sus obras se encuentran en la Catedral de Grenada [sic], 2 obras están en el Instituto Nacional de Anthropología [sic] y [sic] Historia y 20 en el Catalogo [sic] de la Catedral de ciudad de México, 10 en el Convento [sic] de la Santísima [sic] Trinidad de Puebla y 1 en San Antonio Abad de Lima. Sin tomar en cuenta la información generalmente errada y agravada por atroces faltas de ortografía, el hecho de que la autora indique correctamente el número de obras que se encuentran en un determinado archivo no significa prácticamente nada, desde el momento en que no especifica de qué obras se trata.

No transcribe ninguna obra de Torres en su totalidad, pero llena las páginas 91 a la 264 con incipits sin ninguna especificación del archivo en que se encuentran (más de la mitad de los incipits que han sido revisados adolecen de errores de transcripción). Su síntesis de las publicaciones teóricas de Torres puede ilustrarse con los siguientes extractos: "Su primera publicación fue una reedición de los *Fragmentos músicos*, de Pablo Nazarre [sic] publicados por primera vez en Zaragoza en 1683. Este libro fue un 'best seller'. Influenciado por Zarlino, explica el valor de la música, junto a la teoría, armonía y contrapunto". Para ella la obra maestra de Torres son sus *Reglas de acompañar* (1702, 1736). Ella las califica como "la mayor contribución de Torres a la música española, porque asocia lo antiguo con lo nuevo y pone al día la música española. Introduce el *basso continuo* y la tonalidad moderna del modo mayor-menor". Su aprobación de Torres por haber supuestamente adoptado la práctica italiana "moderna" está en íntima relación con su suposición de que las prácticas y tradiciones musicales españolas del siglo XVII eran esencialmente inferiores, y que, por lo tanto, Isabel Farnese le hizo un favor a España al importar compositores del calibre de Falconi, para que dominaran altaneramente a los compositores nacidos en España.

En contraste con esta degradante disertación que puede hacer mucho daño, principalmente en su anunciada versión de enciclopedia, Mary Allen Sutton enfoca al barroco español con mucha mayor simpatía en "A Study of the Seventeenth-Century Iberian Organ Batalla: Historical Development, Musical Characteristics, and Performance Considerations", disertación para el D.M.A. (Doctor en Artes Musicales), 1975, Universidad de Kansas, número de orden 76-16689. Incentivó su interés el hecho de escuchar la gra-

bación en disco de E. Power Biggs de la así llamada *Batalla I Imperial*, de Juan Cabanilles, de la edición de su Opera Omnia publicada por Higinio Anglés, II, 102-108. Esta es la más breve de las seis composiciones de batalla escritas por Cabanilles: *Tiento de batalla partido de mano derecha* (Tono 6, 156 compases, I, 130-140), *Tiento de Batalla* (Tono 8, 195 compases, II, 170-181), *Batalla I Imperial* (Tono 5, 129 compases), *Batalla II* (Tono 5, 238 compases, II, 109-119), *Tiento partido de mano derecha de clarins* (Tono 5, 160 compases, III, 123-131) y *Tiento de batalla, punt baix* (Tono 5, 139 compases, III, 132-137). No sólo es la más corta, sino que la menos característica en términos modales. Además, Mary Jane Corry, después de estudiarla, descubrió que ha sido atribuida a dos compositores diferentes, lo que destaca en su disertación para el Ph.D. completada en 1966, en la Universidad de Stanford, "The Keyboard Music of Cabanilles: A Stylistic Analysis of the Published Works", número de orden 66-06331, y en un artículo derivado de la disertación, "A Spanish Austrian Battle", *Music / The A.G.O. [Asociación Norteamericana de Organistas] and R.C.C.O. [Colegio Real de Organistas de Iglesia] Magazine*, 4 (marzo, 1970), 34-36. Una obra virtualmente idéntica fue publicada como perteneciente a Johann Kaspar Kerll en su *Ausgewählte Werke, Erster Teil* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, XI/ii [Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901]), 47-50. Sutton acota a modo de síntesis (página 64):

"La *Battaglia* de Kerll aparece por primera vez en un manuscrito fechado en 1675 que incluye toccatas, canciones y otras composiciones para teclado. Después de publicar su *Modulatio Organica* (1686), Kerll agregó un apéndice con incipits temáticos de sus composiciones inéditas, incluyendo en la lista a la *Battaglia*. Bajo el título *Feld/Schlacht*, esta misma obra es atribuida a un compositor anónimo en un manuscrito vienés. En su análisis de los diferentes manuscritos, Friedrich Riedel [*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel*, Bd. 10 (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960), pp. 78, 136-137, 140], incluye a la *Battaglia* en el grupo de obras escritas por Kerll antes de 1675, es de la opinión que estas últimas fueron reunidas con fines didácticos entre 1673 y 1675, cuando Kerll se desempeñaba más bien como profesor que como *Kapellmeister* en la corte de los Habsburgo de Viena".

¿Dónde deja a Cabanilles esta larga discusión? ¿Los amanuenses responsables de las copias españolas consultadas por Anglés sobre la *Batalla I Imperial* plagiaron a Kerll, o bien, viceversa? Corry no se pronuncia por ninguna de estas dos alternativas. Citemos sus propias palabras "A Spanish-Austrian Battle" (p. 35):

"Los manuscritos de Kerll y Cabanilles pueden haber llegado a territorio extranjero para integrarse a un repertorio foráneo a través de dos vías por lo menos: desde Valencia a Viena, gracias a Leopoldo I (1640-1705), o desde Viena o Munich a España, gracias a Marianna (1667-1740) [prima de Leopoldo I y esposa de Carlos II de España]. A pesar de que cualquiera conclusión sería una mera conjetura, ¿qué evidencias existen en la música misma para individualizar al auténtico compositor? Irónicamente, la *Batalla I Imperial*=*Battaglia* se diferencia de las restantes obras de *ambos*, Cabanilles y Kerll. De hecho, un estudioso familiarizado con las obras de teclado de estos dos compositores, podría pensar que no pertenecen a ninguno de ellos. En algunos aspectos está más emparentada con la obra de Cabanilles, mientras que en otros tiene que ver con la música de Kerll. Las razones que se podrían esgrimir en favor de Kerll o Cabanilles se equilibran mutuamente".

Volviendo a Sutton, demuestra un excelente manejo de la bibliografía sobre Cabanilles, tanto en inglés como en alemán, aprovechando muy bien a Willi Apel, "Die spanische Orgelmusik vor Cabanilles", *Anuario Musical*, XVII (1962), 15-30; Murray Bradshaw "Juan Cabanilles The Toccatas and Tientos", *The Musical Quarterly*, LIX (abril, 1973), 285-301; Gotthold Frotzcher, "Der 'klassiker' Cabanilles", *Anuario Musical*, XVII, 63-72; Arsenio García Ferreras, *Juan Bautista Cabanilles: Sein Leben und sein Werk (Die Tientos für Orgel)* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1973), aprovechando además muchas otras publicaciones conocidas inglesas y alemanas.

Por otro lado, su conocimiento del castellano es deficiente, un ejemplo bastará para demostrarlo. En página 23 cita una nota del *Tiento tercero de sexto tono*, de Correa de Arauxo (MME, VI, 129) que dice así: "Ut, y fa, por fefaut sobre la primera parte de la Batalla de Morales; en el qual se a de llevar el compás como se a declarado, en el segundo tiento de quarto tono por elami, a modo de canción. El genero de diapasón es el mismo de los próximos passados". Su traducción (incluyendo vocablos españoles para los que no encontró el equivalente en inglés), dice así *: "En el tono de fefaut. Se basa en la primera parte de la *Batalla*, de Morales. El *compás* debe pulsarse de la manera explicada anteriormente para el segundo tiento en el cuarto *tono* elami, a modo a [sic] canción. Su género es el grado siguiente de mayor dificultad".

En página 22 demuestra su ignorancia sobre información básica de la biografía de Correa de Arauxo. No es pertinente detallar otros errores reveladores de ortografía, acentuación y uso del idioma (como Oñata en vez

* "In the key of fefaut. It is based on the first part of the *Batalla* of Morales; the beating of the *compás* is the same as previously explained with the second tiento of the fourth *tono* elami, a modo a [sic] canción. Its género is the next step more difficult".

de Oñate, Jorge en lugar de Jorge, además del ordenamiento alfabético de algunos nombres en la bibliografía, partiendo del apellido materno, como en el caso de Calo, en lugar de López Calo). Pero su bibliografía incluye un par de disertaciones que merecen ser mejor conocidas entre los hispanistas, la de Theodore McKinley Jennings, Jr., "A Study of 503 Versos in the First and Second Volumes of Antonio Martín y Coll's 'Flores de música'", disertación de Ph.D de la Universidad de Indiana, 1967, número de orden 68-02307; y de James Wyly, "The Pre Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature and Use in Performance", Universidad de Missouri, Ciudad de Kansas, D.M.A., 1964, número de orden 67-10113.

Después del estudio de Sutton acerca de la batalla para órgano, la siguiente disertación que lógicamente debe ser leída por aquellos que buscan las raíces de las composiciones de batallas ibéricas para teclado, es "Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century", de Henry Edwin Gudmundson, disertación de Ph.D. de la Universidad de Michigan, 1976, número de orden 76-19147. No obstante, su autor también da muestras de un conocimiento insuficiente del castellano, al escribir "libra" en vez de "libro"; "Philippo Pedrell" en lugar de "Felipe Pedrell", y "Bogotá" y no "Bogotá". Tampoco inspiran confianza su ortografía y acentuación al cometer errores tales como *Review de Musicologie* [pág. 350], *Société francoise, Genève, delle opera*, y otras. Otra seria falla de este trabajo es el desconocimiento de la autorizada disertación de Ph.D., en tres volúmenes, de Luis Félix Merino, "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)", Universidad de California en Los Angeles, 1972, número de orden 72-23786. Gudmundson transcribe la *Missa De la batalla escoutez* (CCATB), en páginas 297-348 de su disertación de 355 páginas, como si fuera el primero en transcribir esta espléndida obra en cinco partes, publicada por primera vez en el *Missarum liber secundus Francisci Guerrerri in alma ecclesia hispanensi portionarii, et cantorum praefecti* (Roma: Ex Typographia Domenici Basae, 1582). La analiza en páginas 132-196, sin tomar en cuenta que cuatro años antes Merino había presentado un enfoque profundo de la estructura y significado de la misma obra. Puede ser que la demora para completar su disertación —Gudmundson había cumplido los 49 cuando la terminó, porque durante años tuvo que dedicarse a la docencia en Concordia College en Ann Arbor, Michigan— explique su falta de conocimientos de trabajos anteriores en esta área.

Su método es novedoso. Después de haber establecido la tesis de que la chanson modelo de Janequin, editada por primera vez en 1528, *La Guerre* (que se inicia "Escoutez tous gentilz Galloys la victoire du noble roy Françoys") —no empaña o eclipsa en absoluto las Misas Parodias basadas en ella— tales como *De la batalla escoutez a 5*, de Guerrero, o la *Pro victoria a 9*, de

Victoria— divide la chanson en varios incisos que tanto Guerrero como Victoria aprovecharon como material de sus misas. La otra Misa con que Gudmundson comprueba sus tesis, es la Misa *La Bat[t]aille*, del mismo Janequin (primeramente editada en Lyons, por Jacques Moderne en 1532, como la octava de las diez misas incluidas en el *Liber decem missarum*). Según Gudmundson, en 1582 Guerrero (al igual que Janequin en 1532 y Victoria en 1600), escogieron los motivos de *La Guerre* para parodiarlos con suma habilidad y cuidado tomando en cuenta invariablemente el significado alegórico y anagógico de los incisos tratados en parodia.

Una cita servirá como muestra para ilustrar el método analítico de Gudmundson. En páginas 152-154 analiza así el final del Gloria de Guerrero:

“Al analizar la *Missa La Bataille*, de Janequin, fue evidente que todas las combinaciones que el compositor realiza con material proveniente de dos o más secciones del modelo tenían por lo general un propósito extramusical. Esto significa que con frecuencia es posible discernir un mensaje o idea simbólica cuando se comparan los textos de la misa y el modelo. Esta apreciación también es valedera en el caso de la *Missa de la batalla escoutez*, de Guerrero. La última frase del Gloria reafirma la unidad de Jesucristo, el Hijo, con el Espíritu Santo en la Gloria del Padre. La frase del modelo empleada en esta sección (compases 110-126 del Gloria) fue seleccionada por Guerrero con miras a apoyar simbólicamente el significado del texto. En los compases 43-47, el texto de la chanson habla de la unidad de los soldados que se preparan a entrar al campo de batalla, y la última frase de la chanson expresa el regocijo por haber logrado la victoria. Además aparecen por una sola vez en el Cantus, compases 118-120, otro motivo melódico proveniente de los compases 13-16 de la chanson, cuyo texto hace referencia a la victoria del Rey, constituyendo una sutil referencia a Cristo, Alfa y Omega, al conjugar material del comienzo y el final del modelo.

El uso de Guerrero de estas frases específicas, de connotaciones bélicas, para expresar la unidad de la Santísima Trinidad, parece reflejar la actitud combativa de la Iglesia española del siglo XVI y su actividad misionera agresiva en el Nuevo Mundo”.

Con respecto al final del Agnus II, Gudmundson escribe (páginas 155-156): “La última frase de la chanson de Janequin celebra la pacificación política alcanzada por la victoria, la que se transforma en la interpretación de Guerrero, en un símbolo de la victoria y la paz espiritual que expresan las últimas frases del Agnus II. Guerrero maneja insistentemente un corto motivo descendente para recordar que la paz descende de Dios al hombre. Para enfatizar el sentimiento de coronación, Guerrero incluye una versión de la figura ascendente de tres notas del final de la chanson de Janequin, para cerrar el Agnus II”.

