



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACION
UNIVERSIDAD DE CHILE



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 XXXIV Santiago de Chile, Enero-Junio de 1980 Nº 149-150

Publicamos algunos de los trabajos presentados al Panel sobre Trasplantes Culturales Musicales, leídos en el Tercer Simposio de la "International Musicological Society", en la Universidad de Adelaide, Australia, entre el 24 y 30 de septiembre de 1979*.

SUMARIO

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
BRUNO NETTL. Trasplantaciones de Músicas, Confrontaciones de Sistemas y Mecanismos de Rechazo	5
SAMUEL CLARO. Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, Hacia Fines del Siglo XVIII	18

* Agradecemos al Dr. Andrew D. McCredie, Director del Simposio, su gentil autorización para la publicación de estos trabajos.

WILLIAM J. SUMMERS. Orígenes Hispanos de la Música Misional de California	34
ENRIQUE CAINGLET. Tradiciones Hispanas en las Filipinas	49
MALENA KUSS. Lenguajes Nacionales de Argentina, Brasil y México en las Operas del Siglo XIX: Hacia una Cronología Comparativa de Cambios Estilísticos	61
LUIS MERINO. Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y Trascendencia	80
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	106
INDICES 1979.	114

Diseños musicales de Danitza Fuentes A.

Es propiedad
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 50.968
Alfabeta Impresores, Lira 140, Santiago de Chile.

Colaboran en este número

ENRIQUE CAINGLET. Compositor y musicólogo filipino, profesor asociado de música en el Philippine Christian Center of Learning, Manila. Bachiller en Teología, Educación Religiosa y Música Sagrada, Master en composición y candidato al Doctorado en musicología de la Universidad de Adelaida, Australia.

SAMUEL CLARO. Musicólogo y Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Académico del Instituto de Chile. Representante chileno al Tercer Simposio de la "International Musicological Society" celebrado en Adelaida, Australia.

MALENA KUSS. Musicóloga argentina, en la actualidad Profesor Ayudante de Música en la Universidad de North Texas State University en Denton, Texas. Especialista en música de Latinoamérica, ha contribuido con trabajos para: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The Encyclopedia of Opera*, la sexta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, para la serie *Compositores of the Americas*, de la Organización de Estados Americanos y el *Yearbook for Inter-American Musical Research*. Se le ha encargado escribir un artículo sobre Latinoamérica para el *Oxford Companion to Music* y sobre la ópera española y latinoamericana para el *Handbuch des Musiktheaters* de la Universidad de Bayreuth. Actualmente prepara la primera biografía autorizada del compositor argentino Alberto Ginastera.

BRUNO NETTL. Profesor de la Universidad de Illinois, distinguido etnomusicólogo cuyos trabajos han contribuido decisivamente al conocimiento de la música indígena norteamericana, africana y de las culturas de Europa Oriental, el Medio Oriente y otras. Su *Theory and Method in Ethnomusicology* (Londres 1964) es de capital importancia para el estudio y desarrollo de esta disciplina. Sus numerosos artículos han sido editados en revistas de reconocido prestigio: *Anthropological Quarterly*, *Folklore Americas*, *Journal of American Folklore*, *Midwest Folklore*, *Southern Folklore Quarterly*, *Southwestern Journal of Anthropology*, *Ethnomusicology*, *Journal of the American Musicological Society*, *Journal of the International Folk Music Council*, *The Musical Quarterly*, *Die Musikforschung*, *Notes of the Music Library Association*, y muchas otras.

WILLIAM JOHN SUMMERS. Profesor Ayudante en Música de la Universidad de Seattle, Master of Arts de la California State University, Hayward, y Doctorado en Filosofía de la Universidad de California, Santa Bárbara con la disertación sobre "Historical Musicology". Su campo de especialización es la "Música de la Edad Media" en Inglaterra del siglo XIV; "Música del Renacimiento" (Misa de Parodia en Italia 1550-1600, *Compagnia dei musici di Roma*, 1584-1624); "Música de las Américas" (California hispana 1769-1850) y *Collegium Musicum* (Música coral de principios del siglo XV). Ha publicado en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, *Current Musicology*, *Music and Letters*, *Music* (A.G.O.-R.C.C.O.) *Magazine* y muchos otros. En imprenta tiene dos libros: *Catalogue of the Manuscript Sources from Hispanic California*, que edita *Répertoire International des Sources Musicales*, y *The Repertory of Three-Voice Music Notated in Score Format from Fourteenth-Century England* que edita *Münchener editionen zur Musikgeschichte*, Theodor Göllner, ed.

Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo

por *Bruno Nettl*

En una publicación reciente afirmaba que el acontecimiento más importante en la historia musical mundial de los últimos 100 años ha sido la penetración de la música y del pensamiento occidental en otras culturas musicales del mundo. Este acontecimiento comúnmente ha sido analizado desde un punto de vista de la cultura occidental que ha trasplantado su música a otras sociedades, o bien y con mayor frecuencia, por parte de las culturas no-occidentales que reciben, aceptan, rechazan y alteran su música tradicional y su vida musical para acomodarla al trasplante. Querría ahora combinar brevemente los dos aspectos, observándolos como si fueran las dos caras de una moneda. Basándome en la enorme cantidad de literatura actual sobre el problema de la aculturación musical y específicamente en mi experiencia de terreno en dos culturas musicales marcadamente divergentes, querría ver qué pueden tener en común dentro de la plétora de acontecimientos diferenciados, y averiguar si pueden notarse ciertas regularidades.

Antes de continuar querría establecer ciertos supuestos básicos con respecto a estas consideraciones.

1. El mundo de la música es en realidad un conjunto de músicas, algo semejantes a los idiomas, cada uno de los cuales pertenece a una población identificable, tiene un cierto grado de homogeneidad interna y se basa en una gramática específica aunque flexible. Es necesario este supuesto si tenemos que hablar sobre la música "occidental", porque sólo si presumimos que existe algo como la música vanda, la irania y la del indio Blackfoot, entonces el término "occidental" cobra un significado. Así como los lingüistas han argumentado sobre la diferenciación de los idiomas relacionados, los musicólogos podemos, al referirnos a las expresiones musicales de los indios Blackfoot o los indios Crow, analizar hasta qué punto pertenecen o no al mismo sistema musical, y si Bach, Brahms, el Jazz y los Beatles corresponden a una única música "occidental". Para poder usar semejante argumento debemos tomar como modelo el concepto de músicas separadas y separables.

2. Una música contiene una serie de cosas, entre ellas las siguientes: un vocabulario de materiales disponibles tales como intervalos, contornos melódicos, formas y maneras de cantar, lo que habitualmente denominamos estilo; un repertorio de unidades como canciones y piezas, o conceptos más amplios, tales

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, N° 149-150, pp. 5-17

como ragas, los que en contraste con el estilo, podemos definir como el contenido, recursos para la creación de nuevas unidades dentro del estilo, con lo que quiero decir, por ejemplo, los medios con que partes del vocabulario pueden combinarse y recombinarse, o bien las reglas de composición e improvisación. La música tiene también una serie de rasgos distintivos que son *centrales*, penetrantes y que se resisten al cambio, que la identifican frente a su propio pueblo y ante aquellos que entran en contacto con ella, mientras que otros son periféricos y menos característicos y pueden cambiar fácilmente. En el caso de la música occidental un tipo de armonía particular puede ser un atributo central; en el caso de la música del oeste africano podría ser el principio de que varias cosas deben desarrollarse al mismo tiempo; en la música de las planicies de los Estados Unidos sería la forma en que se usan los textos y en Irán podría ser el uso amplio de las repeticiones y de secuencias melódicas y de su interacción. Si debemos creerle a Alan Lomax, en todas partes podría corresponder a la forma de usar la voz. La suposición de la existencia de rasgos centrales está relacionada con la convicción de que cada sistema musical tiene un conjunto de valores que regirían la gama y tipos de cambios permisibles.

3. A pesar de que, a fin de cuentas, un sistema musical es sólo comprendido de verdad y a fondo por el pueblo al que pertenece, debe aceptarse que la comparación de sistemas es posible, esencial en realidad, si deseamos examinar las relaciones entre las músicas que dentro de cada pueblo se enseñan y son aprendidas.

4. Cuando un pueblo elige o se le impone el aprendizaje de una música nueva, podemos analizar el proceso y los resultados visualizándolos como la confrontación de sistemas musicales dentro del contexto de la cultura de esa población.

La música occidental ha sido trasplantada de diversas maneras. La música religiosa de Occidente lo fue a través de modalidades que abarcaron desde la liturgia católica a los himnos de las iglesias protestantes fundamentalistas de los Estados Unidos, enseñada por los misioneros a las poblaciones tribales, ya sea con escasos cambios o eventualmente incluyendo algunos de los valores musicales de la cultura que la recibía. En una segunda y mayor embestida, la música militar fue introducida como símbolo del poderío colonial o bien como una fórmula para modernizar y occidentalizar a los ejércitos no-occidentales. La música de concierto, orquestas sinfónicas y ópera, fue dada a

conocer a las nuevas clases medias occidentalizadas de las ciudades del tercer mundo. Ideas musicales occidentales fueron introducidas al baile social moderno, al cine y a través de la radio y el disco a la música ligera. Conceptos sustraídos de la música —los miembros de un gran conjunto sentados en sillas, la estandarización de los instrumentos, la notación musical, la identificación del compositor y la institucionalidad de los conciertos— fueron presentados en forma variada junto a estos estilos. Una hipótesis probable es que los representantes de las culturas occidentales, europeas y americanas, y los miembros occidentalizados de la cultura receptora tuvieron como meta inicial típica la introducción de la música occidental sin cambios. ¿Hasta qué punto lo lograron? Comentaré brevemente dos aspectos de esta amplia pregunta: ¿Se introdujo la música occidental sin cambios? y ¿la música occidental influyó suficientemente en la música tradicional de cualquier cultura como para cambiar en tal forma su naturaleza, que sencillamente se convirtió en una especie de subdivisión del sistema musical occidental?

A pesar de que existe mucha literatura que describe cambios recientes en muchas sociedades del tercer mundo, debo, para ilustrar este punto, referirme a las culturas con las que he tenido algún contacto directo, la de Irán urbano y la de los indios de las planicies del norte de los Estados Unidos, moviéndome entre una y otra y ocasionalmente pasándome a la cultura occidental. Irán y los indios de las planicies ilustran, para comenzar, que el concepto de la música occidental es para ellos un producto extraño inclusive en la actualidad.

En Irán el contacto entre la música tradicional y la occidental es antiguo, pero esporádico: el primer esfuerzo bien documentado de trasplante de la música occidental data de mediados del siglo XIX, época en que se decidió modernizar las fuerzas armadas introduciendo música militar francesa, lo que se realizó principalmente a través de los esfuerzos de una serie de compositores europeos llevados con esa finalidad. Gradualmente se introdujeron otros tipos de música occidental. La música religiosa de los misioneros parece no haber arraigado nunca, pero el concierto de música clásica y la ópera, como también la música popular, lograron arraigarse. Hasta cierto punto fueron la contrapartida musical de la modernización y occidentalización impulsada por la dinastía Pahlavi. A pesar de que tuvo el decidido apoyo de grupos influyentes, la música clásica occidental tenía una clientela más bien pequeña en la década de 1970, era un grupo de posición económica y social similar a la de los Estados Unidos. Muchos iraníes la llaman "occidental" o "extranjera", pero algunos la califican de "música internacional". Pero, según mi parecer, en la década de 1970 no había sido trasplantada totalmente. Muchos de sus ejecutantes en Irán eran extranjeros, en cambio los iraníes, cosa muy típica, la estudiaban fuera de su país. El público que asistía a la ópera, en la Sala Rudaki de

Teherán, estaba integrado substancialmente por extranjeros y por iraníes que habían estudiado o vivido en el extranjero. Una situación similar se presentaba entre aquellos interesados por la música popular occidental. Los compradores de discos no eran, en su gran mayoría, personas con experiencia extranjera sino que más bien gente que anhelaba tener algún contacto con ella, aquellos que estudiaban inglés o bien tenían contacto con extranjeros. Los ejecutantes de estos discos eran, no obstante, extranjeros y pertenecían a famosas orquestas populares de Europa o los Estados Unidos y, en el caso de los clubes nocturnos, eran conjuntos de menor importancia. En suma, el europeo que vivía en Teherán y que deseaba rodearse de su propia tradición tenía el agrado de descubrir que podía hacerlo, pero la música occidental no fue realmente trasplantada en el sentido de que fuera aceptada en su totalidad o en parte por la mayoría de la población iraní. En los últimos meses ha sido atacada específicamente porque se trata de un lenguaje extranjero que sólo pocas personas han aprendido y porque para ellos simboliza el patrimonio cultural de unos pocos.

Una situación muy similar parece haberse desarrollado entre los indios Blackfoot de las planicies del norte, quienes, a fines de la década de 1960, distinguían con facilidad la diferencia entre música india y música de los "blancos" y ejecutaban y consumían ambas. La música "de los blancos" comprende la música religiosa, incluyendo los himnos protestantes, la música escolar, o sea canciones patrióticas y escolares infantiles, música sencilla para orquesta, y música popular en su mayoría del llamado estilo campesino y del oeste. Entre los consumidores iraníes y los Blackfoot típicos existe una diferencia marcada. El iraní puede ser absolutamente fiel a un repertorio y excluir los demás, concentrándose exclusivamente en la música occidental clásica, el pop occidental, la música popular iraní surgida de una combinación de elementos occidentales y tradicionales, la música clásica iraní o bien evitándolas todas. Como contraste, el Blackfoot por lo general escucha varias, dentro de contextos culturales diversos y con diferentes finalidades. La ejecución es un problema aparte. Es poco común que un músico Blackfoot ejecute música india y música de los blancos; un músico iraní, en cambio, puede ejecutar música occidental o música tradicional, generalmente para diversos auditorios y en ocasiones diferentes.

En ambos casos, por lo tanto, nos encontramos con la música occidental trasplantada sin mayores cambios, concebida como una unidad, claramente designada como extranjera y ocupando un lugar restringido dentro de la sociedad que la recibe.

Pero como estamos examinando la trasplantación de la música occidental, debemos también observar la trasplantación de elementos individuales de la música occidental a los sistemas tradicionales. Permítaseme nuevamente

observar el caso de Irán y de Montana para ver qué similitudes y regularidades podemos identificar en la confrontación de la música occidental y la tradicional. Querría para ellos hacer uso del modelo de Alan Merriam de la música como concepto, comportamiento y sonoridad, y me sorprenden las distintas influencias que actúan sobre estos tres componentes. En el área del concepto, es necesario referirse a problemas tales como la definición y la función básica de la música, ideas sobre cómo se produce, sus principios estructurales fundamentales y la esencia central del pensamiento musical. Es difícil sintetizar cualquier cultura, pero permítaseme hacer la tentativa, excusándome por la excesiva generalización, y comenzando con las culturas musicales occidentales como base.

¿Cómo conceptúa la música la clase media adulta de la sociedad occidental? ¿Cómo la sintetizaría un etnomusicólogo de una cultura distante? En suma, es algo que el hombre creó y en sus formas ideales es para ser escuchada sencillamente como solaz y para edificarse, su uso como acompañamiento activo de otras actividades es subsidiario. Es ejecutada por grupos de músicos cuyo número mientras más amplio sea, mejor. Como norma es por lo menos parcialmente instrumental y cuando es vocal hace uso de palabras, las que, no obstante, no siempre es necesario que sean comprendidas por el auditor e inclusive pueden no serlo en absoluto. Los músicos que tocan juntos deben cooperar con eficiencia. La música crea el ambiente indispensable para un vasto número de actividades y es raro, inclusive, que alguien pase un solo día sin escucharla. Se concibe la música como obras individuales identificadas por el compositor o el ejecutante. La obra en su forma ideal debiera ser una unidad precisa y cada obra nueva debe ofrecer diferencias substanciales con respecto a las anteriores. Pero una vez que ha sido creada la obra debe ser ejecutada cada vez precisamente en la misma forma, y el omnipresente uso del disco, en reemplazo de la ejecución viva, subraya este ideal. Podemos aceptar como música una inmensa variedad de sonidos, inclusive algunos sonidos de animales, y por lo demás, el hecho de que se acepte un sonido como música puede depender del contexto social —un concierto quizá— en el que se encuentra. La música es inherentemente buena, se asocia a la alegría y la dicha.

No sé si aceptan esta síntesis etnográfica. Mi parecer es que este concepto de la música ha sido trasplantado a otras sociedades y, mientras inevitablemente acompañó la importación de sonidos musicales actuales de occidente, afectó profundamente también a esos segmentos de tradición no occidentales que en esencia mantuvieron el sonido musical tradicional. Como ejemplo permítaseme volver a los indios Blackfoot. En una época las canciones eran consideradas creaciones de lo sobrenatural e impartidas a los hombres a través de visiones, pero ahora las consideran como creaciones humanas. Este cambio

básico de concepto se refleja en la sonoridad musical mediante, por ejemplo, la estandarización de las formas, pero la música "india" de los Blackfoot sigue siendo inequívocamente no-occidental. A pesar de que en una época estuvo asociada estrechamente a otras actividades, en la actualidad es ejecutada frecuentemente para auditores y espectadores asistentes a los bailes. En una época se ejecutaba por solistas dirigiéndose a lo sobrenatural, ahora es ejecutada principalmente por grupos de cantantes para el ser humano. La música era en el pasado estéticamente neutral, pero tenía poder, no daba placer pero sí seguridad, ahora ofrece gozo y promueve la identidad e integración del grupo.

En otros aspectos, no obstante, el concepto de música occidental no ha reemplazado aquella de origen Blackfoot. La música es prioritariamente monofónica, sin que se haya arraigado entre ellos el concepto acerca de la variedad de sonidos que constituyen la música indígena. La noción de la música como un conjunto de canciones diversas es igual para los occidentales y para los Blackfoot. Pero lo que deseo subrayar es que el concepto de la música ha cambiado de diversas maneras, pero esencialmente continúa siempre produciendo el mismo tipo de sonidos que antes. Es muy posible que este cambio fuese esencial para la supervivencia de la sonoridad indígena.

El concepto urbano del iraní sobre la música no es muy distinto de aquel del europeo. También define la música como creada por el hombre, pero contrariamente al enfoque occidental, el iraní no considera a la música como inherentemente buena. La música necesita, por lo tanto, varios tipos de justificaciones especiales y ciertos sonidos casi idénticos a aquellos de la música convencional; cuando son incluidos en un contexto religioso pueden no ser considerados como música propiamente tal. El ideal iraní de la música, ya sea clásica o vernácula, consistía en improvisaciones que se basaban en patrones modales, por lo tanto las unidades conceptuales de gran parte del repertorio son por un lado la base amplia y abarcadora de la improvisación y, por otro, ejecuciones que nunca son muy diferentes, pero que jamás son idénticas. El concepto central de la innovación musical se encuentra entre los extremos occidentales de un desligamiento total de la composición y una repetición precisa en la ejecución. También está presente la noción occidental de la composición y la ejecución, pero subordinada, o sea de manera opuesta a la jerarquización occidental. En contraste también con la cultura occidental, la sociedad iraní consideraba que la norma musical es básicamente vocal y la música instrumental se basa de variadas maneras en el canto, y es también menos respetada. La música era principalmente solística.

En las últimas décadas ha habido muchos cambios. Por ejemplo, declinó la improvisación y las obras creadas por compositores lograron prominencia en

cantidad y jerarquía. También ha prosperado la idea del conjunto y la armonía o su sustituto, la duplicación de octavas se usa ahora comúnmente. Se ha establecido el uso de la música como entretención. Los conciertos, por ejemplo, para gran número de auditores y la música instrumental han cobrado mayor importancia. En diversos aspectos el concepto sobre la música ha cambiado y se asemeja al de Occidente, lo que puede constatarse a través de los múltiples cambios dentro del comportamiento musical, tales como la creación de conservatorios de estilo occidental, introducción de la notación, uniformidad de los instrumentos, desarrollo de las familias instrumentales, orquestas, y muchos otros rubros.

Es difícil aplicar la distinción que hace Merriam entre concepto y comportamiento como componentes principales de la música, pero veamos brevemente si ciertos aspectos del comportamiento musical occidental han sido trasplantados a los Blackfoot y a Irán. Consideremos el uso de instrumentos occidentales, las actuaciones en conciertos y el uso de la notación. En la cultura clásica musical del Irán moderno los instrumentos occidentales han sido aceptados ampliamente. En 1969, el violín era el instrumento más usado del repertorio junto con el piano; el cello y el clarinete comenzaban a ser usados ocasionalmente. En la música popular urbana figuraba una gran variedad instrumental mezclada a los instrumentos tradicionales. Se aceptaba la idea occidental del concierto. El concierto llegó a durar dos horas, incluyendo un intermedio, tenía una programación típicamente no tradicional y programas impresos. Más importante aún, los músicos que en la cultura tradicional estaban acostumbrados a improvisar y a menudo lo hacían por largo tiempo según la inspiración y la paciencia del mecenas, ahora sabían de antemano que tenían un tiempo específico y limitado. La notación de las composiciones y del *radif*, el repertorio básico de improvisación, fue ampliamente aceptado, redundando en implicaciones profundas tanto de los conceptos como de la sonoridad. El contenido simbólico del concierto occidental fue de gran importancia: los músicos comenzaron a sentarse en sillas, en algunos casos alterando la manera de sostener el instrumento, tenían atriles que ocasionalmente no tenían partituras, pero que estaban colocados frente a músicos que no sabían solfear. Muchos de estos cambios fueron estimulados por Ali Naqi Vaziri, personalidad clave de la historia musical de Irán en el siglo XX, quien declaró que explícitamente deseaba cambiar el comportamiento a fin de lograr la supervivencia del sonido.