Aparte de lo que se podría decir acerca del sesgo pronunciadamente alemán del análisis de Gudmundson, similar a los elaborados análisis de las más importantes obras corales de Bach, en voga entre los numerólogos alemanes, su genuina admiración por Guerrero (un compositor que hasta ahora los alemanes habían descuidado) es maná celestial. Los sudamericanos no necesitarán nunca más justificar la temprana influencia de Guerrero en el continente, aunque Guerrero sólo tuviera parte de la profunda genialidad que Gudmundson le atribuye. Según Gudmundson, nadie superó a Guerrero en el cumplimiento de las reglas de Cerone para componer una Misa de Parodia perfecta (reglas que dedujo Lewis Lockwood en "On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music", *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, 1966, páginas 572-573). Concretamente Guerrero sobresalió en su observancia de las siguientes dos reglas no acatadas por otros: (1) los puntos cadenciales de la Misa deben elaborar materiales de la sección final del modelo en diversas formas; (2) cuánto más se elaboren los motivos internos del modelo, más loable será la Misa.

Según Gudmundson, otra prueba del genio de Guerrero, tanto o más definitiva que las anteriores, es su diestra cohesión de la totalidad de la Misa *De la batalla escoutez* por medio de un motivo unificador. Este motivo combina compases 1-6 del Superius y compases 7-9 del Bassus de *La Guerre*, de Janequin.

Las dos mitades del motivo unificador tienen el mismo contorno interválico: una tercera descendente seguida de una segunda mayor. Ambas abarcan el tetracordio superior e inferior del modo Hipolidio. En su manejo del motivo derivado, Guerrero recurre libremente a una u otra mitad del motivo unificador, de acuerdo a las necesidades de su contrapunto.

Gudmundson aporta 16 ejemplos musicales extraídos de los cinco movimientos principales de la Misa para ilustrar el tratamiento del motivo unificador. En el Gloria aparece una versión retrogradada en compases 34-40, seguida de una presentación en compases 43-47 del cantus, en la que ambas mitades del motivo unificador aparecen en diferente orden.

El tratamiento de la frase "Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est", compases 85-96 del Credo, demuestra la habilidad que tiene Guerrero como cantor de gran preparación para construir una línea melódica de largo aliento con los materiales más simples. Si bien la sección es esencialmente homofónica, Guerrero desarrolla con todo éxito extensas elaboraciones de la primera mitad del motivo unificador en el Cantus I y II.

A continuación Gudmundson explica cómo, de acuerdo a su opinión, Guerrero aprovecha el motivo unificador para predicar doctrinas tan abstractas como es que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo juntos (*qui ex Patre Filioque procedit*). "Simultáneamente con toda esta actividad musical, Guerrero interpreta simbólicamente la frase que identifica el papel primordial del Espíritu Santo como Infundidor de Vida (*et vivificantem*). Las palabras de esta frase se cantan con un vivo motivo en estilo de trompeta de *La Guerre* (que se inicia en el compás 101 de Pars II)". La frase referente a la Resurrección (*et expecto resurrectionem mortuorum*) cobra un tono festivo con la fanfarria de pífanos y tambores de los compases 29-33 de la chanson de Janequin, presentada por el Cantus II en la Misa de Guerrero. Por el contrario, para las palabras *peccatorum* y *mortuorum* del Credo (compases 175-176, 179-181), Guerrero retrograda el motivo unificador.

Después de todas estas citas el método de Gudmundson debiera estar claro. Según él cada actitud de Guerrero en estos cinco movimientos principales es un testimonio del consumado artista, artífice supremo y teólogo profundo que fue. En un plano diferente, Gudmundson se demuestra no menos entusiasta con la *Missa pro Victoria*, de Victoria, la que, según él, ha sido interpretada erróneamente por los estudiosos que pretenden observar en ella un decaimiento o debilitamiento de las facultades creativas de Victoria.

Con respecto a Guerrero, Gudmundson sólo se equivoca en un pequeño detalle. En páginas 295-296 de su disertación comenta presuntos errores de corrección de pruebas de Guerrero. Según él, Guerrero coloca fuera de sitio un sostenido en el Gloria, Cantus I, compases 105:1, y después en el Agnus Dei I, Alto, 37:2. En ambos casos el sostenido precede la nota Mi. No obstante, estos dos sostenidos antes del Mi no constituyen error si se recuerda que el Mi, en ambos casos, es la nota aguda de un giro melódico constituido por Re-Mi-Re, que hubiera sido cantado Re-Mi-bemol-Re si no hubiera existido el sostenido de advertencia.

Después de Gudmundson, la otra autora que merece palmas de oro es Suzanne Gertrude Cusick (nacida en 1949), quien al igual que Gudmundson dio a su disertación para el Ph.D., un título que a primera vista no sugiere su real importancia a los hispanistas. En su excelente trabajo "*Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*", University of North Carolina at Chapel Hill, 1975, número de orden 76-9231, ella sigue la huella abierta por Francesco Barberi, en su artículo "*I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento*", *La Bibliofilia*, LXVII, (1965), 221-281, en el que publica extractos del contrato firmado el 10 de febrero de 1543 [= 1544] por Cristóbal de Morales para la impresión de su primer libro de

Misas. El contrato redactado rápidamente en italiano y luego traducido con mayor cuidado al latín, se encuentra actualmente en el Archivo Storico Capitolino, Archivio Urbano Sezione I, Vol. 135, Atti notarile Johannes de Covarruvias, folios 191-193. Cusik transcribe en páginas 324-328 este documento y lo comenta en páginas 152-163. El contrato fue descubierto por Alberto Tinto. Como una copia del *Missarum Liber primus* de 1544 de Morales tiene el privilegio de ser la primera y más conspicua obra musical polifónica impresa llegada a Hispanoamérica; las condiciones que especifica el contrato impreso fascinan muy específicamente a los especialistas de la música de Latinoamérica y de España. En páginas 152-154, Cusick resume así el contrato:

El contrato es un acuerdo entre Cristóbal de Morales, Antonio de Salamanca, Giovanni Della Gatta y Valerio Dorico para la impresión de un libro de Misas [*Liber primus*, de Morales]. Fechado 10 de febrero de 1543 = 1544, el contrato pide que se cumplan todas las cláusulas antes de julio de 1544, o sea dentro del lapso de seis meses. Sobreviven dos versiones del contrato: una escrita en italiano hecha rápidamente y casi ilegible (presumiblemente el borrador), la otra escrita cuidadosamente en latín legal del siglo dieciséis (presumiblemente la versión preparada para la firma).

Morales, el compositor-autore, queda obligado por este contrato a cumplir varias obligaciones onerosas: (1) él deberá entregar al impresor [Valerio Dorico] una buena copia de su música "lista para su impresión"; (2) tiene que obtener la licencia para imprimir y una exención de diez años valedera para el Reino de Nápoles, la República de Venecia y también para los Estados Papales; (3) debe pagar el papel de 250 de los 525 libros que se imprimirían; (4) deberá pagar todos los costos de impresión de esos 250 ejemplares; (5) si desea ilustraciones o decoraciones en la obra, deberá cancelar su costo total en los 525 ejemplares; (6) deberá corregir personalmente las pruebas o bien seleccionar a alguien que lo haga corriendo con todos los gastos.

Morales, como compensación recibirá 275 ejemplares, 50 de los cuales podrá vender en Italia, pero siempre que estas ventas no se hagan a través de ningún comerciante o librero; deberán ser independientes.

Como *editori*, los libreros Antonio de Salamanca y Giovanni Della Gatta aceptan responsabilidades mucho menores. Toman la obligación de pagar por el papel y costos de impresión del tiraje —en otras palabras de 275 de los 525 que se imprimirán— recibirán 250 ejemplares del libro con la única condición de que ninguno de ellos puede ser vendido en España.

Dorico, que en el contrato figura como mero tipógrafo, es el que asume los menores riesgos. Su responsabilidad se limita a imprimir 525 ejemplares del libro de Morales en julio de 1544, en *carte reale* cuyo precio es de 14 *giulii* la resma.

Para realizar el trabajo, Morales ya le había avanzado la suma de 400

giulii en oro para que lo iniciara. Junto a los *editori* adquiere además la obligación de reembolsar a Dorico todos los otros costos de impresión y papel. Morales también se compromete a garantizar el pago de cualquier gasto suplementario, liberando así a Dorico de toda inversión en la empresa.

Las marcas de agua demuestran que el papel usado en ambos libros de Misas de Morales de 1544 provienen de Fabriano (página 108). En cada uno de los libros de Misas de Morales de 1544, los tipos de madera usados por Dorico para imprimir la letra inicial K (Kyrie), al comienzo de la voz soprano, dejan un espacio para ilustraciones intercambiables bajo la giba de la letra K. Tanto Dorico como Morales lograron, a lo largo de toda la obra, colocar ilustraciones estrechamente relacionadas con el título del *cantus prius factus* (página 111). Dorico eligió como modelo para las Misas de Morales el *Liber Quindecim Missarum* (RISM 1516/1), dedicado al Papa León X, impreso por su antecesor en Roma, Andrea Antico, cuyo tiraje fue de 1000 ejemplares, tanto para el tamaño de la página (28.5 por 43.3 cm), como para el tipo del texto (rotunda gótico) y el diseño de las páginas. El reducido tiraje de las Misas de Morales de 1544 explica la demanda de una segunda edición de cada libro realizada en Lyon por Jacques Moderne (libro I, 1545; libro II, 1551). La impresión realizada por Moderne era tan similar a la de Dorico que Felipe Pedrell equivocó una copia de Barcelona del libro I, de Moderne, por la de Dorico (página 114). Samuel Pogue, *Jacques Moderne, Lyons Music Printer of the Sixteenth Century* (Ginebra, 1969), página 44, realizó una valiosa comparación de dos páginas análogas de las ediciones de Dorico y Moderne del libro I de Morales.

Cusick se equivoca (página 114) al escribir: "Moderne editó dos libros de Misas de Morales al año de haberse realizado la edición romana". RISM, A/I/6 (1976) la contradice al dar la fecha de 1548 para el libro I y 1551 [1552] para el libro II. No obstante, su disertación mantiene un tan alto nivel que su trabajo es específicamente valioso. El índice, los otros apéndices y la bibliografía (páginas 177-354) también merecen elogios suplementarios.

Robert Stevenson

Discos

Clásicos de la música chilena llegan al disco

por Daniel Quiroga

La reciente edición de los dos primeros discos Long Play de la Antología de la Música Chilena, editada y distribuida en el extranjero por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la representación, de la Universidad de Chile, y el Ministerio de Relaciones Exteriores, pone en circulación seis obras sinfónicas de otros tantos compositores y Premios Nacionales de Arte.

Por eso puede llamárseles ya "clásicos" de nuestra música, aunque pertenezcan a generaciones vivientes o del pasado inmediato. En rigor, son obras producidas en los primeros cincuenta años de este siglo, en una época singularmente rica en movimientos sociales y culturales que dejaron profunda huella en la evolución de nuestro país. Los contactos intelectuales con la cultura europea, mantenidos por Chile desde sus primeros años de vida independiente, trajeron en estos años y particularmente entre las dos guerras mundiales, inquietudes artísticas que se manifestaron en la música nacional en muy variada forma.

La reciente entrega, comprende seis composiciones: de Enrique Soro, *Concierto* para piano y orquesta; de Alfonso Leng, *La Muerte de Alsino*; de Pedro H. Allende, *La Voz de las Calles*; de Domingo Santa Cruz, *Preludios Dramáticos*; de Acario Cotapos, *Tres Movimientos Sinfónicos*; y de Alfonso Letelier, *Preludios Vegetales*. Las grabaciones fueron realizadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Victor Tevah. En el *Concierto* de Soro, la parte solista fue encargada a la destacada concertista Herminia Raccagni, actualmente Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile.

La sucesión de estas composiciones muestra la variedad lograda por la producción musical de nuestro país en un lapso que abarca desde la década de 1920 a la de los años 1960, estrecho marco en que se dan el romanticismo lírico y virtuosístico, de Soro; el colorido poematismo de raíz nacionalista en Allende, la búsqueda de una "nueva sensibilidad" en la vía del cromatismo wagneriano, de Leng; el vigor expresionista que parece continuar, ampliando la vía de Leng, en Santa Cruz; la eruptiva creación de Cotapos, llena de fantasía y premonición, y el juego colorístico extraído con depurada técnica y talento por Alfonso Letelier, de sus construcciones seriales.

Estos seis compositores muestran un encadenamiento en su trayectoria dentro de nuestra música, el que los vincula unos a otros, si bien no estilísticamente, al menos en su quehacer creador y su decisiva acción en las instituciones musicales que dieron base a nuestro presente.