Los Blackfoot, con una cultura musical basada principalmente en lo vocal, en la década de 1960 substituyeron el tambor bajo típico por grandes tambores tradicionales y usan baquetas como las de las bandas de parada. La notación no ha sido adoptada, pero se han establecido los conciertos en el sentido

de que un *powwow* es una ejecución con una secuencia bastante específica, frente a un público que vitorea y aplaude a la manera occidental, cantado por músicos que en cierto sentido son considerados profesionales y que se sientan en sillas.

Hasta aquí me he preocupado del comportamiento de los músicos en el contexto de las músicas tradicionales. La música occidental trasplantada a ambas culturas parece basarse en los estrictos conceptos de la música occidental y en un comportamiento occidental. He seleccionado algunos aspectos de comportamiento musical y en los casos mencionados representan trasplantes occidentales. Pero su carácter occidental me parece menos pronunciado que el concepto musical que se ha trasplantado, si se me permite mantener estas distinciones.

Ahora abordaré el tema del sonido, el de la música misma. Tenemos una multitud de ejemplos de cambios recientes, entre ellos la incorporación de la armonía, el predominio cada vez más frecuente del modo mayor, énfasis sobre la sencillez y lo métrico, el reemplazo de palabras sin sentido por textos sin real significado y muchos otros. ¿Qué es, no obstante, lo que perdura? Cuando un pueblo toma conciencia de que su música está amenazada por la trasplatación de otra música invoca técnicas que luchan por excluir a la intrusa, evitando que absorba la total energía musical de la población. Podemos calificar a estas técnicas como mecanismos de rechazo, dirigidas contra los órganos trasplantados, pero esta analogía biológica no puede ser llevada más lejos. El caso es que la música occidental ha sido exportada a todo el mundo y que los sistemas tradicionales han sido afectados por ella, pero lo tradicional ha sido porfiadamente mantenido. Los pueblos del mundo han tenido la necesidad de cambiar su música para asegurar su supervivencia, pero lo han preferido a fin de evitar que fuera totalmente reemplazada por el trasplante occidental. En otro trabajo traté de especificar once tipos de respuestas, once géneros de cambios a los que los miembros de las sociedades no occidentales trataron de someter sus tradiciones antiguas. Estos abarcan desde el virtual abandono y empobrecimiento de sus repertorios hasta la fusión estilística de tipo sincrético. Incluyen desde la consolidación de diversos elementos nativos previos decantados a estilos de mayor amplitud y también la diversificación de los contextos para adaptarlos a la serie de estilos anteriormente desunidos. Abarcan ampliamente, como vemos, la adopción de elementos claves de la tradición occidental que no son verdaderamente compatibles con la música nativa, simbolizando así el ingreso al sistema musical internacional con base occidental, y como contraste, la adopción de elementos occidentales que no son realmente esenciales para el sustento de la música occidental, pero que

son fácilmente absorbidos por la tradición nativa como medio generalizado de modernizar el sistema.

Una amplia variedad de respuestas me parece demostrar algunas regularidades que querría esbozar muy brevemente.

1. El más importante de los mecanismos de rechazo es la economía. En un medio aculturado la música tradicional es preservada manteniéndola dentro de fórmulas restringidas que requieren menor gasto de energías, lo que se realiza de diversas maneras. Puede declinar el número de personas que la ejecutan. Pueden introducirse maneras más eficientes de aprendizaje como, por ejemplo, el uso de la notación. Una multitud de estilos regionales puede reemplazarse por un estilo nacional único. Gran número de formas y géneros pueden substituirse por un grupo más pequeño o bien la estandarización de las formas. Estos son sólo algunos ejemplos, pero en todos los casos existe una reducción: menos gente, menos obras, mayor rapidez de aprendizaje, menor número de formas y géneros. Como en muchos aspectos de la vida y de la cultura, el empobrecimiento y la mayor eficiencia también afectan la música.

2. Como lo hemos destacado, el concepto y el comportamiento cambian con mayor facilidad que el sonido, por lo menos en algunas culturas, el sonido es básico y está protegido del cambio mediante la modificación de los conceptos y el comportamiento que lo creó.

3. Debemos enfrentarnos a dos conceptos distintos pero que se trasplantan, los que habitualmente, aunque de manera insatisfactoria, son rotulados occidentalización y modernización. Uno indica la aceptación de los valores culturales fundamentales de occidente, el otro, el deseo de mantener una tradición haciéndola competitiva.

A pesar de que el concepto de música occidental es a menudo trasplantado en bloque a una cultura no occidental, el sonido de la música —hemos afirmado— puede no ser cambiado en profundidad, pero de todos modos siempre parece ser afectado por lo menos de alguna manera. Puede existir sólo un vestigio de sonido musical occidental o bien una masa sobrecogedora.

¿Existe alguna tendencia general en la música occidental que normalmente sea seleccionada y aceptada? Parece que ésta sería aquella que constituye la base misma de la tradición musical occidental y según la conciben la mayoría de los europeos: la armonía, el ritmo sencillo y estable, el conjunto, la escala mayor y la obra compuesta, entre otros factores. Los aspectos centrales del comportamiento musical occidental tienen un papel subsidiario. Cuando estos aspectos centrales occidentales son también los mismos de una tradición no-

occidental, la confluencia puede ser usada para establecer un estilo sincrético que enfatice estos aspectos comunes, mitigando sus diferencias y desarrollándolas aún más. Cuando son ajenas a la tradición, pueden imponerse con fuerza si se desea la occidentalización, o puede aludirse a ellas si se desea una modernización independiente. Los ejemplos son bastante conocidos y el tiempo no me permite adentrarme en el problema. Basta con aludir al punto de vista generalmente aceptado de que alguna música africana ha desarrollado formas sincréticas porque existía una similitud inicial con la occidental, que la música de los indios de la planicies es un símbolo de la identidad indígena y un ejemplo de modernización, y que en el caso de Irán hubo un desacuerdo explícito acerca de la necesidad de modernizar u occidentalizar la música tradicional. Estos dos conceptos son por lo general descritos como opuestos y se indican motivaciones distintas, la literatura antropológica ha tratado de presentarlos como dos opciones separadas.

Permítaseme presentar el problema dentro de otra perspectiva. Lo que afirmé sobre Irán y los indios de las planicies indica que el concepto de la música y también el del comportamiento musical cambian a menudo antes de que surja un cambio en la música misma. Allí donde encontramos la modernización es posible que nos enfrentemos a sociedades en las que el concepto y el comportamiento se hayan convertido en parcialmente occidentalizantes, pero en las que el sonido ha permanecido relativamente imperturbable. Aquellas culturas en las que el sonido también se ha occidentalizado substancialmente son aquellas que normalmente se identifican como occidentalizadas, pero es posible que sencillamente hayan recorrido más rápidamente un camino seguido por muchos, si hacemos nuestro el punto de vista del evolucionismo cultural moderno. Un ejemplo de la primera etapa sería el cambio de conceptos de la tradición clásica de la India (los ragas matinales y vespertinos son tocados en conciertos nocturnos) y el patrocinio (que se ha desplazado desde las cortes y templos, hacia las radios y el público en general), pero sólo ha habido cambios menores en el sistema musical mismo. El cuadro cronológico más avanzado del Irán es un contraste conveniente. Pero el hecho de lo que ha ocurrido en el pensamiento de la gente con respecto a la música y la musicalidad, en ambas culturas, es en muchos aspectos igual, aunque las sonoridades resultantes difieren radicalmente frente a la forma en que han sido afectadas por la música trasplantada de Occidente. Una explicación podría radicar en los diferentes grados en que han sido afectados el concepto, el comportamiento y el sonido. Las palabras modernización y occidentalización pueden ser rótulos convenientes para los diversos grados de trasplantación de los rasgos occidentales. Por ejemplo: a) la modernización implica la aceptación de los conceptos y comportamiento musical occidental, y occidentalización la aceptación también de

elementos centrales del sonido musical. b) La modernización involucra un menor grado de trasplantación que la occidentalización. El número de materiales occidentales determina cuál es el que predomina. c) La aceptación de los rasgos fundamentales de la música occidental, en el seno de la música tradicional, es un sello de occidentalización y la aceptación de aquellos rasgos que figuran sólo en comportamientos especiales como las cadencias, o la incorporación de formas tradicionales reminiscentes del sonido occidental, tales como las octavas en lugar de los acordes, son indicios de modernización. Ambos conceptos pueden ser, por lo tanto, hitos dentro de un continuum que representa una secuencia de acontecimientos de amplia participación.

4. He sugerido la división de la música en categorías que son el contenido y el estilo. Querría teóricamente sugerir, además, que para mantenerse en una posición de aculturación la música debe retener la esencia de una o la otra. Una música se mantiene si sus canciones continúan existiendo a pesar de que ellas sufran grandes cambios estilísticos; por ejemplo, si son armonizadas o cambiadas al sistema temperado occidental desde otro sistema. También se preservan si su estilo, su manera de crear la melodía y el ritmo, su propia forma de usar la voz continúan iguales, aunque todas las antiguas canciones hayan desaparecido o sean reemplazadas por otras.

El trasplante de la música occidental hacia otras culturas implica el traspaso de su contenido y estilo. Por lo general, la música occidental es introducida primero como unidades de contenido. Al hablar de la música occidental que existe fuera de la cultura occidental nos referimos a los himnos, marchas y canciones populares europeas ejecutadas por miembros de las sociedades no occidentales. El mecanismo de rechazo más común es desechar las piezas europeas, pero introduciendo su estilo a las obras tradicionales y creando así un producto que es tradicional pero modernizado u occidentalizado.

En muchos casos e inclusive en la mayoría, los dos sistemas, el tradicional y el occidental, conviven, afectándose mutuamente, pero manteniéndose separados. Esta es una distinción que puede ser útil para los estudios comparados aunque puede o no reflejar la clasificación de la actividad musical realizada en el seno de una sociedad no-occidental. Pero el hecho es que cuando una música no-occidental se moderniza u occidentaliza, se trata más bien de un cambio en el estilo y no del contenido. Por ejemplo, los nombres y características esenciales de los modos iraníes perduran, pero su importancia relativa se establece sobre la base de su compatibilidad diferenciada con las escalas occidentales y la posibilidad de la armonización. La identidad de las canciones de los Blackfoot no es afectada, y las melodías occidentales muy rara vez son integradas al repertorio a pesar de que las viejas canciones son reempla-

zadas por nuevas melodías indígenas hasta cierto punto influenciadas por la música occidental. En vez de considerar el traspaso de la música occidental como un trasplante, podríamos referirnos mejor a la introducción de contenido y estilo, como elementos separados, así como consideramos el lenguaje de un pueblo determinado que, por separado, es afectado por el préstamo de palabras y elementos fonológicos de otros idiomas.