Como muy bien lo definió la musicóloga Raquel Bustos en un estudio publicado en esta revista*, Enrique Soro es el compositor que establece con su obra las bases para distinguir el pasado y el futuro de la música chilena. Formado con sólido academismo, el músico chileno entrega la primera Sinfonía, el primer Cuarteto de cuerdas, el primer Concierto para piano y orquesta, que aseguran la existencia de un oficio musical en nuestro medio, y dan la base, el punto de partida necesario. Sea para continuarlo o para salirse de él, bajo el imperio de nuevos anhelos, los músicos chilenos tienen en la obra y actividad de Enrique Soro, no sólo la producción que llevó el nombre de Chile a los más importantes centros musicales de América y Europa, sino al pianista sobresaliente, al director de orquesta, al director del Conservatorio Nacional y al maestro que formó generaciones de músicos y ejecutantes nacionales. A su clase llegó un joven estudiante de Derecho, lleno de inquietudes creadoras. El maestro sonreía al recordarlo: "Cuando yo le daba como tarea diez ejercicios de contrapunto, el me tría veinte de vuelta, así era de trabajador". La tenacidad de Domingo Santa Cruz se manifestaba, como se ve, desde temprano. Pero mientras el maestro Soro enseñaba a construir las formas clásicas, que él mismo henchía con vehemencia de latino, su discípulo y los que con él tenían veinte años, declaraban que su sensibilidad no quería esquemas formales, sino libertad para manifestarse. Emullos en la distancia de aquel inconoclasta musical que fue Erik Satie, creador de las Piezas en forma de pera, Santa Cruz estuvo poco tiempo en la clase de Soro, antes que partiera a España, como Secretario de Embajada, pero también a tomar contacto directo con la Europa artística de la primera postguerra, con Ravel, Hindemith y Schoenberg, y el mundo de búsquedas armónicas que les rodeaba, con una nueva dimensión de los recursos del oficio musical. Pero Leng alcanzó solamente a estar dos meses en el Conservatorio, y ciertamente no se avenía con los rutinarios enlaces armónicos, pues a él le parecían más interesantes los que contravenían las normas académicas. Y en cuanto a Cotapos, ni siquiera entró a matricularse. Su fantasía inquieta le tenía demasiado ocupado todo el día.

Lugar aparte es el del maestro Humberto Allende. Parco en el hablar, más bien adusto, era sin embargo el músico que gozaba del colorido, el sabor y la vitalidad de lo criollo. Formado en nuestro Conservatorio Nacional con estudios completos hasta titularse de profesor de violín y de armonía y composición, en la parquedad de su comunicación con los demás iba elaborando interiormente los materiales de su visión nacionalista, apoyada en la búsqueda de un lenguaje armónico propio. En contacto con el

* Raquel Bustos Valderrama, "Enrique Soro", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), p. 70.

mundo musical de la primera post-guerra, en sucesivos viajes de estudio, en su calidad de pedagogo, dio a conocer sus composiciones más señaladas, como *Las Escenas Campesinas* y *La Voz de las Calles*, que junto a las *Tonadas* para piano le ganaron elogios de personalidades europeas y su decisiva posición creadora en el país. El ejemplo de las búsquedas de Allende, guió al joven discípulo Alfonso Letelier en sus primeros trabajos como compositor, en los que la presencia del paisaje chileno y aún de la temática del cancionero campesino se manifiestan en natural enlace con la estilización armónica que le distingue en aquel período.

Alfonso Leng, buscando como otros jóvenes esa "nueva sensibilidad" que agrupó en el caserón de calle Santa Rosa al multifacético "Grupo de los Diez", (asociación de poetas, pintores, músicos y escritores hermanados por sus búsquedas de una estética renovadora), siguió el camino autodidacta. No estaba solo, ciertamente. Alberto García Guerrero estudiaba dentística como él, y Acario Cotapos pronto llegó al cenáculo. Todos leían partituras, de Wagner, de Mussorgsky, de Schoenberg, de Debussy y cada cual tomaba para sí el ejemplo, según su propósito o afán. Wagner, que la juventud de los años 1920 pudo admirar directamente al revelársele en los ensayos de "Parsifal" dado en el Teatro Municipal, parece ser la fuente que nutrió sus sensibilidades y les conmovió con su vehemencia. Alfonso Leng, leyendo el "Alsino", de Pedro Prado, se siente motivado y busca enlazar poesía y música, llevando a la orquesta la vivencia del personaje. El poema sinfónico *La Muerte de Alsino* es así una especie de manifiesto de esa nueva generación musical chilena, de ese nuevo sentir, libre, no académico, que al entregarse al público alzó también el nombre del nuevo director de orquesta chileno, Armando Carvajal, que en el futuro asociaría su nombre al Conservatorio reformado y a la Orquesta Sinfónica de Chile por él fundada.

Wagner está, indudablemente, presente también en el potente mensaje expresivo de Santa Cruz. Aquí en los *Preludios Dramáticos* de los años 50, se manifiesta con sinceridad elocuente, ya no tan presionado por redes contrapuntísticas. Es uno de sus momentos de liberación de esa constante rebeldía, de un impulso que le lleva a lo patético y al que ahoga en estructuras complejas, ricas de material hasta el exceso, como es el caso de las *Variaciones* para piano y orquesta. De Wagner a Schoenberg, a Hindemith, a Ravel, se van incorporando materiales que ciertamente no definen, pero sí sustentan el significativo edificio de la creación musical de Domingo Santa Cruz, que vivió el tormentoso período de 1920-1930 preparando la nueva institucionalidad musical que transformaría el proceso de la música chilena en este siglo, sin dejar de ser el compositor laborioso y tenaz, que dedicaba horas diarias a la creación musical, hurtadas al descanso de sus labores como decano, profesor e impulsador de las reformas de la enseñanza artística

universitaria, la creación del Instituto de Extensión Musical, de la Orquesta Sinfónica de Chile, del Ballet Nacional Chileno, del Coro de la Universidad de Chile, de los Conjuntos de Música de Cámara, de los Festivales de Música Chilena, de los Premios por Obra, del Instituto de Investigaciones Musicales, de la Revista Musical Chilena, y otros aspectos que conforman lo que con propiedad define Robert Stevenson como "La Música Chilena en el período de Santa Cruz" *.

Acario Cotapos se muestra entero en los *Tres Movimientos Sinfónicos*. Están allí los rasgos de su personalidad artística tan poderosa y original. Convivir con él era una fiesta para el espíritu, y ni aún la cruel inmovilidad de sus últimos años apagó nunca su sentido del espectáculo, que reunía a la charla desbordante, la mímica, las alusiones musicales casi siempre sonorizadas con la imitación de instrumentos, y la fantasía de sus historias imaginadas en París, Roma o Nueva York. Viajó mucho, conoció y fue respetado por los grandes del mundo musical y sus obras fueron ejecutadas en importantes centros artísticos. Sin embargo, Acario Cotapos fue nada más y nada menos que un intuitivo genial, cuyas creaciones sinfónicas desesperaban a veces a los directores, pero cuya audición sacudía con un vigor y un empuje incontenible, asociando visiones telúricas y fantásticas, en medio de un océano de sonoridades inéditas y audaces.

El disco que nos ocupa entrega los *Preludios Vegetales* de Alfonso Letelier, profesor de composición y ex-decano de la Facultad, una de sus composiciones del último tiempo, cuando el músico, ya dueño de su estilo, quiere buscar en los recursos serialistas un nuevo camino. Depura el estilo, va a lo esencial del timbre y el color armónico e instrumental, y construye estas estructuras cristalinas decantadas, con maestría de artífice.

Escuchar este primer volumen de la Antología sonora es, pues, recorrer un largo período de nuestra historia musical contemporánea, evocar la personalidad sobresaliente de sus creadores, contemplar un camino recorrido por personalidades que han dejado huellas en nuestra cultura. Presentes o ausentes, ellas están vivas en estas obras, que les definen con propiedad. Debe agradecerse a la batuta del maestro Victor Tevah, conocedor cercano de todas estas obras, muchas de las cuales le correspondió estrenar, el que ellas hayan sido ensayadas meticulosamente. Y así mismo es decisiva, en el caso de la obra de Enrique Soro, la cooperación valiosísima de la eximia pianista que es Herminia Raccagni, quien da a la parte solística del *Concierto* de Soro, la madurez interpretativa y el lucimiento técnico que el carácter de la obra exige.

* Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

Este primer volumen, que será seguido por un segundo dedicado a la Música Chilena de Cámara, llevará al público extranjero una visión de la música de nuestro país. Música de siempre, música que habla de un joven país americano, de su cultura, moldeada bajo el impulso europeo que nos dio idioma, fisonomía y valores; que creció y se desarrolló nutrida en la aspereza, de nuestra geografía, pero también con la variada belleza del paisaje, entre la altivez de la cordillera y la eternidad del mar.

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

LICENCIADOS DE 1978

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, los días 28 y 29 de noviembre celebró la Graduación de alumnos formados en sus Departamentos de Música y Artes de la Representación.

Egresados en Música

Obtuvieron el grado de Licenciados en Composición: 2
Licenciados en Interpretación Superior con mención en piano: 5
El título de Profesor en Piano lo obtuvieron: 4 alumnos
Licenciados en Interpretación Superior con mención en violín: 8
Licenciado en Interpretación Superior con mención en viola: 1
Licenciado en Interpretación Superior con mención en arpa: 1
Profesor de Guitarra: 1
Licenciado en Interpretación Superior con mención en flauta: 1
Licenciados en Interpretación Superior con mención en fagot: 2
Licenciado en Interpretación Superior con mención en clarinete y el título de Profesor de Clarinete: 1
Licenciado en Interpretación Superior con mención en trompeta: 1
Licenciados en Interpretación Superior con mención en percusión: 4
Profesor de Percusión: 1
Licenciados en Interpretación Superior con mención en canto: 5
Profesora de Canto: 1
Profesores con el título de Profesor especializado en música con mención en Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armonía: 3
Con el título de profesor de Estado en Educación Musical: 45

Egresados del Area de Teatro

Actuación Teatral, Título de Actor: 3
Diseño Teatral, Título de Diseñador Teatral: 2

Area de Danza

Interpretación profesional de la Danza, Título Intérprete Profesional de Danza: 7

Profesores de Danza: 7

Profesores de Danza con mención en Danza Infantil: 15

Labor de difusión de los conjuntos profesionales

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por su titular el maestro Victor Tevah, inició su actividad de 1978 con 8 conciertos al aire libre en Santiago, Viña del Mar y Rocas de Santo Domingo, a los que asistieron sobre 250.000 personas.

Entre el 12 y el 20 de abril, la Sinfónica realizó su XXIV Gira al norte del país, con un total de 14 conciertos ofrecidos en Arica, Iquique, Pedro de Valdivia, Antofagasta, Tocopilla, María Elena y Chuquicamata, a los que asistieron 10.590 estudiantes y 9.540 adultos.

Los Conciertos Educativos se realizaron en el Teatro I.E.M., entre el 3 y el 18 de mayo, con una asistencia de 8.450 alumnos con un total de 13 conciertos comentados que dirigió el maestro Tevah.

Además, la Sinfónica de la Universidad de Chile tocó durante mayo y junio dos conciertos extraordinarios en Santiago y uno en Viña del Mar.

La XXXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile se realizó entre el 7 de junio y el 9 de septiembre, con 14 conciertos en Santiago, 6 en el Teatro Municipal de Viña del Mar y 8 en el Aula Magna de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile de Valparaíso. A estos 28 conciertos asistieron 29.200 auditores. Todos estos conciertos fueron dirigidos por maestros extranjeros invitados, además de aquellos que dirigió el titular del conjunto, maestro Victor Tevah.

La XXV Gira de la Sinfónica al sur del país se realizó entre el 8 y 22 de noviembre, oportunidad en que se visitó: Curicó, Talca, Linares, Chillán, Concepción, Talcahuano, Temuco, Valdivia, Osorno y Puerto Montt. A los 18 conciertos ofrecidos durante esta gira, dirigidos por el maestro Tevah, asistieron 15.000 personas.

La Sinfónica de la Universidad de Chile viajó a Copiapó, invitada por el señor Intendente, para tocar dos conciertos, uno para estudiantes y otro para público adulto. Bajo la dirección del maestro Tevah, el 7 de diciembre se realizó un concierto para 500 estudiantes, y el día 8 tuvo lugar el concierto para todo público, al que asistieron 1.800 auditores.

Durante el Festival Artístico, organizado por la Dirección General de Espectáculos de la Facultad, en el Parque Forestal, entre el 10 y el 21 de enero, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, siempre dirigida por el maestro Tevah, ofreció tres conciertos gratuitos al aire libre. Participaron en este Festival, además, el Ballet Nacional Chileno, el Conjunto Rythmus, Latinomusicaviva, el Conjunto Folklórico de la Confederación

Folklórica, y como invitado especial, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. A su vez, la Sinfónica fue invitada a participar en el Festival de la Universidad Católica, en el Parque Bustamante.

Con dos conciertos extraordinarios terminó la actividad de la Sinfónica. El 12 de enero, invitada por el señor Intendente de Valparaíso, ofreció un concierto al aire libre en la Plaza 11 de Septiembre, y al día siguiente, con el auspicio de la Sede de la Universidad de Chile de Valparaíso, actuó en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Cumplió así un total de seis presentaciones gratuitas durante el mes de enero, a las que asistieron millares de auditores.

Concurso de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile

En cumplimiento a lo dispuesto en el Título II del Reglamento de la Sinfónica, promulgado por el Decreto Universitario Nº 5.163, de 27 de mayo de 1976, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, llamó a Concurso de Antecedentes y de Oposición, cuya meta es mejorar el nivel profesional y artístico del conjunto. Para cumplir con lo dispuesto en el Reglamento, los días 12 y 13 de diciembre, la Comisión que estudió los antecedentes de los postulantes estuvo integrada por la Decano, doña Herminia Raccagni, que la presidió, y por los señores Cristián Vergara, José Vásquez, Víctor Tevah, Alvaro Gómez y la señora Clara Pasini, quien reemplazó al Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica.

La Comisión de Facultad, para el concurso de oposición, se amplió con los profesores: Mario Prieto, M. Celia Herrera, Jaime de la Jara, Ubaldo Grazioli, Emilio Donatucci y Enrique Peña.

Entrega al Ministro de Relaciones Exteriores de la edición de la "Antología de la Música Chilena", Vol. I.