5. Las consideraciones que he presentado pueden ser útiles también para el estudio del trasplante dentro de una sociedad tan amplia como la de Occidente. Consideremos la llegada de la canción folk campesina a la sociedad urbana traída por la migración rural norteamericana a las ciudades industriales durante los primeros cuarenta años de este siglo, o por la migración de polacos e italianos a los Estados Unidos, donde pasaron a ser una nueva minoría. Al igual que en muchas sociedades no-occidentales, la música de estos pueblos cambió de función, convirtiéndose en importante factor de integración e identidad cultural. Para que la música se mantuviera, se modernizó, o sea, se urbanizó mediante cambios de concepto y comportamiento. Comenzó a ser ejecutada en conciertos más bien que en los campos o los hogares, se estandarizó poco a poco, fue enseñada en clubes y centros comunitarios o a partir de fuentes escritas. Todo ello se realizó en parte para mantener la existencia del sonido, de la música misma. Cuando esto no bastó, se introdujeron varios cambios en el estilo, derivados de lo popular urbano, de la iglesia y de la música de concierto, y todo ello para que el contenido de la música, las canciones mismas, pudiese perdurar, aunque cambiado. En este caso, primero cedió el concepto y el comportamiento, luego el estilo, pero siempre para proteger la esencia, el contenido musical.

6. Se podría suponer que el grado de influencia occidental podría ser fuertemente afectado por la relativa dimensión de la cultura que la recibe y por su posición económica y militar frente a la cultura occidental. Sin duda es lo que ocurre. Pero otro factor es el papel de la música misma en la cultura tradicional, vale decir, la relativa importancia y estimación que existe por la música. Es así como en una sociedad pequeña como la de las tribus de indios norteamericanos, en cuyo sistema cultural se le da importancia y hay centralización de la música, la occidentalización ha sido escasa; en cambio, el menor grado de respeto que hay por la música en Irán ha permitido una penetración mayor. La importancia de la música en las culturas africanas hizo que esta música quedara considerablemente intacta, inclusive cuando se transportó a las Américas a poblaciones mezcladas y condenadas a la esclavitud. Parece existir escasa correlación entre la complejidad de un sistema

ciones de "Tupamaro" (=Túpac Amaru) de Cajamarca¹⁰, y dos dibujos sobre la decapitación de un Inca, lo que interpretamos como una referencia al descuartizamiento de Túpac Amaru y algunos de sus familiares, relación que no se ha mencionado anteriormente.

Desafortunadamente, Martínez Compañón fue nombrado por el rey, el 13 de septiembre de 1788, como arzobispo de Bogotá, un real error, puesto que aún le quedaba mucho por hacer y no había tiempo suficiente para completar su obra. En la práctica, su anunciada *Historia General*, que debió contener las explicaciones necesarias a su manuscrito de nueve tomos, al parecer nunca se terminó. El mismo expresó su malestar cuando escribió en una carta: "No es decible cuánto sienta perder el Perú, después de haber consumido en él tanto calor natural y los días más floridos de mi vida. . . Pero ya no tiene remedio y es simpleza mortificar y mortificarse por ello"¹¹.

EL MANUSCRITO

La monumental contribución del obispo Martínez Compañón se ha preservado hasta nuestros días como un testimonio insustituible de trasplantes culturales provenientes de dos vertientes contrapuestas: de América hacia Europa, como mudos sobrevivientes arqueológicos de civilizaciones aborígenes, y desde Europa hacia América, donde dibujos y música son modelos vividos de tradiciones importadas.

En noviembre de 1788, el mismo año en que era elegido arzobispo de Bogotá, envió al rey, desde Trujillo, 24 cajones con "curiosidades del Arte y de la Naturaleza", que contenían 600 vasos arqueológicos. Estos fueron embarcados en el puerto de Callao, el 28 de febrero de 1789, en la fragata *La Moza*. Cuando el obispo dejó finalmente su diócesis de Trujillo, en junio de 1790, llevaba consigo el resto de la colección arqueológica, los nueve volúmenes manuscritos y las notas para su futura *Historia General*. Desde Cartagena de Indias despachó otros seis cajones con 185 huacos de barro y una carta al Secretario de Estado, fechada el 13 de diciembre de 1790, que llegaron a Sevilla a bordo del paquebot *Nuestra Señora de los Dolores* en febrero de 1791. En el inventario que se conserva en el Archivo General de Indias (Indiferente General 1545) figuran silbatos, sonajas y tambores de cerámica¹².

¹⁰ Martínez Compañón 1778-1788, II, fols. 188 y 191b.

¹¹ Carta a un amigo fechada el 25 de marzo de 1790, citada por Vargas Ugarte 1949, 31.

¹² Ver Pérez Ayala 1955, 46-49 y 403-411. El interés de Martínez Compañón por la música no sólo se manifestó en instrumentos de greda y partituras musicales, sino también en la observación de la naturaleza. En 1786 describió unos pájaros llamados *organero* y *trompetero*, "así llamados por la semejanza de su música con la del órgano y la trompeta" (*Mercurio Peruano* 1794, 6).

Luego de un accidentado viaje, el obispo llegó a su nueva sede de Bogotá en marzo de 1791, con los nueve volúmenes y otro cajón con piezas de oro, plata, tumbaga-cobre, madreperla, hueso, piedra, madera, pita y algodón. Todo esto lo despachó a España desde esa ciudad, pero sin acompañarlos de su anhelada *Historia* a la que no pudo poner término ni mucho menos “poner la última mano a la dicha obra con la más posible brevedad”¹³. Sin embargo, las notas del obispo fueron utilizadas por su sobrino José Ignacio Lecuanda, quien publicó en el *Mercurio Peruano* detalladas relaciones sobre algunos de los pueblos visitados por Martínez Compañón, la primera de las cuales fue sobre Chachapoyas¹⁴, donde un siglo antes Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), el compositor de la primera ópera del Nuevo Mundo¹⁵, había servido como magistrado y juez.

El segundo tomo de *Estampas gráficas de Trujillo, Perú. 1778-1788*, catalogado como manuscrito N° 344 en la Biblioteca de Palacio, está dedicado a modelos de trajes de la población indígena, española y mestiza; escenas de la vida social, agricultura, ganadería, industria, minería, caza, pesca, juegos, bailes, enfermedades, estadística de población, cuadro comparativo de ocho lenguas indígenas, instrumentos musicales y transcripciones de música escritas en los folios dobles 176 a 194.

Se inicia con un retrato de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, puesto que la dedicatoria de la obra hubo de ser cambiada a los nuevos soberanos luego de la muerte de Carlos III (1788). María Luisa fue muy afortunada con las artes. No sólo fue retratada por el gran Francisco de Goya, sino que a poco de su ascenso al trono recibió un homenaje musical universal, asociada a su real esposo en festividades a lo largo de todas las colonias españolas¹⁶. Aún más. Ingresó accidentalmente a la monumental empresa del obispo Martínez Compañón, y en 1790 fue celebrada con composiciones musicales compuestas por indios moxos y canichanas del oriente boliviano¹⁷, siguiendo la más pura tradición de los antiguos jesuitas.

El siguiente catálogo de láminas dedicadas a danzas e instrumentos musicales ilustra el propósito taxonómico del obispo, que trató de mostrar, como un complemento coreográfico a la música transcrita, cada tipo de danzas que él vio durante su visita y sus respectivos instrumentos acompañantes. Hay danzas asociadas con antiguas temáticas folklóricas —algunas todavía vigentes como la de los Doce Pares de Francia—, tribus precolombinas, esclavos negros,

¹³ Carta a Antonio Porlier, 13 de diciembre de 1790, citada en Vega 1978, 10.

¹⁴ *Mercurio Peruano* 1792, 214-226.

¹⁵ Ver Stevenson 1973. También Claro 1974, xxxiii-xxxvi.

¹⁶ Una gran cantidad de documentación manuscrita se puede consultar en el Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.

¹⁷ Ver Claro 1978.

juegos peninsulares, carnaval, indios y hasta pájaros y animales. Los instrumentos representados son laúd solo, laúd y arpa, laúd y violín, laúd o guitarra y un interesante tipo de flautas de pistón, laúd y quijada de caballo —este último todavía usado como instrumento folklórico—, laúd y bombo, arpa y violín, guitarras, flauta y tambor (*pipe-and-tabor*), zamponías o flautas de Pan, un *erke* —también utilizado en la actualidad en Bolivia y Argentina—, cascabeles, calabazas y marimba. La asociación de instrumentos musicales con diferentes tipos de danzas no es de ningún modo casual, tal como marimba para una danza de negros, espuelas en la danza de los Doce Pares de Francia, flautas de pistón para carnaval, cascabeles con ciertos animales, o flautas de Pan con indígenas andinos.

CATALOGO DE DANZAS E INSTRUMENTOS MUSICALES EN ESTAMPAS
DE TRUJILLO, VOL. II.

(Por orden de aparición. Títulos de las danzas provenientes del Índice del manuscrito) ¹⁸.

Folio	Escena de danza	Instrumentos
29	---	zamponía colgando del cuello de un cortador de leña.
61	Indios bailando en el patio de la chichería.	guitarra y palmoreo
70	(Indios segando en minga)	<i>erke</i> (caña larga con pabellón, que se toca horizontalmente). Escena de trilla de trigo donde un hombre toca el <i>erke</i> sentado en una colina, por mientras parece alegrar con su toque a los trabajadores de la minga [trabajo colectivo voluntario] que siegan, mientras otro hombre les prepara la comida.
140	Danza de bailanegritos	danza de pañuelos acompañada de flauta y tambor.
141	Danza de negros	laúd de tres cuerdas de mástil quebrado, con bombo de forma oblonga hecho con media calabaza recubierta percutida con dos baquetas.
142	Danza de negros tocando marimba y bailando	marimba diatónica con dos ejecutantes negros, uno por cada lado, con dos baquetas de palo cada uno. Los cuatro bailarines negros tienen unas especies de castañuelas en las manos.
143	Danza de los parlampanes	flauta y tambor, calabazas
144	Danza de los Doce Pares de Francia.	flauta y tambor, cascabeles y espuelas
145	Danza de los diablicos	laúd y quijada de caballo raspada con un percutor.

¹⁸ Otras referencias en Ballesteros 1935, 155-160 y Domínguez 1936, 13-15.

146	Danza de carnestolendas	guitarra y cuatro flautas sin agujeros. El sonido se produce al soplar por un extremo y al graduar el largo del tubo con un émbolo por el otro. Ballesteros sugiere que son pitos metálicos ¹⁹ .
147	Danza del chimo [= chimú]	laúd y arpa.
148	Danza del chimo de otra especie.	flauta y tambor.
149	Danza de pallas ²⁰	laúd y arpa.
150	Danza de hombres vestidos de mujer.	laúd solo.
151	Danza del chimo	arpa y violín
152	Otra danza de pallas	laúd y violín con arco curvo.
153	Danza de huacos ²¹	tambor solo.
154	Danza de purap ²²	flauta y tambor.
155	Danza del caballito	flauta y tambor.
156	Danza de las espadas	flauta y tambor.
157	Otra danza de las espadas	flauta y tambor.
158	Danza del poncho	flauta y tambor.
159	Danza del chusco	laúd y arpa con tamborileo en la caja del arpa.
160	Danza de la ungarina	—
161	Danza del doctorado	flauta y tambor.
162	Danza de los pájaros	flauta y tambor.
163	Danza de los huacamayos	flauta y tambor, cascabeles.
164	Danza de los monos	flauta y tambor.
165	Danza de los conejos	flauta y tambor.
166	Danza de los carneros	cascabeles.
167	Danza de los cóndores	flauta y tambor, cascabeles.
168	Danza de los osos	flauta y tambor.
169	Danza de los gallinazos	flauta y tambor, cascabeles.
170	Danza de los venados	laúd solo (guitarra).
171	Danza de los leones	flauta y tambor.
172	Danza de la degollación del Ynga [= Inca]	—
173	Otra danza de la misma degollación.	—
174	Danza de indios de montaña	flautas, tambor y zampoñas.
175	Otra danza de los mismos indios.	flauta y tambor, zampoñas, cascabeles ²³ .

¹⁹ Ballesteros 1935, 158, nota 1.

²⁰ "Del quechua: *paclla*, campesino. En Perú, cuadrilla de indios fiesteros que van cantando y bailando de pueblo en pueblo, particularmente en época de Navidad" (Santamaría 1942, II, 391).

²¹ Idolo precolombino.

²² Ballesteros 1935, 159 nota 3, cree que, de acuerdo al vocabulario de Martínez Compañón, este término puede provenir de *purap*, lluvia o llover, y que esta danza se relaciona con la vegetación, "por las plantas que en su diestra llevan los danzantes".

²³ Lo que a veces se propone como laúd bien puede ser una guitarra.

REPERTORIO MUSICAL

La primera audición parcial de la colección de música de Martínez Compañón se escuchó en el Congreso Internacional de Americanistas de 1881, en Madrid, cuando Marcos Jiménez de la Espada agregó a unos *yaravies* quiteños sus transcripciones de algunas de las 17 canciones y dos piezas instrumentales coleccionadas por el obispo²⁴. Sin embargo, permitió que alguien con las iniciales J. Y. agregara un comentario a estas transcripciones, donde dice que "su música no tiene valor alguno"²⁵, aunque ellas resultaron ser las primeras piezas impresas en España "con caracteres tipográficos" o tipos móviles²⁶. Hoy día podemos decir, en cambio, que esta colección es, probablemente, el documento más antiguo y comprehensivo donde encontrar rasgos vívidos y confiables de culturas musicales trasplantadas, así como también nuevas luces que nos permitan clarificar nuestras teorías clásicas sobre la música folklórica. También encontraremos ejemplos documentales clasificados sobre la importancia que la función social de la música ha tenido en el pasado de América Latina.

El repertorio musical se cataloga a continuación:

CATÁLOGO DE LA MÚSICA

Folio	Título	Incipit	Detalles musicales
176	Cachua a dúo y a cuatro con violines al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor ²⁷	<i>Niño el mejor que'y logrado</i>	Allegro, 2 4, la menor; voz 1ª - voz 2ª - tenor; violín I - violín II; bajo.
177	Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor ²⁸	<i>Denos lecenia Señor</i>	Allegro, 2 4, la menor; voz 1ª - voz 2ª; bajo.
178	Tonada el Congo a voz y bajo para bailar cantando ²⁹	<i>A la mar me llevan sin tener razón</i>	Allegro, 3 8, Re mayor; voz; bajo.

²⁴ Dos años más tarde publicó cuatro de ellas: fols. 187, 189, 180 y 186. Además de deslizarse varias notas falsas, en la última leyó "Láuchas" por "Lanchas", lo que puede perdonarse a quien se confesó "un mero aficionado al divino arte [de la música]" (Jiménez de la Espada 1883, 163).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, Lxxxii.

²⁷ Transcripción musical: Stevenson 1959, 304-305; texto: Ballesteros 1935, 161; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 17.

²⁸ Transcripción musical: Stevenson 1959, 306; texto: Ballesteros 1935, 161; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 16.

²⁹ Transcripción musical: Stevenson 1959, 307-308; texto: Ballesteros 1935, 161-162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 14.

Folio	Título	Incipit	Detalles musicales
179	Baile del chimo a violín y bajo ³⁰	—	Magestuoso, C, Re mayor; violín; bajo. Segunda parte: Presto, 2 4.
180	[Tonada del chimo a 2 voces, bajo y tamboril] para bailar cantando ³¹	<i>Ja ya llunch ja ya lloch in poccha tan muisle</i>	[Andante], C, si menor; voz 1ª - voz 2ª; bajo; tamboril.
181	Tonada La Lata a voz y bajo para bailar cantando ³²	<i>Oficiales de marina ya no toman la casaca</i>	Allegro, 3 8, mi menor; voz; bajo.
182	Tonada La Donosa a voz y bajo para bailar cantando ³³	<i>A tí donosa te quiero por tí sola he de morir</i>	Allegro, 3 4, La mayor; voz; bajo.
183	Tonada El Conejo a voz y bajo para bailar cantando ³⁴	<i>Señor Don Felix de Soto ha mandado echar un bando</i>	Allegro, 3 8, Re mayor; voz; bajo.
184	Tonada para cantar llámase La Celosa del pueblo de Lambayeque ³⁵	<i>Allá voy a ver si puedo</i>	Andantino, 3 8, Re mayor; voz; bajo.
185	Tonadilla, llámase El Palomo del pueblo de Lambayeque para cantar y bailar ³⁶	<i>Fragancia de los jardines samba</i>	Andantino, 3 8, mi menor; voz; bajo.
186	Lanchas para bailar ³⁷	—	[Allegro], 3 4, Do mayor; violín; bajo.
187	Tonada El Diamante para bailar cantando de Chachapoyas ³⁸	<i>Infelices ojos míos dejad ya de atormentarme</i>	Andantino, 2 4, mi menor; voz, violín; bajo.
188	Tonada El Tupamaro Cajamarca grave ³⁹	<i>Cuando la pena en el centro</i>	Allegro, 2 4, mi menor; voz; violín; bajo.

³⁰ Una inscripción dice: "Baile de danzantes con pifano y tamboril se bailará entre cuatro y ocho o más con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza"; texto: Ballesteros 1935, 162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 13.

³¹ Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxxv-lxxviii, Stevenson 1959, 309-310; texto en lengua mochica: Ballesteros 1935, 162; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 18.

³² Transcripción musical: Stevenson 1959, 311-315; texto: Ballesteros 1935, 162-163; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 15.

³³ Transcripción musical: Stevenson 1959, 316-320; texto: Ballesteros 1935, 163-164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 10.

³⁴ Texto: Ballesteros 1935, 164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 11.

³⁵ Texto: Ballesteros 1935, 164; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 12.

³⁶ Texto: Ballesteros 1935, 164-165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 6.

³⁷ Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxxiii-lxxx; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 1.

³⁸ Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxi-lxiv, D'Harcourt 1925, 465-466, ejemplo 155, Stevenson 1959, 163; texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 2.

³⁹ Texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 8.

Folio	Título	Incipit	Detalles musicales
189	Tonada El Huicho de Chachapoyas ⁴⁰	<i>Y mapa crachúrpi yo te conocí</i>	Allegro, 2 4, Re mayor; voz; violín; bajo.
190	Tonada La Brujita para cantar de Huamachuco ⁴¹	<i>Desengañado está ya</i>	Allegro, 2 4, re menor; voz; violín; bajo.
191a	Cachua La Despedida de Huamachuco ⁴²	<i>De bronce debo de ser</i>	Magestuoso, 2 4, Re mayor; voz; violín; bajo.
191b	Tonada El Tupamaro de Cajamarca ⁴³	<i>De los baños donde estuve</i>	Adagio, 2 4, mi menor; voz; violín; bajo.
192	Cachua serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron y bailaron 8 pallas del pueblo de Otuzco, a Nuestra Señora del Carmen, de la Ciudad de Trujillo ⁴⁴	<i>No hay entendimiento humano que diga tus glorias hoy</i>	Entrada, 3 8, la menor; voz; bajo.
193	Cachuita de la montaña llamádase El Buen Querer ⁴⁵	<i>De qué rígida montaña nacistes</i>	Andante, 2 4, la menor; voz; violín; bajo.

El obispo Martínez Compañón dispuso el repertorio musical en orden geográfico. Encabezan la colección dos villancicos de Navidad denominados *cachuas* —danza en círculo en quechua— provenientes de Trujillo. Le siguen canciones seculares transcritas en pueblos cada vez más distantes, donde se identifican los de Lambayeque (fols. 184 y 185), Chachapoyas (fols. 187 y 189), Cajamarca (fols. 188 y 191b), Huamachuco (fols. 190 y 191a) y Otuzco (fol. 192). No es seguro si el mismo obispo escribió la música, o si se hizo asesorar por un profesional como Pedro José Solís, maestro de capilla de la Catedral de Trujillo desde marzo de 1781 hasta septiembre de 1823 ⁴⁶. Sin embargo, él es el responsable, como lo hizo con los otros volúmenes de la misma colección, de la selección de los ítemes más característicos de todo el repertorio.

⁴⁰ Transcripción musical: Jiménez de la Espada 1883, lxx-lxviii, Stevenson 1968, 319; texto: Ballesteros 1935, 165; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 9. "Güicho [=huicho?], en la costa sur del país [México], en Guerrero, nombre vulgar de un pájaro de color amarillo" (Santamaría 1942, II, 78).

⁴¹ Texto: Ballesteros 1935, 165-166; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 7.

⁴² Texto: Ballesteros 1935, 166; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 3.

⁴³ Transcripción musical: Stevenson 1959, 163. Tanto Ballesteros como Vargas Ugarte consideran esta tonada como la segunda parte del fol. 191a.

⁴⁴ Texto: Ballesteros 1935, 166-167; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 4.

⁴⁵ Texto: Ballesteros 1935, 167; facsímil: Vargas Ugarte 1946, N° 5.

Como nuestro propósito no es el análisis musical, lo que ya ha sido hecho anteriormente⁴⁷, y debido a los límites impuestos al presente trabajo, nos referiremos brevemente, a modo de conclusión, a lo que se puede considerar como un sorprendente fenómeno de trasplante cultural y de supervivencia de antiguas prácticas musicales europeas, preservadas con mayor pureza en tanto más aisladas se encuentren de influencias urbanas.

Martínez Compañón contribuyó a lo que se puede considerar como música "arqueológica", al incluir una danza instrumental chimú (fol. 179) como reminiscencia de *curacas* chimú que dominaron la región de Trujillo antes de la conquista de los incas, ca. 1475. Asimismo, la única canción que sobrevive con texto mochica (fol. 180), "una lengua del área del Pacífico llena de difíciles fonemas para los cuales no hay contrapartida en la ortografía castellana"⁴⁸, con palabras agregadas tales como "Jesucristo", "cuerpo" y "perdonar". Dos tonadas de Chachapoyas (fol. 187. Ver ejemplo N° 1, línea melódica sola) y de Cajamarca (fol. 191 b. Ver ejemplo N° 2, línea melódica sola) representan el sistema pentafónico.

EJEMPLO N°1 (fol. 187)

In fe - li - ces o - - jos mí - os
 de - jad ya de ator - men - tar - me con el llan - to
 que rau - da - - les los que vier - tes
 son es - pe - jos en que mi - ro mis a - gra - vios mis a - gra vios
 mis a - gra vios mis a - gra vios

⁴⁶ Ver Stevenson 1968, 314-315.

⁴⁷ Stevenson 1959, 159-166.