El 12 de diciembre de 1978, la Decano, doña Herminia Raccagni, entregó al señor Director de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, don Hugo Lea Plaza, en la Sala O'Higgins de ese Ministerio, la edición de la "Antología de la Música Chilena", Vol. I, que incluye obras sinfónicas de los Premios Nacionales de Arte, compositores Pedro Humberto Allende, Enrique Soro, Acario Cotapos, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier. Las grabaciones fueron realizadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, y como solista del Concierto en Re Mayor para piano y orquesta de Enrique Soro, actuó Herminia Raccagni. La cinta matriz fue grabada por los músicos-técnicos de esta Facultad, Santiago Pacheco e Isabel Bravo.

Cada álbum de la Antología incluye dos discos Long Play Stereo, y la portada, a fin de hermanar la plástica chilena con la música, luce un dibujo a carboncillo y témpera del pintor Agustín Abarca, contemporáneo de algunos de los compositores incluidos en este primer volumen.

La Decano calificó de "momento histórico para nuestra música la entrega de este primer volumen de la "Antología de la Música Chilena", porque así se inicia un gran anhelo de los compositores chilenos y de toda la gran familia musical". Agregó, en seguida, que esta es sólo la primera muestra, porque se continuará con la grabación de la música sinfónica, de cámara y coral de nuestros creadores, abarcando así la amplia gama de la rica creatividad de los maestros del pasado y de aquellos de las jóvenes generaciones.

El Ministerio de Relaciones Exteriores distribuirá, a través de nuestras Embajadas en todo el mundo, este primer volumen de la "Antología de la Música Chilena". Su difusión en el país la hará la propia Facultad.

Difusión realizada por el Ballet Nacional Chileno

Inició el Ballet Nacional sus presentaciones de 1978 con una activa participación en el Festival Artístico al aire libre en el Parque Forestal y en Viña del Mar, con 10 funciones en total, frente a varios miles de personas.

Entre el 21 y 25 de junio tuvo lugar la Temporada Oficial en el Teatro Victoria, con tres estrenos absolutos y la reposición de importantes ballets del repertorio, frente a 5.820 espectadores.

Una extensa labor de difusión hizo el Ballet Nacional en la zona sur entre el 27 de agosto y el 23 de septiembre del año pasado. Esta gira abarcó las ciudades de Curicó, Talca, Linares, Los Angeles, Temuco, Valdivia, Osorno y Puerto Montt, con un total de 25 funciones a las que asistieron 17.760 espectadores, de los cuales 7.990 fueron estudiantes.

El Ballet Nacional Chileno, terminó su actividad con la participación en el Festival Artístico 1979, durante el mes de enero, en el Parque Forestal, ocasión en que mostró gratuitamente todos los ballets del repertorio.

Teatro Nacional Chileno

La compañía del Teatro Nacional siguió, en enero de 1978, con funciones extraordinarias de "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, obra que se mantuvo en cartelera cuatro meses durante 1977 y que fue vista por un público que ascendió a 32.200 personas.

El primer estreno del año correspondió a "Rancagua 1814", del dramaturgo chileno Fernando Cuadra, dirigida por Patricio Campos, que tuvo 74 funciones y un público de 22.200 personas.

Como segundo estreno se presentó "El Mercader de Venecia", de William Shakespeare, obra que dirigió Hernán Letelier, que tuvo 108 funciones y un público de 35.000 espectadores. La actuación de Alejandro Cohen, como Shylock, fue tan relevante, que se le otorgó los premios como mejor actor del año de la Chilena Consolidada, de la Asociación de Periodistas de Espectáculos y El Laurel de Oro. El maquillador del Teatro Nacional, Juan Cruz, obtuvo el premio al mejor maquillador por la caracterización de Shylock en "El Mercader de Venecia".

El tercer estreno del año fue "Navidad en el Circo", del dramaturgo chileno Luis Alberto Heiremans, con dirección de Alejandro Cohen. Esta obra de profundo contenido espiritual y humano emocionó y entusiasmó al público adulto y a los niños que llenaron la sala durante un mes, desde el 8 de diciembre al 7 de enero de 1979 inclusive.

Gira al Norte del Teatro Nacional Chileno.

Entre el 16 y 21 de enero, el Teatro Nacional hizo teatro de repertorio con "El Mercader de Venecia", de Shakespeare, "Navidad en el Circo", de Luis Alberto Heiremans y el estreno de "Martín Rivas", de Blest Gana, obra que se dará en marzo en el Teatro Antonio Varas en Santiago. En esta breve gira el Teatro Nacional visitó Pedro de Valdivia, María Elena y Tocopilla, con un total de 6 funciones a las que asistieron 4.600 personas sentadas y centenares que tuvieron que ver las obras de pie.

Después de la gira al norte del país, el Teatro Nacional ofreció tres funciones de "El Mercader de Venecia" en el Teatro Municipal de Viña del Mar, los días 26, 27 y 28 de enero.

Extensión-Docente del Departamento de Música

Entre los meses de septiembre a diciembre inclusive, profesores y alumnos del Departamento de Música ofrecieron 39 conciertos en la Sala Isidora Zegers, con una asistencia de 12.480 auditores.

La Orquesta Sinfónica Juvenil, formada y dirigida por el maestro alemán Peter Richter de Rangenier, e integrada por los mejores instrumentistas-alumnos del Departamento de Música, con un total de 57 ejecutantes, actuaron en cuatro conciertos gratuitos en el Parque Metropolitano, junto a los solistas Francisca y Alejandro Mendoza, Guillermo Ibarra, Max Echaurren, Manuel Jiménez, Juan Corderch, Miguel Zárate, Silvana Morales y Eliana Mendoza. Los programas de estos conciertos incluyeron obras de J. S. Bach, Vivaldi, Boccherini, Haydn, Stamitz, Mozart, Schubert, Beethoven, Gluck, Weber, Dvorak y Ravel. A estos conciertos asistieron sobre 20.000

personas. Después, la Orquesta Sinfónica Juvenil repitió estos conciertos en dos colegios de Santiago y, además, viajó a Valparaíso para actuar en el Aula Magna de la Universidad de Chile de Valparaíso, frente a un público de 600 personas, y a Concepción, donde tocó en el Teatro Concepción para un público que llenaba la sala.

En la Región Metropolitana, los conjuntos de cámara y solistas del Departamento de Música ofrecieron 104 conciertos para estudiantes de educación media y universitaria, y 11 en las Regiones, incluyendo las ciudades de Valparaíso, Talca, Chillán, Concepción, Osorno y Temuco, con una asistencia total de 69.700 personas.

Extensión-Docente del Departamento de Artes de la Representación

Durante 1978, en el Teatro DAR, los alumnos de actuación, escenografía y dirección teatral, presentaron las siguientes obras: "Reinas de Francia", de Thornton Wilder, "Saludos a Berta", de Tennessee Williams, y "El Holandés", de Leroy Jones, obras que dan a conocer la evolución del concepto realista en el teatro norteamericano, todas ellas dirigidas por el profesor-director, Oscar Estuardo; "Hedda Gabler", de Ibsen, dirigida por el profesor-director, Patricio Campos; "El Tiempo y los Conway", de J. B. Priestley, dirigida por el profesor-director Pedro Morthéiru y "El Tío Vania", de Chejov, bajo la dirección de la profesora y directora Liliana Ross.

Todas estas obras representan un trabajo curricular de gran importancia para los alumnos del Departamento de Teatro y están dirigidas, principalmente, a estudiantes de educación media y universitaria. La Sala DAR que cuenta con 80 localidades, estuvo llena en cada función.

Distinción a Ernst Uthoff

La Municipalidad de Hartford distinguió al coreógrafo y creador del Ballet Nacional Chileno de la Universidad de Chile por el excelente montaje de su Ballet-Oratorio, "Carmina Burana" con música de Carl Orff, con el Hartford Ballet. El éxito logrado por esta obra fue extraordinario.

Uthoff viajó acompañado por Chela Gilberto, maestra de baile del Ballet Nacional Chileno.

Tres últimas Licenciaturas del año 1978

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile cumple, con las tres últimas Licenciaturas correspondientes a 1978, con la suma de 71 alumnos titulados durante el nombra-

do período. Estas tres últimas Licenciaturas se realizaron en la Sala Isidora Zegers. La primera, el 23 de enero, correspondió a la Licenciatura en Interpretación Superior con mención en Canto, del tenor José Quilapi Aninguin, acompañado por el compositor y pianista Cirilo Vila; al día siguiente se realizó la Licenciatura en Interpretación Superior con mención Violín, de Manuel Fernández Paredes, a quien acompañó la profesora Mariana Grisar, y el 25 de enero dio su examen de Licenciatura en Interpretación Superior con mención en Piano, Cecilia Plaza.

CRONICA

CONCURSOS

V Concurso de Ejecución Musical, Mención Piano

Entre el 21 y 29 de octubre de 1978 se realizó en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el V Concurso de Ejecución Musical, Mención Piano, con la presencia de 18 concursantes de Argentina, Brasil, Uruguay, Japón, Bélgica, España, Suiza, Francia, El Líbano, Estados Unidos, Alemania Federal, Inglaterra, Israel y Perú.

Integraron el jurado el pianista suizo, Louis Gilbrand, los profesores Alexander Jenner, de la Escuela Superior de Música de Viena; Joseph Bolch profesor de la Juilliard School of Music de Nueva York; Jacob Laitener, de Alemania Federal; Jorge Fontela, de Argentina; Arnaldo Estrella, de Brasil; Naum Slusny, de Bélgica; Elvira Savi y Galvarino Mendoza, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile; Elena Weiss, directora de la Escuela Moderna de Música y la concertista chilena, Margarita Domenech. Como observadores actuaron Gideon Waldrop, decano de la Juilliard School of Music, y Juana Subercaseaux, directora del Instituto de Música de la Universidad Católica.

De los ocho pianistas seleccionados para las semifinales, cuatro representaron al Brasil: Diana Kacso, Denis Axel, José Carlos Cocarelli y Joaquín do Espírito Santo. Los otros cuatro finalistas fueron, Liora Ziv-Li, de Israel; Mishiko Tsuda, de Japón; Babette Hierholzer, de Alemania y Peter Bithel, de Inglaterra.

El jurado del concurso otorgó el primer premio a la pianista de 25 años, Diana Kacso; el segundo lugar lo obtuvo la joven japonesa, Mishiko Tsuda; y el tercero fue para el inglés, Peter Bithel.

Culminó el V Concurso de Ejecución Musical con un concierto de los tres finalistas en el Teatro Municipal de Viña del Mar, con la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago, dirigida por Isidor Handler, en el que Diana Kacso tocó el *Concierto para piano y orquesta* de Tchaikowsky; Mishiko Tsuda, el *Concierto para piano y orquesta* N° 1, de Liszt y Peter Bithel con el *Concierto para piano y orquesta* N° 3, de Beethoven, el que fue repetido en el Teatro Municipal de Santiago el 30 de octubre.

Concurso Valores Jóvenes 1978, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

Para celebrar sus cuarenta años de labor en Chile, el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura llamó a un Concurso de jóvenes intérpretes chilenos, organizado por su Comité de Música.

En un concierto realizado en el mismo Instituto, el 27 de noviembre, se entregaron los premios y medallas de oro y plata a los ganadores. El primer premio para conjunto lo obtuvieron Patricio Rojas, violín y Alfredo Saavedra, piano; quienes ejecutaron las siguientes obras: *Pastorela* (1946) del norteamericano William Grant y la *Sonata Op. 12, N° 1*, de Beethoven; la flautista Soledad Jaramillo, ganadora del primer premio para solista, tocó la *Sonata para flauta y piano*, del norteamericano Everett Helm, acompañada por René Reyes, luego ejecutó dos obras chilenas, *Remembranzas orientales*, para flauta sola, de Luis Clavero, y *Visiones*, de Guillermo Rifo, también para flauta no acompañada; el segundo premio para solista lo obtuvo el joven arpista Manuel Jiménez, quien interpretó *Loíta la bailadora*, del compositor parisiense Marcel Tournier, *Canción en la noche*, del compositor franco-americano Carlos Salzedo y "Lento" de la *Sonata para Arpa* del compositor chileno Juan Lémann.

La joven concertista en piano, Patricia Araya, fue seleccionada por los organizadores del Concurso Valores Jóvenes 1978 para realizar una serie de conciertos a través de todo el país. Patricia Araya inició su formación musical en Osorno, en el Conservatorio de Música "Carolina Klagges" con la profesora Luisa de Galaz y en 1975 se trasladó a Santiago para continuar sus estudios de música en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, primero con el profesor Rudy Lehmann y actualmente con el pianista Galvarino Mendoza. Al mismo tiempo estudia para la Licenciatura en Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armonía.

Concurso de Composición Coral, organizado por la Agrupación Beethoven

Dentro del marco del Festival de Música Contemporánea, organizado por la

Agrupación Beethoven, para promover el encuentro del público con la música de nuestra época, y como corolario, estimular la creación musical chilena, se llamó a un Concurso de Composición Coral que se falló y ejecutó en el último concierto del Festival, en el Goethe Institut.

Tres conjuntos corales actuaron en esta oportunidad, el Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Jaime Donoso, el Coro de la Agrupación Beethoven, director Guido Minoletti y "Ars Viva", director Waldo Aránguiz. Cada coro presentó dos de las seis obras preseleccionadas entre las treinta que concursaron.

El primer premio lo compartieron "Simulacros", de Alejandro Guarello; y "Pena de Mala Fortuna", de Federico Heinlein; Segundo Premio "Sensemayá", de Hernán Ramírez; y Tercer Premio, "Jesucristo, sálvanos", de Jaime González.