⁴⁸ *Ibid.*, 161.

EJEMPLO N° 2 (fol. 191 b)

De los ba - ños dondes - tu - ve
 lue - go vi - ne a tu lla - ma - da
 sín - tien - do yo tu ve - ni - da
 con - fu - so de tu lle - ga - da

La *Cachuita de la montaña* recuerda, por su ornamentación melódica, algo del *cante jondo*, y ha sido considerada como la “canción más característicamente española... y la más distante de Trujillo”⁴⁹. Influencias arábigo-andaluzas también pueden encontrarse en el estilo cadencial de la *Cachua serranita* (fol. 192)⁵⁰, proveniente de Otuzco, otro alejado pueblo andino. Esta afirmación es reforzada por un verso que habla de la “Reina mora” y, en general, por la estructura poética utilizada. Incluso, se ha visto influencia mozárabe en la danza instrumental llamada *Lanchas para bailar* (fol. 186)⁵¹, considerada también como “la de mayor valor musical entre todas”⁵² (ver ejemplo 3). Esto último puede ser discutible, pero no deja de ser notable que actualmente, cerca de Illapel y Coquimbo, en el norte de Chile, existe una danza instrumental denominada *lanchas*, que se practica en festividades ceremoniales religiosas⁵³, y cuyo ritmo característico es: corchea-negra-corchea-negra-corchea-negra, semejante al del ejemplo de Martínez Compañón.

⁴⁹ *Ibid.*, 165-166.

⁵⁰ De acuerdo a Vargas Ugarte 1946, N° 4.

⁵¹ *Ibid.*, N° 1.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Barros-Dannemann 1966, 15-20.

EJEMPLO N°3 (fol.186)

LANCHAS PARA BAILAR

Las tonadas *La Lata*, *La Donosa* y *El Conejo* (fols. 181, 182, 183) provienen sin duda de la *tonadilla escénica*, por entonces en su periodo de esplendor en España⁵⁴. Si analizamos su texto y estructura musical, donde palabras

⁵⁴ El primero en establecer esta relación fue Mendoza 1951, 100-118, quien considera que estos tres ejemplos derivan del *Olé charandel* español.

como "tirana" se inscriben en la tradición tonadillera, llegaremos todavía a otra conclusión: el uso de palabras agregadas de una sílaba (como "ay"), dos sílabas ("toma", "tina", "samba") y tres sílabas ("arande", "tirana", "gaitina"), tienen la misma función que en las especies folklóricas, especialmente en nuestra danza nacional, la cueca —dispersa por América con diferentes nombres—, que consiste en alargar los versos de 8, 7 y 5 sílabas para coincidir con música y danza. La tonada *El Conejo* (ver ejemplo 4, sólo la línea melódica sin ocho compases de introducción) presenta una estructura parecida a la de nuestra cueca, la cual consiste en una estrofa llamada *cuarteta* o *copla*, con cuatro versos octosílabos; una estrofa llamada *seguidilla*, con versos de 7 y 5 sílabas, y dos versos finales llamados *pareado* o *remate* con 7 y 5 sílabas, respectivamente. Palabras como "ay", "mi vida" o "caramba" usadas en la cueca para agregar sílabas, son en este ejemplo "na", "tirana" o "gaitina".

EJEMPLO N.º 4 (fol. 183)

Señor don Fe...liz de So...to ha men...do y...char un ban...do
 Ti ra na na na na na na ti ra na na na na na na

que al que vendie...re ta...ba...co que se to lle...ven vo...lan...do
 ti ra na na na na na na ti ra na na na na na na

gaiti-na je co...ne-jo mí-o gaiti...na je e...chamgen tu ni...do
 gaiti-na je co...ne-jo cha...tre gaiti...na je ve...ni be...be ma...te
 gaiti-na je co...ne-jo mí-o gaiti...na je de mi co...ra...zón

gaiti-na je tu me...de...do in...tas gaiti-na je de la be...llay ni...ón gaiti-na je gaiti-na je
 gaiti-na je que so...ta ca...ramba gaiti-na je que mig...mor me lle...ma
 gaiti-na je y tus...go respon...de gaiti-na je que soy en la ca...ma

Finalmente, si despojamos las transcripciones de Martínez Compañón de sus violines barrocos y sus bajos continuos, encontraremos claras huellas de influencias europeas y arábigo-andaluzas en la melodía y poesía, y algunas de las raíces de especies musicales folklóricas aún vigentes en América Latina.

El obispo Martínez Compañón, un verdadero ciudadano del Nuevo Mundo a quien rindo en esta ocasión mi más cálido homenaje, ha servido a la música y a la ciencia con este magnífico documento como muy pocos científicos lo han hecho en el pasado.

BIBLIOGRAFIA

- Ballesteros Gaibrois, Manuel. "Un manuscrito colonial del siglo XVIII, su interés etnográfico", *Journal de la Société des Américanistes*, nouvelle série, XXVII, fasc. I, Paris, Au Siège de la Société, pp. 145-173, 1935.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. *La Ruta de la Virgen de Palo Colorado*, Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de Ensayos, N° 13, 1965.
- Claro-Valdés, Samuel. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- . "Composiciones canichanas de 1790", *Mapocho*, N° 26, Santiago, pp. 75-86, 1978.
- D'Harcourt, Raoul et Marguerite. *La Musique des Incas et ses survivances*, Vol. I, Paris, Librairie Orientaliste Paul Genthner, 1925.
- Domínguez Bordona, Jesús, ed. *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII, dibujos y acuarelas que mandó hacer el Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*, Madrid, Patrimonio de la República, Biblioteca de Palacio, 1936.
- Herring, Hubert. *Evolución histórica de América Latina desde los comienzos hasta la actualidad*, 2 Vols., Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- Jiménez de la Espada, Marcos. *Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la Cuarta Reunión*, Tomo II, Madrid, Imprenta Fortanet, 1883.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime. [*Estampas gráficas de Trujillo, Perú. 1778-1788*], Vol. II, Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. 344, 1778-1788.
- Means, Philip Ainsworth. "A Great Prelate and Archaeologist", *Hispanic American Essays. A Memorial to James Alexander Robertson*, ed. por A. Curtis Wilgus, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, pp. 67-77, 1942.
- Mendoza, Vicente T. "El Olé Charandel. Una Tonadilla Olvidada", *Nuestra Música*, VI/22, 2do. Trimestre, México, D.F., pp. 100-118, 1951.
- Mercurio Peruano. "Descripción corográfica de la Provincia de Chachapoyas", *Mercurio Peruano*, V/165 (2-VIII-1792), pp. 214-226, 1792.
- . "Introducción" [Informe del Obispo Martínez Compañón], *Mercurio Peruano*, XI/347 (1º-V-1794), pp. 3-7, 1794.
- Oberem, Udo. "La obra del Obispo Don Baltasar Jaime Martínez Compañón como fuente para la arqueología del Perú septentrional", *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XIII/52-53 (abril-septiembre), pp. 233-273, 1953.
- Pérez Ayala, José Manuel. *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Prelado español de Colombia y el Perú. 1737-1797*, Bogotá Imprenta Nacional, 1955.
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario General de Americanismos*, 3 Vols., México, Editorial Pedro Robredo, 1942.

- Stevenson, Robert. *The Music of Peru; Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union, 1959.
- . *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- . *Foundations of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera, 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA, 1973.
- Valcárcel, Daniel. *La rebelión de Túpac Amaru*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Vargas Ugarte, Rubén. "Don Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, Obispo de Trujillo", *Revista Histórica. Organo del Instituto Histórico del Perú*, X/II, Lima, pp. 161-191, 1936.
- . *Folklore Musical del Siglo XVIII*, Lima, Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Artísticas, 1946.
- . *Tres figuras señeras del episcopado americano*, Lima, Carlos Milla Batres, 1966.
- Vega, Carlos. "La obra del obispo Martínez Compañón", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, II/2, Buenos Aires, pp. 7-17, 1978.

Orígenes hispanos de la música misional de California

por William J. Summers

La colonia española de Alta California ocupa un lugar especial, aunque no el más distinguido, dentro de la larga historia de la conquista de España en el hemisferio occidental. Fue uno de los territorios de España menos conocido y deseado además de haber sido uno de los últimos en ser ocupado. El tiempo transcurrido entre el viaje inicial de Sebastián Vizcaíno, cuando trazó el mapa de la región con su concomitante descubrimiento de la bahía de San Francisco en 1602, y el decreto de José de Galves de 1768 que ordenó la colonización, gráficamente subraya la falta de interés de España por esta región. En otras palabras, las cuatro expediciones coloniales, dos por tierra y dos por mar, lanzadas desde la Baja California en 1769, fueron algo así como un esfuerzo por llegar hasta el último rincón¹. Se esperaba que este gesto colonizador detendría la "invasión" de California por los colonizadores rusos que se sabía habían bajado desde Alaska hasta la frontera norte del actual estado de California². La repentina ráfaga de interés por Alta California, hasta entonces considerada de poca importancia por su falta de oro y por su escasa producción de alimentos comercializables, debe considerarse como un gesto del Gobierno de España nacido más bien de la desesperación que de un proyecto. En apoyo de esta tesis sólo basta con examinar las magras fuerzas reunidas para realizar esta nueva "conquista"³.

Entre los más de doscientos colonos enviados a esta región sólo cinco eran religiosos, o sea los responsables de la cristianización de los nativos californianos. Entre estos cinco franciscanos, el que se destacaba era Junípero Se-

¹ José de Galves, visitador de Nueva España desde 1765 a 1789, planificó cada detalle de los cuatro grupos expedicionarios. Los capitanes de los dos barcos, el "San Carlos" y el "San Antonio", fueron Vicente Villa y Juan Pérez. Los dos desembarcos estuvieron a cargo de Gaspar de Portola y Fernando Rivera. Los franciscanos de ambos viajes fueron Junípero Serra, Juan Vizcaíno, Francisco Gómez, Hernando Parrón, Juan Crespi y Fermín Lasuen. Entre las 219 personas que iniciaron la jornada original, alrededor de 126 sobrevivieron a la prueba. Véase: Hubert H. Bancroft, *History of California*, vol. I (San Francisco, 1886), p. 110 ss.; dos relatos posteriores y más sencillos pueden encontrarse en Zephyrin Engelhardt, *The Missions and Missionaries of California* (Santa Bárbara, 1930), p. 3 ss. y Charles E. Chapman, *The Founding of Spanish California* (Nueva York, 1916), p. 68 ss.

² Bancroft, *History*, p. 113.

³ Con respecto a una lista detallada de los sobrevivientes, véase Bancroft, *History*, p. 732 ss.

rra⁴. Como hombre de buena educación, formado en España, fue elegido para encabezar a los frailes dada su comprobada trayectoria misionera en la región de Sierra Gorda, en el centro de México. Sus cuatro compañeros de la jornada inicial no se distinguían, pero tampoco eran mediocres. Como grupo, los motivaba la esperanza en su misión catequizadora y el impulso por cristianizar una tierra nueva.