Para el profesor de esta Facultad, Federico Heinlein, esta fue la tercera distinción obtenida en 1978 como compositor. El 10 de julio pasado la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Enrique Ricci, estrenó su *Concertante para oboe, fagot y orquesta de cuerdas*; en el Concurso de Composición Musical que organizó la Universidad Católica, obtuvo el segundo premio por *Las Alabanzas para orquesta de cuerdas*. "Pena de Mala Fortuna", tiene versos de Pablo Neruda.

Los restantes compositores, todos ellos formados en la Facultad de Música, cursan estudios en la carrera de Composición; Alejandro Guarello, de 27 años, ya fue agraciado en 1977 con el Segundo Premio en el Concurso de "Amigos del Arte", por sus *Tritonadas*, para piano; Jaime González, de 22 años, creó su "Jesucristo, sálvanos" en escritura imitativa que parece estar inspirada en un motete del Renacimiento, pero tratada con una expresividad muy original, y Hernán Ramírez que ya es un compositor plenamente realizado de la generación joven, fue alumno en esta Facultad del compositor Gustavo Becerra. "Sensemayá", escrita en 1973, es una obra esencialmente rítmica, con persistentes variaciones métricas, con versos de Nicolás Guillén.

Concurso Nacional de Teatro para Autores

El "Primer Concurso Nacional de Teatro para Autores", organizado por la Secretaría Cultural de Gobierno, fue ganado por José Pineda por su obra "El Boquete", la que además de obtener un premio

en dinero será montada en 1979. El Segundo Premio fue otorgado a Sergio Arrau Castillo y el Tercero, a Jorge Cancino Jofré. Se concedieron Menciones Honoríficas a Tobías Barros, Mafalda Tinelli, Helga Villagrán, Guido Mutis y Adriana Marín.

Presidió el Jurado el Subsecretario General de Gobierno, Mario Ríos Santander, y lo integraron la actriz Diana Sanz, el Director del Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, Fernando Cuadra, y el Jefe de la Sección Literaria y Teatro de la Secretaría de Relaciones Culturales, Francisco Javier Alcalde. A este Concurso nacional se presentaron 114 obras.

Agrupación Beethoven y el Goethe Institut llaman a Concurso de Composición Latinoamericana para cuartetos de cuerdas

Transcribimos las bases:

1. Las obras deberán ser escritas para cuarteto de cuerdas: 2 violines, viola, cello y tener una duración entre ocho y veintidós minutos.

2. Podrán participar: a) Los compositores nacionales de cualquier país de Sudamérica, Centroamérica y México, cualquiera sea su residencia y b) Los compositores residentes por más de dos años en cualquiera de estos países.

3. Las composiciones deberán ser enviadas a la Agrupación Beethoven, Avda. Providencia 835, Depto. 67, Santiago de Chile. Participarán en el concurso todas las obras que se reciban hasta el 27 de julio en dicha oficina o que lleguen posteriormente con el matasello correspondiente a esa fecha o a una anterior.

4. El Jurado será presidido por un compositor especialmente invitado, y estará integrado, además, por cuatro miembros designados por la Agrupación Beethoven, Goethe Institut, Asociación Nacional de Compositores de Chile, y el último, designado por los miembros del Cuarteto.

5. El Jurado seleccionará entre tres y seis obras, que en calidad de finalistas serán interpretadas en el Festival de Música Contemporánea de 1979. Concluida dicha interpretación, el mismo jurado indicará las obras ganadoras de los diversos premios. Las decisiones del jurado serán inapelables.

6. Habrá tres precios: 1º US\$ 2.000; 2º US\$ 1.500, y 3º US\$ 1.000.

El jurado podrá dejar desierto alguno de los premios y/o conceder menciones honoríficas a obras que no sean premiadas.

7. Las obras enviadas deberán incluir

el nombre del autor, dirección, fotografía y datos biográficos.

8. Las obras deberán ser inéditas, no presentadas anteriormente en público, ni grabadas. No serán devueltas a los participantes, ya que se integrarán al archivo de la Agrupación Beethoven.

Premios Agrupación Beethoven a jóvenes instrumentistas chilenos

Reemplazando a las becas que con anterioridad concedía la Agrupación Beethoven a instrumentistas nacionales, el 15 de enero de 1979, concedió tres premios después de una cuidadosa selección de antecedentes.

Los ganadores fueron, Cecilia Plaza, pianista, licenciada en interpretación superior en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile; Frida Ansaldi, violinista, con estudios en el Instituto de Música de la Universidad Católica, ganadora del premio Orrego Carvallo, otorgado por la Facultad de Música de la Universidad de Chile, y Carlos Ramón Dourthé, cellista, formado en el Instituto de Música de la Universidad Católica, ganador en 1977 del tercer premio en el Concurso Internacional de Viña del Mar y ese mismo año obtuvo el galardón de APES.

El Instituto de Música de la Universidad Católica convoca a un Concurso de Composición Musical para compositores chilenos cuyas bases son las siguientes:

- 1) Edad máxima 40 años, a la fecha del cierre de la entrega de obras.

- 2) Obras para conjuntos de cámara que incluyan diversas combinaciones de los siguientes instrumentos: flauta travesa, flauta dulce, oboe, violín, viola, cello, contrabajo, guitarra, piano y percusión.
- 3) La duración máxima de cada obra deberá ser de 15 minutos.
- 4) Las obras deberán ser inéditas y se entregarán en manuscrito original.
- 5) Las obras deberán ser inscritas bajo pseudónimo, y en sobre adjunto y sellado se deberá indicar nombre y dirección del autor, incluyendo certificado de nacimiento.
- 6) Se otorgarán dos premios en dinero y una mención honrosa. El Primer Premio consistirá en la suma de US\$ 1.000 (equivalencia en moneda nacional) y el Segundo Premio en US\$ 500. Los premios podrán ser declarados desiertos o "ex aequo".
- 7) Las obras premiadas serán ejecutadas públicamente por alumnos del Instituto de Música, en fecha que se comunicará oportunamente.
- 8) El Jurado estará integrado por un representante de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, por un representante del Círculo de Críticos de Arte y tres representantes del Instituto de Música.
- 9) La recepción de obras se hará en la oficina N° 225 de la Casa Central de la Universidad Católica de Chile (Avda. Bernardo O'Higgins, 340, 2° piso), y se cerrará impostergablemente el 31 de julio.

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA

Entre el 31 de octubre y el 6 de noviembre, la Agrupación Beethoven realizó el Festival de Música Contemporánea. Se inició en el Teatro Gran Palace, con la presentación de Lionel Hampton, afamado vibrafonista y su conjunto de jazz.

El 2 de noviembre, en el Goethe Institut, tuvo lugar el homenaje al compositor chileno Roberto Falabella. El musicólogo Dr. Luis Merino destacó los méritos del compositor, muerto hace dos décadas a la edad de 32 años. La pianista María Iris Radrigán tocó los *Preludios enlazados*, de 1951 y Cirilo Vila, ejecutó *Estudios Emocionales*, para piano, de 1957. El violinista Francisco Quezada con Cirilo Vila al

piano, tocaron la *Sonata para violín y piano*, y el Cuarteto Chile, integrado por Jaime de la Jara, Francisco Quezada, Enrique López y Jorge Román, ejecutaron el *Cuarteto para cuerdas*, de 1957. Terminó el concierto con la participación del Coro de la Agrupación Beethoven, dirigido por Guido Minoletti, que cantaron en primera audición los dos grupos de canciones corales a tres y cuatro voces con textos de García Lorca.

Continuó el Festival con la actuación de la Orquesta de Cámara de Concepción en el Teatro Gran Palace. El director del conjunto, José Carlos Santos, inició el programa con tres obras de compositores ame-

ricanos, de Charles Ives, *La pregunta sin respuesta*, que data de 1908; *Umbral y ámbito*, del chileno Miguel Aguilar, obra de 1962 y *Divertimento para cuerdas*, de 1965, del chileno Carlos Botto. La segunda parte del programa incluyó *Pulcinella*, de Stravinsky y el *Concierto Nº 2 para piano*, de Prokofiev, con la pianista Marcela Mazzini.

El conjunto argentino Le Luthiers, volvió al Teatro Gran Palace con su espectáculo musical "Johann Sebastian Mastropiero", estrenado en Chile en 1977.

Este festival culminó en el Goethe Institut con un programa doble, el Concurso

Coral que reseñamos en la sección Concursos, y un concierto a cargo del Cuarteto Chile elevado a Sexteto con la colaboración de Marcelo Loewe en viola, y Carlos Dourthé en cello. Se inició la velada con la primera audición del *Sexteto*, del argentino Ernesto Acher y, en seguida, tocaron el *Cuarteto Nº 3*, de Béla Bartók.

Por su parte, el Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Jaime Donoso, cantó *Nonsense*, de Petrassi, *Processional*, de Ives y *Magnificat*, de Stevens.

CONCIERTOS

Recital de flauta y guitarra en la Sala Isidora Zegers

El profesor de guitarra del Departamento de Música de nuestra Facultad, Jorge Rojas-Zegers y la flautista española, Josefina San Martín, en un recital en la Sala Zegers, el 4 de septiembre, ofrecieron en primera audición absoluta, la *Sonata para flauta y guitarra*, del compositor chileno Pedro Núñez Navarrete. En este recital ejecutaron, además, obras de Loeillet, Giuliani, de Falla e Ibert.

Conciertos de "Jóvenes Intérpretes"

El Goethe Institut con la colaboración de "Amigos del Arte" inició un ciclo de "Jóvenes Intérpretes" en el que participó el guitarrista Jorge Rojas-Zegers con un programa que incluyó obras hispanas para el instrumento, el *Estudio Nº 11*, de Villa-Lobos y dos obras de compositores chilenos: *Sonata de Septiembre para María Ester*, de Darwin Vargas y *Evocación*, de Pablo Delano.

La pianista Cecilia Plaza tuvo a su cargo el segundo concierto, ocasión en que interpretó obras de los chilenos Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende y Juan Orrego-Salas.

En la tercera fecha actuaron Frida Ansaldo, violín, y Frida Conn, piano, en un programa con obras de Händel, Bach, César Franck, y Wieniawsky.

Para el último concierto de este ciclo se seleccionó al cellista Carlos Ramón Dourthé, con Cecilia Plaza, al piano, quienes ofrecieron un programa con obras de Beethoven, Bach y Brahms.

Ciclo de Valores Jóvenes en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura

También organizó un ciclo de conciertos a cargo de músicos jóvenes el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. En estos conciertos actuaron la soprano Violaine Soubllette, el barítono René Aravena, la pianista Maribel Adasme, quienes interpretaron dúos de Brahms, López Buchardo, Pedro Humberto Allende y Aaron Copland. Con obras para piano a cuatro manos se presentaron Maribel Adasme y Miguel Angel Jiménez, y en el mismo recital actuaron Elma Rojas y Claudio Zurita en dúos para guitarra. Las pianistas María Elena Echeverría y Verónica Weissbluth ofrecieron en una misma fecha un recital con obras norteamericanas y chilenas.

En la última fecha de este ciclo actuó el Conjunto Juvenil de Bronces del Departamento de Música de esta Facultad, en la primera parte del programa, y en el segundo, actuó el clarinetista Rubén González acompañado por Kenya Godoy.

Homenaje al profesor Hernán Würth

El Departamento de Música, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, rindió el más hermoso homenaje al gran tenor y profesor Hernán Würth, el 7 de diciembre de 1978. Se quiso conmemorar así a este gran músico prematuramente fallecido el 27 de febrero. Los cantantes profesionales Marisa Lena y Mary Ann Fones, sopranos, Carmen Luisa Letelier, contralto, Juan Eduardo Lira, tenor y Fer-

nando Lara, barítono, con las profesoras Elvira Savi y Mariana Grisar, al piano, cantaron los *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 y *Neue Liebestieder Walzer*, Op. 65, de Johannes Brahms, ciclos por los cuales Würth tenía especial predilección. Según la opinión unánime este fue uno de los más perfectos y bellos conciertos de cámara de la temporada 1978.

Recital de Laúd de Oscar Ohlsen

Oscar Ohlsen, uno de los pioneros de la música para laúd en Chile y Sudamérica, como becario del British Council estudió laúd en Inglaterra con Roberto Spencer y asistió, además, a los cursos de Michael Schäffer y Eugene Dombois en varios cursos internacionales. Ha actuado con gran éxito en escenarios de Inglaterra, Alemania y Bélgica, en Norte y Sudamérica.

Acaba de regresar de Inglaterra, país en el que permaneció durante los últimos meses de 1978, trabajando con Diana Poulton, una de las más distinguidas personalidades del mundo laudístico. En agosto asistió, también a las clases maestras de Anthony Bailes, en Cheltenham y posteriormente visitó Basilea, importante centro europeo de música antigua, invitado por Hopkinson Smith, el más destacado laudista de la actualidad.

Al regresar a Chile, ofreció un recital en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el 5 de diciembre pasado, en el que tocó un programa de música renacentista y barroca, con obras en primera audición para Chile y estrenos absolutos.

Para la primera parte de este programa

usó un laúd renacentista, según modelos de fines del siglo XVI. Inició su recital con el estreno en Chile de diversos manuscritos de *Mercurius D'Orleans* (c. 1620): *Ballet, Courante, Ballet, Volte, Ballet y Galliarde*; y el estreno absoluto de *Fantasia, Galliarde y Fantasia*, de Gregorio Hewet (c. 1600), según manuscritos de Schelle y Leipzig. Terminó la primera parte con obras de *Antony Holborne* (c. 1590) y *Robert Johnson* (c. 1615).

En la segunda parte del programa usó un laúd barroco según Joachim Tielke, 1695, construido por Mr. Martin Bowers, en Essex, entre 1975/78. Tocó en estreno absoluto *L'Entrée en Angleterre*, según Manuscritos de *Lord Danby* (Londres 1715); y los estrenos para Chile de *Sutte en Do Mayor*, de *Johann Gottfried Conradi* (Frankfurt 1724) y *Fantasia en La menor*, de *David Kellner*, (Hamburgo 1747).

Quinteto de Instrumentos de Viento "Pro Música" toca obras chilenas

El recientemente creado Quinteto de Instrumentos de Viento "Pro Música", integrado por profesores de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Alberto Harms, flauta; Enrique Peña, oboe; Luis Rossi, clarinete; Benjamín Silva, corino; y Jorge Espinosa, fagot; en un concierto en la Casa de la Cultura del Parque Metropolitano, incluyeron tres obras de compositores chilenos: *Roberto Escobar: Quinteto "La Paloma"*; *Luis Advis: Cuatro Movimientos para Quinteto de Vientos* y *Federico Heinlein: Tripartita*. Para terminar el programa tocaron *Tres Piezas Breves*, de *Francis Poulenc*.

TEMPORADA LIRICA EN EL TEATRO MUNICIPAL

Los tres últimos títulos de la Temporada Lírica 1978 en el Teatro Municipal fueron: "Carmen", de Bizet, con la soprano chilena Victoria Vergara en el papel de Carmen, Gilbert Py como Don José y la soprano Marisa Lena en el papel de Micaela. En esta ópera el director Henrique Morelembaum dirigió a la Orquesta Filarmónica, al Coro de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera y a los cantantes, y la regie estuvo a cargo de Constantino

Yuri. "Simón Bocanegra", de Verdi, constituyó un estreno para Chile, y los papeles principales fueron cantados por Mario Rinaudo, Ricardo Yost, Mariano de la Maza y Agustín Letelier, con la Orquesta Filarmónica y el Coro dirigido por Michelangelo Veltri. El quinto y último título de la temporada fue "Un Baile de Máscaras", de Verdi, que contó con los mismos cantantes que participaron en "Simón Bocanegra".

VII TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS DE LA AGRUPACION BEETHOVEN

La Temporada Internacional en el Teatro Oriente continuó con la actuación del violinista Philipp Hirschhorn, nacido en Riga, y formado en el Conservatorio de esa ciudad y en Leningrado, ganador en 1967 del Concurso Reina Isabel de Bélgica, quien abandonó Rusia en 1973. Desde entonces ha tocado en Europa y los Estados Unidos con gran éxito. En su recital en Santiago fue acompañado por los pianistas chilenos María Iris Radrigán y René Reyes.

Como próxima visita extranjera vino el pianista Bruno Gelber, músico de formidable talento, quien cautivó al público con sus interpretaciones plétóricas de fuerza, gracia infinita y prestidigitación sensacional.

En el Teatro Gran Palace se presentó el "Preservation Hall Jazz Band", integrado por Dave Williams, piano; Joseph Butler, contrabajo; Alonso Stewart, batería y canto; Manuel Crusto, clarinete; Kid Thomas Valentine, trompeta; Emanuel Paul, saxofón; Worthia Thomas, trombón, y Emanuel Sayles, bajo y guitarra. La finalidad del grupo es preservar el más antiguo de los tipos de jazz, el de Nueva Orleans. En el foyer del Teatro Gran Palace se montó la exposición "Historia del Jazz", con motivo del recital de este grupo norteamericano.

El trío norteamericano "Beaux Arts",

que existe desde 1955, está compuesto por los integrantes fundadores: Menahem Pressler, piano, y Bernard Greenhouse, cello, al que se unió hace diez años el violinista Isidore Cohen. El programa incluyó obras de Schubert, Brahms y Beethoven.

La Temporada Internacional terminó con la visita de la Orquesta de Cuerdas de Francia, dirigida por Jean-Francois Paillard, conjunto que visitó Chile con el auspicio del Ministerio de Relaciones de Francia. El programa, que se inició con una suite de danzas francesas anónimas del siglo XVII, incluyó una novedad y estremo absoluto para Chile: la *Sinfonía Concertante para dos violines, en Sol Mayor*, de Joseph Boulogne, escrita en 1782, pero editada recién hace dieciséis años. El compositor mulato, nacido en la isla de Guadalupe, fue hijo del contralor y tesorero general de la Orden del Santo Espíritu. Su padre le proporcionó una educación esmerada. En París el muchacho perfeccionó sus múltiples talentos, y a los veintinueve años era tenido por uno de los esgrimadores más ilustres de Europa. Terminó por dedicar sus esfuerzos principales a la música, adquiriendo celebridad como violinista y compositor. El conjunto francés captó la inmensa alegría de estas páginas llenas de encanto, reminiscentes del joven Mozart.

GIRAS AL EXTRANJERO DE CONJUNTOS CHILENOS

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica

En una gira patrocinada por el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica realizó su quinto viaje al exterior. Entre el 21 de septiembre y el 4 de octubre ofreció conciertos en Lima, Costa Rica, y otros países centroamericanos, con un repertorio que incluyó obras del Barroco, contemporáneas de Samuel Barber y Béla Bartók, y las dos obras chilenas ganadoras del Concurso Nacional de Composición organizado por la Universidad Católica, *Divertimento para cuerdas y piano*, de Wilfred Junge, y *Las Alabanzas*, de Federico Heinelein.

Coro de Cámara de la Universidad de Chile realizó una gira por Colombia, Ecuador y Estados Unidos

Respondiendo a una invitación de la Universidad Católica de Cuenca, Ecuador, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, dirigido por el maestro Gilberto Ponce, e integrado por 38 voces, realizó su décima gira internacional. Además de los conciertos del Ecuador, actuó en Colombia, y en Miami y Orlando, Estados Unidos.

Esta gira contó con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile.

VI Festival Internacional de Coros de Porto Alegre - Brasil

Entre los días 12 y 18 de octubre de 1978 se celebró en Porto Alegre, Estado de Río Grande do Sul, el VI Festival Internacional de Coros, el más importante torneo de música coral del continente. Participaron 63 conjuntos latinoamericanos de Argentina, Colombia, Uruguay, Perú, Bolivia, Chile y de diversos Estados del Brasil.

Representó a Chile el Taller Coral Renacimiento, que dirige Ruth Godoy, profesora de dirección coral de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, especialmente invitado por la Asociación de Festivales de Coros de Río Grande do Sul.

El Festival no es competitivo, pero el público asistente realiza la selección de los mejores conjuntos mediante un voto. Al comprar su entrada, se le entrega una boleta en la que marca el nombre de los 10 mejores conjuntos que se presentan en cada concierto, y es así como se selecciona a los 20 mejores coros para que actúen en las dos últimas noches del Festival. Este Festival se realizó en el Salón de Actos de la Universidad Federal de Río Grande do Sul, con capacidad hasta para 4.000 personas.

Damos a conocer a continuación el informe entregado por la profesora Ruth Godoy:

Fase internacional

La noche de apertura, luego de un discurso oficial, pronunciado por el Secretario Ejecutivo, Dr. João De Souza Ribeiro, se presentaron 10 coros, entre los que destacaron "Arte Vocal de Sao Paulo", dirigido por Joel Antonio Lima; "Madrigal do Recife", dirigido por José Sa Cunha Beltrao; "Coro Polifónico de Presidencia Roque Sáenz Peña", de Argentina, dirigido por Esperanza Petroff; "Coro Santa Amelia", de Mercedes, Uruguay, directora Teresa Taramburelli de Beau, y "Coral del Instituto Brasileño-Norteamericano de Cultura", de Porto Alegre, director Arlindo Teixeira.

Entre las obras presentadas destacaron las composiciones de Gilberto Méndez, compositor brasileño contemporáneo; del argentino Guastavino, "Pueblito, mi pueblo"; de Luca Marenzio: "Madonna sua Mercé", "Exultate Justi" de Viadana, "O come é" de Grau Martire y "Su, su, su" de C. Monteverdi, "Tantum ergo" de A. Bruckner y "Turat Aszika Cigany" de Zoltan Kodály.

El viernes 13 de octubre, entre los diez coros que se presentaron, los más destacados fueron: "Los Madrigalistas de la Merced", del Uruguay, director José María Martino Rodas; "Coro del Colegio Nuestra Señora del Calvario", de Gáquez, Argentina, dirigido por Carmen Riera de Dall'Aglio, y "Coral Ginástica de Sao Leopoldo", Brasil, bajo la dirección de José Pedro Boessio; "Coral Filarmónica", de Cochabamba, Bolivia, director Sergio Vargas Beltrán; "Madrigal de Porto Alegre", director Gil de Roca Sales, y el Coro de la Universidad del Valle, Colombia, director Vicente Sanchis Sanz.

Destacaron especialmente esa noche las obras "Romance del Misionero", de Eduardo Grau; "El arroyo", de Eduardo Fabini; "Noches en la montaña", de Z. Kodály; "Ascendo ad Patrem", de Jakobus Gallus; "Sonoriades", de Sergio Vargas Beltrán; "Ulala Tikita", de Franklin Anaya; "Tre giorni son dre Nina", de G. Pergolesi, y "Hanae Padrap Aescuinin", anónimo boliviano del siglo XVIII.

En la tercera noche del Festival, sábado 14 de octubre, se presentaron nueve coros, entre los que destacaron: "Niños Cantores de Haedo", de Argentina, director Edgardo Aradas; "Coro Claudio Monteverdi", de Montevideo, director Dante Magnone Falleri; "Taller Coral Renacimiento", de Santiago de Chile, directora Ruth Godoy de Elorza, y "Coral do Carmo", de Recife, Pernambuco, Brasil, director Moisés da Paixão.

Entre las obras presentadas destacaron: "Requiem para um boi", Flavio Cortijo; "Festino nella sera del Giovedì Grasso", A. Banchieri; "Hodie Christus natus est", de J.P. Sweelinck; "Le Chant des oiseaux", C. Janequin; "Ave María", A. Bruckner; "Salí caminando un día", del chileno Andrés Alcalde, y "Tránsito", de Néstor Wennholz.

El domingo 15 de octubre, a las 14.30 horas, se presentaron cinco coros seleccionados de la categoría infantiles y juveniles. Entre ellos sobresalieron: "Los Pequeños Cantores do Colegio Santo Antonio", Porto Alegre, que interpretaron dos canciones del folklore de Chile y otras brasileñas; y "Pequeños Cantores do Silveira Martins", de Bage, interpretando versiones corales de dos danzas húngaras de Brahms, y algunas canciones de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

A las 20.30 horas del domingo 15 de octubre tuvo lugar el último concierto de selección de la Fase Internacional, presentándose 9 coros, entre los que descollaron: "Coral do Mai", de Belo Horizonte, direc-

tora Angela Regina Pinto Coelho Fonseca; "Coro del Conservatorio Universitario de Música", de Montevideo, directora Vida Bastos; "Coral Ars Nova", de la Universidad Federal de Minas Gerais, director Carlos Alberto Pinto Fonseca; "Coral da Universidade Federal do Rio Grande do Sul", director Arlindo Texeira, y "Coro Polifónico de Santa Fe", Argentina, director Francisco Maragno.

Entre las obras presentadas sobresalieron: "Io Tacero", Gesualdo da Venosa; "Trois Chanson", de C. Debussy; "Tres pontos de Cabloco", de Osvaldo Lacerda; "The sixty-seventh psalm", de Charles Ives; "Cobra cora" y "Ponto de oxum lemenja", de C. Alberto Pinto Fonseca; "Credo da missa a 4 voces", de C. Monteverdi; "Marry Hines", de Samuel Barber; "O vos emnes", de Alberto Ginastera; "Salmo 100", de F. Mendelssohn, y "Stabat mater", de Krzysztof Penderecky.

De acuerdo a los resultados de la votación del público, la Comisión Técnica seleccionó a los coros para las dos últimas funciones del Festival, dejando a los mejores clasificados para el final. En esta oportunidad correspondió al "Taller Coral Renacimiento", de Santiago de Chile, dirigido por la maestra Ruth Godoy de Elorza, cerrar la noche del lunes, y al Coro Universitario de Colombia, que traía un espectáculo de canciones y bailes populares, la última noche, la cual tiene un carácter festivo, y los coros pueden acompañarse de instrumentos rítmicos, presentar bailes típicos, etc.

Se grabó el disco del Festival, con los diez mejores coros, de los veinte clasificados. El "Taller Coral Renacimiento", de Santiago de Chile, grabó tres temas chilenos ("Romance Pastoral Nº 2", de J. Orrego-Salas; "Salí caminando un día", de Andrés Alcalde, y "Caliche", canción tradicional chilena, en arreglo de Waldo Aránguiz).

Los coros finalistas recibieron como estímulo el Trofeo Caldas Junior, una estatua de bronce, obra del famoso escultor brasileño Francisco Stockinger, "Premio al arte, talento y sensibilidad", que tuvimos el honor de recibir y traer a nuestro país, como asimismo un Diploma de Honor y un obsequio especial para la directora.

La organización, a cargo de la Asociación de Festivales de Coros de Rio Grande do Sul, fue excelente. Contó con el patrocinio de las siguientes entidades: Fundación Nacional de Arte, Gobierno del Estado de Rio Grande do Sul, Departamento de Asuntos Culturales de Rio Grande do

Sul, Secretaría de Turismo del Estado R.G. do Sul, Secretaría Municipal de Educación y Cultura y Asamblea Legislativa del Estado.