La elección de los franciscanos para esta tarea se debió principalmente a que los jesuitas, que tanto éxito lograron en el norte de México en las regiones conocidas posteriormente como Arizona, Nueva México y Baja California, habían sido expulsados de Nueva España en 1767. Era lógico asignarles esta misión a los franciscanos, quienes habían recibido las misiones de Baja California después de la expulsión jesuita, puesto que toda la población indígena de California había quedado bajo su jurisdicción. Tenían orden de aplicar en Alta California los bien probados métodos usados con anterioridad en México central. El plan era que los misioneros entraran y dominaran cada región mediante el establecimiento de comunidades misioneras dentro de una ruta determinada. Estas rutas eran, por lo general, paralelas a ríos navegables o regiones habitables y con abundancia de agua. El proyecto de Serra para California era establecer una cadena de misiones, desde la bahía de San Diego por el norte, a lo largo de la costa, conectando así los puertos de San Diego, Monterrey y San Francisco. El resultado fue una cadena de 21 misiones que eventualmente llegaron por el norte hasta Sonoma, abarcando aproximadamente dos tercios del estado actual. Estas misiones fueron establecidas durante los años 1769-1823. Formaban la columna vertebral del movimiento colonial y eran el punto de partida de la subyugación eventual de la región⁵.

Las comunidades seculares, más reducidas e inicialmente organizadas con menor formalidad, se encontraban muy próximas o junto a las de las misiones. Los más prominentes y mejor organizados fueron los cuatro Presidios Reales de San Diego, Santa Bárbara, Carmel y San Francisco. Estaban bajo

⁴ Dos buenos estudios sobre la carrera de Serra son: Maynard Geiger, *The Life and Times of Fray Junípero Serra, O. F. M.*, 2 vols. (Washington, D. C., 1959), Academy of American Franciscan History, y Fray Francisco Palóu, O. F. M., *The Life of Fray Junípero Serra*, traducida por Maynard Geiger (Washington D. C., 1955), Academy of American Franciscan History.

⁵ La lista sobre los estudios específicos de las 21 misiones es demasiado larga como para citarla aquí. Las fuentes principales son Bancroft y Engelhardt, mencionados en nota 1. Otras obras más recientes, especialmente las de Maynard Geiger, son capitales para la comprensión de este período. Véase: *Mission Santa Barbara* (Santa Bárbara, 1965), Heritage Printer; *Franciscan Missionaries in Hispanic California* (San Marino, 1969), Huntington Library; *As the Padres Saw Them* (Santa Bárbara, 1976), Santa Barbara Mission Archive Library (de ahora en adelante, SBMA).

la jurisdicción militar directa y tenían como meta proteger militarmente a la *gente de rasón* (o sea a la población no indígena). Esta protección era extensiva, por supuesto, a los frailes y sólo incluyó a la población nativa a pedido de los franciscanos. Como expansión de los presidios y en menor grado en el caso de las comunidades seculares que surgieron cerca de las misiones, crecieron grupos de pequeñas ciudades llamadas pueblos. Estas comunidades reducidas también eran gobernadas por los militares, aunque podían nombrarse oficiales locales designados por las autoridades de México y también por los comandantes militares locales.

California, por lo tanto, tenía dos estructuras gubernamentales. La primera para las misiones y la población nativa controlada por los franciscanos, con un sacerdote presidente designado por la casa matriz de Ciudad de México, el Colegio de San Fernando Rey. El otro era un gobierno secular que originalmente estuvo a cargo de los militares para servir y gobernar a la población no indígena. El sistema misionero debía servir como expediente inicial para la cristianización de la población nativa. El éxito de los franciscanos en este aspecto está avalado en una amplia documentación. Cada comunidad misionera era una ciudad completa que se encontraba alrededor de la iglesia. La vida y la actividad diaria de estas comunidades se regía por el modelo típico de los monasterios mendicantes. La esfera de acción en una misión podía ser muy amplia, pero la preocupación primordial era el culto religioso y específicamente la misa. Como la vida diaria de la misión estaba cuidadosamente estructurada, no es sorprendente que el cultivo sistemático de la música en California recayera sobre los franciscanos. La música sacra era una necesidad y fue practicada desde las primeras etapas de la fundación de una misión. Parece que la música en sí tuvo un efecto muy especial sobre los nativos de Norteamérica⁶. A medida que crecían las comunidades, así también aumentó el cultivo de la música para las ceremonias religiosas. Con sólo examinar los inventarios existentes de varias misiones se puede juzgar hasta qué punto y con qué rapidez crecieron las instituciones musicales en las misiones y dentro de un período de aproximadamente 30 a 50 años⁷. Había preocupación por

⁶ Owen Da Silva, *Mission Music of California* (Los Angeles, 1941), p. 4 ss.

⁷ Extractos de diez inventarios existentes que mencionan materiales musicales aparecen en mi artículo "Spanish Music in California, 1769-1840, a Reassessment", trabajo que se publicará en *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society*. Aquí sólo repetiré la información correspondiente a las Misiones de Santa Bárbara y San Antonio de Padua: Santa Bárbara, 1834: 4 flautas, 3 clarinetes, 2 trompas, 2 violones, 1 chinesco, 1 bombo, 2 tambores, 16 violines, 1 órgano con 6 registros y un teclado y cuatro diapasones, 4 violines nuestros, 3 triángulos, 4 violines nuevos; San Antonio de Padua, 1842: 4 violines nuevos, 1 idem viejo, 1 idem grande llamad (sic) bajo, 1 tambor, 4 flautas, 1 idem nueva, 1 trompa, 1 clarín, 2 triángulos, 1 libro de coro ya viejo con 10 ú 11 misas. Los inventarios originales están en SBMA.

cada elemento que se necesitaba para la formación de una cappella misionera: hombres y niños eran formados musicalmente, se compraban o construían instrumentos musicales, libros de música impresos y manuscritos eran traídos desde la casa matriz en México, los copistas realizaban manuscritos de los libros de coro de canto llano y de música polifónica y copiaban las partes para los numerosos instrumentistas⁸. Además, por lo menos un templo, el de la Misión de Santa Bárbara, podía enorgullecerse de un órgano de tubos y de un gran repertorio de música sacra a cappella⁹. La gran cantidad de música copiada por los escribanos de las misiones y el número de instrumentos que muchas de ellas poseían, además de los numerosos relatos de testigos oculares, demuestran fehacientemente la gran actividad musical de las misiones¹⁰.

Esta actividad terminó principalmente debido a la revolución mexicana de 1810. En 1833 el nuevo Gobierno de México ordenó la secularización de las misiones y se instruyó al clero franciscano que regresara a México o, si lo preferían, volvieran a España¹¹. A pesar que el sistema misionero no se desintegró de inmediato, el continuo y a veces extraordinario progreso que se había iniciado en 1769 se terminó. Inclusive, aquellas misiones que no fueron abandonadas, como la Misión de Santa Bárbara, experimentaron tiempos difíciles. En suma, la vida monástica mendicante dejó de ser una fuerza aglutinante en las vidas de la población nativa y de los colonizadores hispanos. El movimiento colonial español en América del Norte, que se había iniciado como un ensayo y que prosperó más allá de toda expectativa, llegó a su fin.

En 1941 fray Owen da Silva publicó su estudio pionero sobre la música de las misiones de California¹². Su investigación sobre este tema nunca fue completado y su enfoque, casi exclusivamente sobre la música asociada con

⁸ En mi artículo "Music of the California Missions", *Soundings*, IX (1977), pp. 13-29, se analizan varios libros de música impresos que todavía existen.

⁹ Véase mi artículo "The Organs of Hispanic California", *Music (A. G.O.R.C.C.O.) Magazine*, X (1976), pp. 50-51. Mi cita sobre el inventario de 1858 del Presidio de Santa Bárbara, en el artículo citado, es errada. Parece ser que este inventario corresponde a la Capilla del Colegio de Nuestra Señora de Dolores (sucesora de la Capilla del Presidio) y que ocupó la misma casa de la Misión de Santa Bárbara en 1858. La referencia al órgano de tubos de la Capilla del Presidio es probablemente correcta todavía, dado que Bancroft, *History*, vol. II, p. 574, y Michael Phillips, *History of Santa Barbara County* (Los Angeles, 1927), vol. I, p. 39, atestiguan la asignación de fondos para el órgano y su eventual destrucción, respectivamente. No se ha encontrado más evidencia que confirme este aspecto, por lo tanto, el problema del órgano de tubos en la Capilla del Presidio debe seguir pendiente. En el inventario del Presidio, de 1856, se menciona una seraphina (u órgano de tubos de caña). Si se le usó en la iglesia no queda claro en este inventario.

¹⁰ Véase Da Silva, *Mission Music*, pp. 1 ss, 123 ss. Con respecto a correcciones y agregados al inventario en las páginas posteriores, véase Apéndice I en "Spanish Music".

¹¹ Véase Geiger, *Missions Santa Barbara*, p. 108 ss.

¹² Véase nota 6.

fray Narciso Durán, resultó ser un estudio distorsionado de la vida musical de las misiones de California. La esfera de acción y la diversidad de la música tocada en California fue el tema de mi trabajo presentado al Congreso de esta Sociedad en 1977¹³. Lo terminé informando que muchos detalles de la actividad musical en Alta California exigía una explicación más a fondo. Un tema de importancia capital es el que concierne a la influencia de las prácticas musicales hispanas (especialmente franciscana) en el quehacer musical de California. Da Silva, por casualidad, llamó la atención sobre este problema al proponer una explicación sobre la notación poco usual de los muchos manuscritos pertenecientes a las misiones que han sido encontrados¹⁴. A pesar que aquilató el material que tuvo a su disposición, muy a menudo pasó por alto las implicancias cruciales que encerraban los materiales que conoció¹⁵.

El origen de esta notación poco usual y coloreada puede ahora ser trazada directamente a España. Parece ser que el precedente de usar una forma de notación de tipo arcaico procede de fuentes españolas —impresa o en manuscrito— y también lo es el uso de los colores para diferenciar las partes vocales de la partitura dispuestas en pentagrama de cinco o seis líneas. La pintura (véase figura 1), completada en 1931 por Elías Salavería, muestra a un músico de parroquia (director coral) frente a un libro de coro abierto¹⁶. La sorprendente similitud de la música del libro de coro con aquella de las fuentes californianas es la primera comprobación de que esta práctica de notación es de cuna hispana. A pesar de que la pintura fue realizada muchos años después del colapso del sistema misionero, se puede especular con seguridad que el uso de la notación en colores no surgió en California para luego pasar a España. Tan importante como la apariencia física de este tipo de notación es su asociación con la música sacra parroquial.

Fue Theodor Göllner, hace diez años, quien especuló que la tradición de la notación poco usual encontrada en California era probablemente la continuidad de prácticas muy antiguas preservadas en centros monásticos (o pe-

¹³ Véase nota 7.

¹⁴ Da Silva, *Mission Music*, p. 13.

¹⁵ Es el caso del manuscrito de canto llano supuestamente de Fray Serra, y que ahora se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Stanford. Da Silva sabía de la existencia del *Credo Parisiense* para dos voces, que existía en esta fuente y el hecho de que este manuscrito precedía a cualquier otro realizado por Durán después de 1813. El *Credo* tiene notación de tipo renacentista a dos voces, lo que demuestra que ni Durán o Tapis inventaron este método. Véase "Music of the California Missions", pp. 19-21.