La Asociación cuenta con un *Consejo titular*, formado por profesores, senadores, ministros, periodistas; un Consejo Fiscal, formado por periodistas, economistas e ingenieros, y un Directorio, cuyo presidente es el señor Dante Barone, y el secretario ejecutivo es el señor João de Souza Ribeiro, quien tiene la mayor responsabilidad del Festival, demostrando un fervoroso entusiasmo, capacidad de trabajo y eficiencia a toda prueba.

Otro aspecto positivo de este Festival, es que se tiene la oportunidad de escuchar mucha música de todas las épocas, y en esta oportunidad obras contemporáneas de gran interés cantadas por los coros brasileños. Impacto causó, también, tanto en Brasil como en Argentina, "Salí caminando un día", del joven chileno Andrés Alcalde, obra basada en un texto del poeta Pedro Prado, para 4 voces mixtas, y que ofreció en primera audición el Taller Coral Renacimiento.

El intercambio de partituras entre los coros participantes, es otro de los puntos fundamentales de este Festival. Gracias al aporte de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, hicimos entrega de música coral chilena a los directores de los coros más representativos.

A pesar de que los coros extranjeros sólo pueden cantar 5 obras y los locales 3, el Taller Coral Renacimiento interpretó siete obras: "Ave María", de Bruckner; "Hodie Christus natus est", de Sweelinck; "Le chant des oiseaux", de Janequin; "Ecco mormorar l'onde", de Monteverdi; "Gloriana", de Britten; "Romance Segundo", de Orrego-Salas, y "Salí caminando un día", de Alcalde. La noche de clausura interpretamos dos obras chilenas doctas y dos de extracción folklórica.

Junto con actuar en el Festival, el Taller Coral Renacimiento ofreció un concierto de música religiosa en la Catedral de Porto Alegre, en el que interpretó Misas, Motetes y Corales de Palestrina, Josquin, Victoria, Sweelinck, J.S. Bach y del chileno Juan Amenábar. Actuó, además, en dos escuelas universitarias, una parroquia de barrio y en el Salón de Actos de la Asociación de Bancos de Rio Grande do Sul.

En Buenos Aires el conjunto ofreció un concierto en la Iglesia de José C. Paz, invitado por el coro de esa localidad, que celebraba el centenario de su creación, al que en la actualidad dirige la profesora

Nelly Altube, del Conservatorio de Música de Buenos Aires. En este concierto se creó un emocionante clima de confraternidad entre chilenos y argentinos, que culminó con la Canción de la Amistad cantada por ambos coros y el público, tomados de las manos y con los brazos en alto.

El Taller Coral Renacimiento viajó con el patrocinio de la Secretaría de Cultura del Gobierno, el Comité Nacional de Recreación, el Centro Cultural de la Construcción y la Federación de Coros de Chile.

Carmen Luisa Letelier, aclamada por la prensa uruguaya como la mejor cantante extranjera de 1978

Para realizar el estreno absoluto en Uruguay de la "Canción de la Tierra", de Gustav Mahler, la Orquesta Sinfónica de Montevideo (OSSODRE) invitó a la contralto chilena Carmen Luisa Letelier para actuar en la Temporada Oficial de Conciertos 1978.

En su balance del año, "El País", de Montevideo, de fecha 5 de enero de 1979, bajo la firma de su crítico oficial, Egon Friedler, destaca como la obra más representativa de la temporada a la "Canción de la Tierra"; como el mejor director invitado del año, al maestro húngaro-norteamericano Laszlo Halasz, quien la estrenó, y a Carmen Luisa Letelier como la mejor cantante extranjera, "por su cálida y expresiva interpretación como solista".

TEATRO DE PANTOMIMAS DE COLONIA

Teatro de Pantomimas de Colonia

Con el auspicio del Instituto Goethe de Munich, el Teatro de Pantomimas de Colonia realizó una gira latinoamericana, bajo la dirección de su fundador Milan Sládek. En Chile presentó dos programas en el Teatro I.E.M., de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

Milan Sládek creó la figura de *Kefka*, personaje animado de vida expresiva, quien refleja las vivencias y los sufrimientos de cada individuo. Alrededor de este personaje, el elenco del Teatro de Pantomimas de Colonia revela las polifacéticas posibilidades de la pantomima. Los artistas alemanes son el conjunto más destacado del teatro de pantomima de la República Federal de Alemania.

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1978

Nº 141, Enero-Marzo 1978

	Pág.
FEDERICO HEINLEIN. Relación entre la música y texto en el teatro musical del siglo XX	3
MANUEL DANNEMANN. Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Misión Chile - 1977	17
INFORMES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE	42

Nº 142-144, Abril-Diciembre 1978

LUIS MERINO. Visión del compositor Juan Orrego-Salas	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
INFORMES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE	146

Indice de artículos por orden alfabético de autores (1978)

BUSTOS, RAQUEL. Ida Vivado Orsini, Nº 142-144	106
--	-----

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

Compositores de Chile, <i>Serie de Ediciones</i> , Santiago, 1974-1977. Nº 141	56
DANNEMANN, MANUEL. Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico	

y Folklórico. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Misión Chile - 1977. Nº 141	17
HEINLEIN, FEDERICO. Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX. Nº 141	5
MERINO, LUIS. Visión del compositor Juan Orrego-Salas. Nº 142-144	5
NOBRE, MARLOS. La Problemática de la Música Latinoamericana. Nº 142-144	125
QUIROGA, DANIEL. Rosita Renard en el recuerdo. Nº 142-144	131
TORRES, RODRIGO. Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno. Nº 142-144	113
STEVENSON, ROBERT.	

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

Juan del Encina. <i>Poesía Lírica y Cancionero Musical</i> . Edición, Introducción y Notas de R[oyston] O[scar] Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Clásicos Castalia [62], 1975. Nº 142-144	140
Juan del Encina. <i>L'Opera musicale</i> . Studio introduttivo trascrizione e interpretazione di Clementi Terni. Messina-Firenze: Casa Editrici D'Anna, 1974. Nº 142-144	142
VICUÑA, MAGDALENA. Claudio Arrau a los 75 años. Nº 142-144	137

Índice sistemático de artículos (1978)

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE DE CHILE

DANNEMANN, MANUEL. Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico. Misión Chile - 1977. Nº 141	17
--	----

INFORMES

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION.

Actividad Docente-Extensional del Departamento de Música. Nº 141	44
Antología de la Música Chilena. Nº 142-144	147
Aprobados los Planes de Estudio de las Carreras que imparte la Facultad. Nº 142-144	148
Concurso de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Nº 141	42
Concurso Orrego Carvallo y Premio Luis Arrieta 1977. Nº 141	47

Cursos ofrecidos por el Departamento de Música. Nº 141	49
Estreno de música chilena y contemporánea. Nº 141	51
Gira del Trío de Cámara de la Universidad de Chile. Nº 141	42
Inauguración del Año Académico 1978. Nº 142-144	146
Licenciaturas, Departamento de Música. Nº 142-144	149
Música, Danza y Teatro para todos los chilenos. Nº 141	45

IN MEMORIAM

(A) Chile

VICUÑA, MAGDALENA. Hernán Würth Marchant, 1928-1978. Nº 141	96
---	----

(B) Otros Países

VICUÑA, MAGDALENA. Edgar Willems, 1890- 1978. Nº 142-144	171
--	-----

JAZZ

HOSIASSEN, JOSE. Jazz, la música del siglo XX. Nº 141	62
---	----

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

BUSTOS, RAQUEL. Ida Vivado Orsini. Nº 142-144	106
MERINO, LUIS. Visión del compositor Juan Orrego-Salas. Nº 142-144	5
QUIROGA, DANIEL. Rosita Renard en el recuerdo. Nº 142-144	131
TORRES, RODRIGO. Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno. Nº 142-144	113
VICUÑA, MAGDALENA. Claudio Arrau a los 75 años. Nº 142-144	137

PLANTEAMIENTOS SOBRE MUSICA Y MUSICOS CONTEMPORANEOS

HEINLEIN, FEDERICO. Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX. Nº 141	5
NOBRE, MARLOS. La Problemática de la música latinoamericana. Nº 142-144	125

RESEÑAS

(A) Libros y Revistas

Juan del Encina. *L'opera musicale*. Studio introduttivo trascrizione e interpretazione di Clemente Terni. Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1974. [Uni-

versità degli Studi di Firenze. Facoltà di Magisterio. Istituto Ispanico]. Reseña de Robert Stevenson. Nº 142-144	142
Juan del Encina. <i>Poesía lírica y Cancionero musical</i> . Edición, introducción y Notas de R[oyston] O[scar] Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Clásicos Castalia [62], 1975. Reseña de Robert Stevenson. Nº 142-144	140

(B) Partituras

<i>Compositores de Chile. Series de Ediciones</i> , Santiago, 1974-1977. Reseña de Raquel Bustos. Nº 141	56
--	----

Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1978)

Indice de nombres chilenos

ALSINA, ELISA. Nº 141: 90; Nº 142-144: 153, 155
 AMENABAR, JUAN. Nº 141: 90
 ANSALDI, FERNANDO. Nº 142-144: 156
 ARANGUIZ, WALDO. Nº 142-144: 168
 ARAYA, PATRICIA. Nº 142-144: 154

BAÑADOS, ANIBAL. Nº 142-144: 167
 BARRIA, PATRICIO. Nº 142-144: 162
 BEEGLE, RAYMOND. Nº 142-144: 158
 BROCKMANN, PATRICIA. Nº 142-144: 161
 BUSTAMANTE, HERIBERTO. Nº 142-144: 151

CARDENAS, CLARA LUZ. Nº 142-144: 154
 CENTURION, FLORENCIA. Nº 142-144: 152
 CEREZZO, ORIETA. Nº 141: 86
 CEREZZO, RAUL. Nº 141: 86
 CHELLEW, GUSTAVO. Nº 141: 89
 CONN, FRIDA. Nº 142-144: 156
 CRUZ, GREGORIO. Nº 142-144: 156

DIAZ, ANDRES. Nº 142-144: 154
 DIAZ, ROBERTO. Nº 142-144: 154
 DONOSO, JAIME. Nº 141: 90; Nº 142-144: 162

ESCOBAR, ROBERTO. Nº 141: 90

FERNANDEZ, MARGARITA. Nº 142-144: 164
 FONES, MARY ANN. Nº 141: 88; Nº 142-144: 153, 156

GALIMIRE, BENJAMIN. Nº 141: 93
 GONZALEZ, LUIS. Nº 142-144: 165

GUARDA, RUBEN. Nº 141: 84, 90
GUERRA, FLORA. Nº 142-144: 158
GUTIERREZ, JUAN. Nº 142-144: 165

HARMS, ALBERTO. Nº 142-144: 152
HERRERA, MARGARITA. Nº 142-144: 154
HUESPE, EDUARDO. Nº 142-144: 164

JIMENEZ, MANUEL. Nº 142-144: 154, 167
JUNGE, WILFRED, Nº 141: 84

LARA, FERNANDO. Nº 142-144: 151, 153
LATORRE, LUIS ALBERTO. Nº 142-144: 154, 161
LENA, MARISA. Nº 141: 88; Nº 142-144: 165
LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 141: 90, 94; Nº 142-144: 151, 153, 156, 162, 163, 165
LETELIER, MIGUEL. Nº 142-144: 162
LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 142-144: 151, 165
LIZANA, EDUARDO. Nº 141: 88

MADEIROS, ELENA. Nº 142-144: 158
MATTHEI, JUTTA. Nº 141: 86
MAZA, MARIANO DE LA. Nº 142-144: 164
MEDINA, ARTURO. Nº 142-144: 167
MENDOZA, ALEJANDRO. Nº 142-144: 154, 166
MENDOZA, ELIANA. Nº 142-144: 154
MENDOZA, FRANCISCA. Nº 142-144: 154
MINOLETTI, GUIDO. Nº 141: 88; Nº 142-144: 156, 157
MIRANDA, ELMA. Nº 141: 86; Nº 142-144: 153

OBRIST, HELMUT. Nº 141: 84
OHLSEN, OSCAR. Nº 142-144: 162
OLATE, SILVIO. Nº 142-144: 162

PASINI, CLARA. Nº 142-144: 152
PEÑA, ENRIQUE. Nº 142-144: 153
PEREZ-COREY, LILIANA. Nº 141: 86
PERL, ALFREDO. Nº 141: 91
PINO, FRANCISCO. Nº 142-144: 167
PONCE, GILBERTO. Nº 142-144: 152, 153
PLAZA, CECILIA. Nº 142-144: 161
PRIOR, BENIAMINO. Nº 142-144: 164

QUILAPI, JOSE. Nº 142-144: 158, 162

RACCAGNI, HERMINIA. Nº 142-144: 153
RAMIREZ, HERNAN. Nº 141: 89
RETTIG, FRANCISCO. Nº 142-144: 151
REYES, AIDA. Nº 142-144: 153
RIFO, GUILLERMO. Nº 141: 90; Nº 142-144: 155
ROJAS-ZEGERS, JORGE. Nº 141: 84, 86, 90
ROSAS, FERNANDO. Nº 141: 91
ROSE, MARTA. Nº 142-144: 163

SAAVEDRA, MARIA EUGENIA. Nº 142-144: 151,
SAVI, ELVIRA. Nº 142-144: 154, 158

TAPIA-CABALLERO, ARNALDO. Nº 141: 86
TEVAH, VICTOR. Nº 141: 84; Nº 142-144: 151, 152

URIBE, ELENA. Nº 142-144: 161
UTHOFF, MICHAEL. Nº 142-144: 164

VASQUEZ, PATRICIA. Nº 142-144: 151, 163
VERA, CARLOS. Nº 141: 90; Nº 142-144: 155, 156
VILA, CIRILO. Nº 142-144: 162
VILLABLANCA, SANTIAGO. Nº 141: 88; Nº 142-144: 153, 156
VILLARROEL, HUGO. Nº 142-144: 151

Indice de nombres extranjeros

AYLLON, EVA. Nº 142-144: 160

CHARRAT, JANINA. Nº 142-144: 165
CURPHEY, MARGARET. Nº 142-144: 163

DEUTEKOM, CRISTINA. Nº 142-144: 164
DOUATTE, ROLAND. Nº 141: 88; Nº 142-144: 155

ELIAS-JOSE, VANYA. Nº 142-144: 160
ENNULAT, EGBERT. Nº 142-144: 154
ETO, TOSHIYA. Nº 142-144: 152

GIUDICE, RAFAEL DEL. Nº 141: 85

HÜMBERG, JOHANNES. Nº 142-144: 159

IMHDAHL, HEINZ. Nº 142-144: 163

JACQUILLAT, JEAN-PIERRE. Nº 142-144: 151
JUMEZ, JEAN PIERRE. Nº 142-144: 160

MALIPONTE, ADRIANA. Nº 142-144: 164

NERIKI, SHIGEO. Nº 142-144: 157

PUYANA, RAFAEL. Nº 142-144: 158

RAMPAL, JEAN-PIERRE. Nº 142-144: 158
RICCI, ENRIQUE. Nº 142-144: 156, 164
RICHTER DE RANGENIER, PETER. Nº 142-144: 154

SERKOYAN, GERARD. Nº 142-144: 163
STARKER, JANOS. Nº 142-144: 157
STROW, LYNNE. Nº 142-144: 163

TICHAUER, TOMAS. Nº 142-144: 152
 TORKANOWSKY, WERNER. Nº 142-144: 152
 TROUILLET, JACQUES. Nº 142-144: 152
 VELTRI, MICHELANGELO. Nº 142-144: 163
 WANGENHEIM, VOLKER. Nº 142-144: 152
 WEISSE, FRITZ. Nº 142-144: 159

Indice sistemático de información de Crónica (1978)

CONCURSOS

IV CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL DE VIÑA DEL
 MAR, MENCIÓN VIOLONCELLO. Nº 141: 88
 CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL, UNIVERSIDAD CATOLI-
 CA DE CHILE. Nº 141: 95; Nº 142-144: 168
 CONCURSO DE PIANO FRANZ SCHUBERT. Nº 142-144: 161

ESTRENOS

A. DE BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

BALLET NACIONAL CHILENO

"Unstill Life", Mahler-Uthoff; "Antumalal", Ginastera-Uthoff;
 "Concierto", Bach-Beltrami, Nº 142-144: 164

BALLET MUNICIPAL

"Les Petits Riens", Mozart-Charrat; "Il Combattimento", Monteverdi-Charrat; "Las
 Indias Galantes", Rameau-Charrat, Nº 142-144: 165

B. DE COMPOSITORES CHILENOS

Las obras marcadas con (*) han sido estrenadas en el extranjero.

ALCALDE, ANDRES. "Cuatro Piezas para Orquesta". Nº 142-144: 152
 ESCOBAR, ROBERTO. "Cuprum". Nº 141: 90
 HEINLEIN, FEDERICO. "Concertante para oboe, fagot y cuerdas"; "Las Alabanzas".
 Nº 142-144: 156
 YUNGE, WILFRED. "Divertimento". Nº 142-144: 168
 LEMANN, JUAN. "Variable I, para piano". Nº 142-144: 154
 LETELIER, MIGUEL. "Homenaje a Perceval". Nº 142-144: 162
 RAMIREZ, HERNAN. "La Espada Encendida" *. Nº 142-144: 166
 RIFO, GUILLERMO. "Borrada", percusión y piano. Nº 141: 90; "Huelén", Nº 142-
 144: 161; "Santiago Siglo XX", Nº 142-144: 163
 VIVADO, IDA. "Picaresca". Nº 142-144: 153

C. DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

BACH, JUAN SEBASTIAN. "Sonata en Do Mayor para dos violines y bajo cifrado".
 Nº 142-144: 150

- BARTOK, BELA. "Al Aire Libre", para piano. Nº 142-144: 154
 BOCCHERINI, LUIGI. "Pequeña música nocturna de Madrid". Nº 142-144: 156
 BROWER, LEO. "La Spirele Eternelle". Nº 142-144: 155
 CARISSIMI, GIACOMO. "Oratorio Jefté". Nº 142-144: 158
 CASTAREDE, JACQUES. "Hommage aux Pink Floyd". Nº 142-144: 155
 DEBUSSY, CLAUDE. "Tres Interludios de 'Pelléas et Mélisande'". Nº 142-144: 152
 FERNANDEZ ROMANO, MANUEL. "Invenciones para doce instrumentos". Nº 142-144: 168
 HAYDN, JOSEPH. "Filemón y Baucis". Nº 141: 88
 HINDEMITH, PAUL. "Trauermusik". Nº 142-144: 152
 LAURO, ANTONIO. "Imitación de los arpistas venezolanos (Seis por Derecho)". Nº 142-144: 155
 LERICH, PIERRE. "Trois Preludes a la Satie". Nº 142-144: 155
 LUSE, ROBERT. "Tonalités-Fantômes". Nº 142-144: 155
 MAHLER, GUSTAV. "Sinfonía Nº 6, en La menor 'Trágica'". Nº 142-144: 153
 MOZART, WOLFGANG A. "Regina Coeli, K. V. 127"; "Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis K. V. 195". Nº 142-144: 156
 OLIVERA QUEIROZ, JOSE. "Valse brasileño". Nº 142-144: 155
 PANIN, PIOTR. "Jinetes de Mongolia"; "Impresiones de Pamir". Nº 142-144: 155
 PERNAMBUCO, JODO. "Jongo". Nº 142-144: 155
 PROKOFIEFF, SERGE. "Sonata Op. 56 para dos violines". Nº 142-144: 150
 SAINS DE LA MAZA, GREGINO. "Variaciones sobre una danza mora"; "Zapateado". Nº 142-144: 160
 SARASATE, PABLO DE. "Navarra Op. 33, dúo para dos violines y piano". Nº 142-144: 150
 SAUGUET, HENRI. "Soliloque en Souvenir de Manuel de Falla". Nº 142-144: 155
 SCHMITT, FLORENT. "Chant Elégiaque". Nº 142-144: 152
 SHOSTAKOVICH, DMITRI. "Sinfonía Nº 14, Op. 135, para soprano, bajo y orquesta de cuerdas y percusión". Nº 142-144: 156
 STRAUSS, RICHARD. "Andante" para sexteto de cuerdas de la ópera "Capriccio". Nº 142-144: 156
 VILLA-LOBOS, HEITOR. "Preludio I"; "Choro I"; "Leyenda Amazónica". Nº 142-144: 155
 VIVALDI, ANTONIO. Cantata "In Furore". Nº 141: 88
 ZIMMERMANN, BERND-ALOIS. "Stille und Umkehr". Nº 142-144: 152

D. TEATRO

TEATRO NACIONAL CHILENO

- "Rancagua 1814", Fernando Cuadra. Nº 142-144: 169; "El Mercader de Venecia", Shakespeare-Letelier. Nº 142-144: 170

DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION, UNIVERSIDAD DE CHILE (DAR)

- "Reinas de Francia", Wilder-Estuardo; "Saludos a Berta", Williams-Estuardo; "El Holandés", Jones-Estuardo. Nº 142-144: 170

FESTIVALES

(A) EN CHILE

Festivales de Música Docta

- FESTIVAL ARTISTICO DE VIÑA DEL MAR. 1978. Nº 141: 84

FESTIVAL MOZART. Nº 142-144: 156
FESTIVAL VIVALDI. Nº 142-144: 161
JORNADAS MUSICALES EN OVALLE. Nº 141: 86

(B) EN EL EXTRANJERO

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS, PORTO ALEGRE. Nº 141: 85

HOMENAJES EN CHILE

HOMENAJE A PAULINE JENKIN CAILLAUX. Nº 142-144: 154

INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL EN CHILE

DEPARTAMENTO DE MUSICA (Ver también Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 141: 85; Nº 142-144: 153
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 141: 84
INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 142-144: 155

INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL EN CHILE

AGRUPACION BEETHOVEN. Nº 142-144: 157-160
ASOCIACION DE MUSICOS JOVENES. Nº 142-144: 169
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION, SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 142-144: 154
INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 142-144: 161
INSTITUTO CHILENO BRITANICO DE CULTURA. Nº 142-144: 162
INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 142-144: 155

PRESENTACIONES EN CHILE

A. BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

BALLET MUNICIPAL. Nº 142-144: 165
BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 141: 84, 87; Nº 142-144: 164

B. BALLET POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATRE. Nº 142-144: 159
BALLET TEATRO CONTEMPORANEO DE FRANCIA. Nº 142-144: 160
COMPANIA MANUELA VARGAS (ESPAÑA). Nº 142-144: 160

LES BALLETS TROKADERO DE MONTECARLO (FRANCIA). Nº 142-144: 169
 MATALECHE (Perú). Nº 142-144: 160
 O CORPO (Brasil). Nº 141: 87

C. CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

CONJUNTO DE CAMARA "FAMILIA MENDOZA". Nº 141: 86
 CONJUNTO DE MUSICA MODERNA. Nº 141: 90
 CONJUNTO DE PERCUSION RYTHMUS (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 141: 85; Nº 142-144: 154
 GRUPO DE CAMARA "STEFAN TERZ". Nº 142-144: 161
 GRUPO ORFEO (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 141: 85
 LATINOMUSICAVIVA. Nº 141: 84
 QUINTETO DE BRONCES CHILE. Nº 142-144: 161
 QUINTETO DE VIENTOS. Nº 142-144: 160
 SEXTETO DE CLARINETES (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 141: 85

D. CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS

CONJUNTO PRO MUSICA DE COLONIA. Nº 142-144: 158
 INTERNATIONAL STRING QUARTET (Estados Unidos). Nº 142-144: 158
 LE QUATOUR DE FRANCE. Nº 142-144: 154
 LES LUTHIERS (Argentina). Nº 142-144: 159
 THE WAVERLY CONSORT (Estados Unidos). Nº 142-144: 158

E. CONJUNTOS CORALES CHILENOS

CONJUNTO VOCAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO. Nº 141: 90
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 141: 88; Nº 142-144: 162
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 142-144: 153
 CORO DE LA AGRUPACION BEETHOVEN. Nº 142-144: 156, 157, 160
 CORO DE LA SOCIEDAD AMIGOS DE LA OPERA. Nº 142-144: 164
 CORO DE LA UNIVERSIDAD FEDERICO SANTA MARIA, VALPARAISO. Nº 142-144: 162
 CORO FEMENINO DEL CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 142-144: 152
 CORO SINFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 142-144: 151

F. CONJUNTOS CORALES EXTRANJEROS

ALBERT MCNEIL JUBILEE SINGERS (Estados Unidos). Nº 142-144: 159
 CORO DE CONCIERTOS BERLINER KONZERT. Nº 142-144: 159
 THE NEW YORK VOCAL ARTS ENSEMBLE. Nº 142-144: 158

G. ORQUESTAS DE CAMARA CHILENAS

ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 141: 84, 88; Nº 142-144: 156, 162

H. OPERA: TEMPORADAS

TEMPORADA LIRICA OFICIAL 1978. Nº 142-144: 163

I. ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

- ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL. Nº 142-144: 163, 164
 ORQUESTA SINFONICA JUVENIL (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 142-144: 154
 ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 141: 84; Nº 142-144: 151

NOTICIAS

- CONCURSO DE ENSAYOS TEATRALES. Nº 142-144: 168
 CONCURSO LATINOAMERICANO DE PIANO "TERESA CARREÑO". Nº 141: 94
 CREADO CONSERVATORIO DE MUSICA DE CONCEPCION. Nº 142-144: 166
 ESTRENO EN LA ACADEMIA DE DELTMOND DE "EL HOMBRE ACECHA", DE ENRIQUE RIVERA. Nº 141: 94
 JOVENES COMPOSITORES DE LA REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA. Nº 142-144: 165
 NUEVOS SOCIOS DE LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES DE CHILE. Nº 142-144: 167
 PEDRO MORTHEIRU, PREMIO NACIONAL DE ARTE EN TEATRO 1978. Nº 142-144: 168

SERIES DE PRESENTACIONES

- CICLO DE CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA 1977, VIÑA DEL MAR. Nº 141: 89
 CICLO DE LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE. Nº 142-144: 156
 CICLO DE CONCIERTOS DE VALORES JOVENES. Nº 141: 94
 EL DAR EN SU SEGUNDA TEMPORADA DE EXTENSION. Nº 141: 92
 MUSICA Y DANZA AL AIRE LIBRE EN EL PARQUE FORESTAL. Nº 141: 84
 X SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR. Nº 141: 90, 91
 TEMPORADA NACIONAL DE CONCIERTOS ITINERANTES. Nº 142-144: 166
 XXXVII TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 142-144: 151

INFORMACIONES VARIAS SOBRE ACTIVIDAD CHILENA EN

A. BALLET

- BALLET ORATORIO "CARMINA BURANA". Nº 141: 87
 PREMIO DE ARTE 1977 "LA VIDA DE ROSA". Nº 141: 87

B. TEATRO

- COMPANIA BULULU. Nº 141: 88
 DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION. Nº 142-144: 170
 EL MERCADER DE VENECIA. Nº 142-144: 170
 LAS MOCEDADES DEL CID. Nº 141: 93
 PREMIO "PEDRO DE LA BARRA". Nº 141: 93
 RANCAGUA 1814. Nº 142-144: 170
 TEATRO NACIONAL CHILENO. Nº 141: 84, 92