¹⁶ Agradezco al profesor Theodor Göllner por haberme señalado esta pintura. Existe reproducción en facsímil, en blanco y negro, en José Subirá, *Historia de la Música Española E Hispanoamericana*, p. 868. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, me proporcionó una diapositiva en colores. Debo agradecer al director por la autorización para reproducir aquí parte de esta fotografía. Referencias con respecto a la carrera de Elías Salaverría pueden encontrarse en *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 53, pp. 172-173.



FIGURA 1. "El cantor de la parroquia", de Elías Salavería, 1931. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. La notación de esta composición a tres voces usa notas rojas para la voz más alta y negra para las dos bajas.

ríféricos) de España. Las sospechas de Göllner eran absolutamente correctas¹⁷. Una cantidad de libros impresos para la enseñanza musical, traídos a California por los misioneros, comprueban definitivamente que estas prácticas de notación adscritas al siglo XVI fueron explicadas y dadas a conocer por los libros impresos a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX¹⁸. El ahora famoso (o infamante) prólogo del libro de coro de Narciso Durán imita (de la manera más idiosincrásica) el formato que tenían estos libros de enseñanza musical. Hasta qué punto Durán se apartó de las normas musicales acepta-

¹⁷ Theodor Göllner, "Two Polyphonic Passions from California's Mission Period", *Anuario VI (Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research)*, 1970, pp. 67-76.

¹⁸ Véase especialmente Francisco Marcos y Navas, *Arte ó Compendio General Del Canto-Llano, Figurado y Organo* (sin fecha). Los capítulos pedagógicos de esta obra docente fueron sin duda muy útiles para los misioneros de California. Existen por lo menos tres copias del período de este libro. Véase "Music of the California Missions": pp. 15-16.

das en el siglo XVIII es algo que ya ha sido analizado en otro lugar¹⁹. Basta con repetir que sus métodos no fueron ciertamente adoptados en toda California, tampoco todos los músicos fueron benditos con tan limitada imaginación musical²⁰.

Además del hecho de que esta notación tan poco usual puede ahora definitivamente ser considerada como hispana, ciertos rasgos estilísticos de la música misionera también pueden asociarse a fuentes españolas. El contexto es de un monasterio español y su enlace es indirecto. Me refiero a que en las obras que se encuentran frecuentemente en los manuscritos californianos, para tres o cuatro voces, las dos voces altas fueron compuestas en terceras paralelas. Esta técnica puede comprobarse en el ejemplo 1²¹.



EJEMPLO 1. *Stabat Mater*, anónimo, Biblioteca Bancroft.

Este *Stabat Mater* de la misión no sólo se asemeja al estilo de ciertas canciones folklóricas conocidas de la California hispana²², sino que se parece además a la música compuesta por Jaime Vila y Pasques para el monasterio de San Gerónimo, cerca de Barcelona²³. A pesar de que el libro de Pasques fue impreso en 1848 e incluye los ejemplos 2, 3 y 4, es difícil no percibir la similitud entre el estilo del trozo misionero (Ejemplos 1 y 5) y la música de Pasques. Inclusive el formato físico de las páginas es similar. Aunque la conexión entre estas fuentes es indirecta, la semejanza del estilo sugiere que su esencia proviene de una sintaxis musical hispana común (tal vez ampliamente difundida), pero demostrablemente al margen de la "corriente principal" de la música litúrgica española.

¹⁹ Véase Da Silva, *Mission Music*, pp. 23-24, 29 ss.

²⁰ A esta tesis se le concede espacio considerable en "Spanish Music", con numerosos ejemplos.

²¹ Los ejemplos fueron tomados de un *Stabat Mater* anónimo del libro de coro de Durán, Biblioteca Bancroft ms. C-C-60; *Método Fácil y Breve*, pp. 293, 296, 317, 320 y 366, y de un Credo anónimo de la "Misa en Sol", Biblioteca de la Universidad de Stanford.

²² Véase Charles Lummis, *Spanish Songs of Old California* (Los Angeles, 1923), G. Schirmer, p. 34 s. Antoni van der Voort, *Old Spanish Songs* (San Francisco, 1928), Pacific Music Press.

²³ Los ejemplos son tomados de Misas en el Quinto y Sexto Tono, encontrados en *Método Fácil y Breve*, páginas citadas en nota 21.

MISA DE QUINTO TONO A TRES VOCES
alternando con el Coro

Ej: 2

Tip. 1º
Tip. 2º
Bajo

Ky - ri - e e - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da

1º
2º
Gloria.
B. Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da

EJEMPLO 2. *Kyrie y Gloria*, "Misa de Quinto Tono a Tres Voces", J. Vila y Pasques, *Método Fácil y Breve*, pp. 293, 296.

MISA DE SEXTO TONO A TRES VOCES
y acompañamiento, alternando con el Coro

Ej: 3

Tip. 1º
Tip. 2º
Bajo

Ky - ri - e e - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da

Tip. 1º
Tip. 2º
Gloria.
B. Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da

EJEMPLO 3. *Kyrie y Gloria*, "Misa de Sexto Tono a Tres Voces", J. Vila y Pasques, *Método...*, pp. 317, 320.

Ej: 4

Motete de la Religión Franciscana
 á cuatro voces,
 y á tres dejando el Alto

Largo

Tiple.

Alto.

Tenor. O ve-re De-us tri-nus et

Bajo. O ve-re...

u-nus ex-au-di pre-ces

EJEMPLO 4. "Motete de la Religión Franciscana", J. Vila y Pasques, *Método...*, p. 366 ss.

Ej: 5

Pa-trem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem coe-li...

EJEMPLO 5. *Credo*, anónimo, Biblioteca de la Universidad de Stanford, posiblemente con notación de Sancho.

Un interrogante final sobre los orígenes hispanos de la música de las misiones en California es el del traspaso de la música a California. Este proceso está estrechamente ligado al de los misioneros que llegaron a la región. Nuevamente gran parte de las pruebas sobre la actividad musical de los franciscanos fue proporcionada por Da Silva. Como su primer contacto con esta música fue un manuscrito de Durán de la Misión de Santa Bárbara, ignoró sencillamente la muy significativa contribución de otros franciscanos y sus implicaciones. Es muy posible que fuera la última persona que vio algunos de los manuscritos de las misiones que ahora están perdidos. Entre éstos, los

más importantes son los materiales de Juan Sancho que ya no se encuentran en la Biblioteca de Música de la Universidad de Stanford. La música de sus manuscritos fue incluida en libros de coro por Durán (y otros)²⁴. Sancho llegó a California antes que cualquiera de los demás padres reconocidos por su actividad musical; además parece que tuvo una buena formación como músico y fue un activo director de coros en España²⁵. El fajo de páginas musicales preparado por él en España y fechado entre 1795 y 1796 podría ser la primera colección de música polifónica (al margen del gregoriano y pequeñas obras tales como el *Credo Parisiense*)²⁶ traída a California. El factor principal es que fue Sancho quien trajo esta música consigo desde el Convento de San Francisco en Palma. Este enlace directo con las prácticas musicales monásticas hispanas nunca ha sido explicado cabalmente y tampoco las ramificaciones de este repertorio y su influencia en el cultivo de la música en California. La diseminación de la música a través de California tiene como fuente específica las obras traídas por Sancho. La lista de concordancias conocidas y posible se muestra en la Tabla I. Si se la compara con todo el repertorio polifónico (véase Tabla II), destaca la gran importancia de Juan Sancho y no sólo por la transferencia musical que realizó, sino que también por las eventuales características de ese repertorio. La música de las misiones de California muy probablemente tuvo su florecimiento inicial gracias a las prácticas musicales transmitidas desde el Convento de San Francisco.

TABLA I

MATERIALES DE JUAN SANCHO (SU) SEGUN LA LISTA DE DA SILVA

1. Invitatorio *, *Admirabilem nomen Jesu*
2. *Credo Arteniense* * (encontrado en la "Misa en Sol", SU en versión polifónica. La Misa polifónica fue anotada probablemente por Sancho)
3. *Te Deum* ** (4 voces)
4. *Cantabo Domine* (2 voces)
5. *Credo de la transpotina*
6. *Credo Mariano* (Kyrie y Gloria son una adaptación)
7. *Altera autem die* (2 voces)
8. Letanía de la Pasión (3 voces)

²⁴ Véase "Spanish Music". Una lista de los materiales de Sancho se encuentra en Apéndice I. Entre las 29 obras de canto que Da Silva menciona, 12 se conservan en SBMA en fotografías en blanco y negro. Las obras de Sancho encontradas en otros manuscritos de California figuran en el apéndice.

²⁵ Véase Geiger, *Franciscan Missionaries*, pp. 223-225.

²⁶ Véase Da Silva, *Mission Music*, p. 123 ss. Da Silva, irónicamente, puede haber sido el último en tener acceso a las obras polifónicas traídas por Sancho. La aparente pérdida por la Biblioteca de Música de la Universidad de Stanford es trágica en realidad. Afortunadamente, Da Silva fotografió las páginas escogidas que ahora se encuentran en SMBA. Véase *Current Musicology*, XXVII (1979), p. 24.

9. Tonos salmódicos
10. *Padre Nuestro* ** (2 voces)
11. *Dios te salve* **
12. *Si quis me racula* * (3 voces, con bajo cifrado) San Antonio
13. *Credo Italiano* * (2 voces con acompañamiento)
14. *Misa del Cuarto Tono* **
15. *Gloria Parisiense*
16. *Credo del Quinto Tono* *
17. *Liberata de difuntos*
18. *Misa de los Angeles* ** (4 voces)
19. *Credo Dominical en Sexto Tono*
20. *Gozos de San José* (2 voces)
21. *Misa de Réquiem* ** (3 voces, incorporada por Durán a su manuscrito, pero en versión de 4 voces)
22. Motete, *Laboravi* * (3 voces)
23. Gloria pastoril en el Quinto Tono (4 voces)
24. *Credo del Quinto Tono* * (2 voces)
25. *Missa simple del Octavo Tono*
26. *Gloria del Cuarto Tono*
27. *Ecos, cantar quiero* * (2 voces)
28. *Misa del Cuarto Tono* ** (4 voces)
29. *Lamentaciones* ** (2 voces)

* Copia fotográfica en SBMA.

** Fuente de otros manuscritos de las misiones.

Abreviaturas:

BAN, Bancroft Library, Berkeley, California.
 LAADA, Archivo Arquidiocesano de Los Angeles.
 SB, Misión de Santa Bárbara.
 SC, Archivo de la Universidad de Santa Clara.
 SI, Misión Santa Inés, Solvang, California.
 SJB, Misión de San Juan Bautista.
 SU, Biblioteca de la Universidad de Stanford.

TABLA II

REPERTORIO POLIFONICO DE LAS MISIONES DE CALIFORNIA

Misas:

1. *Missa Viscaína* (2 pt.), SB (2 copias), BAN, LAADA, SC
2. *Missa de Soledad* (2 pt.), SB (2 copias), BAN, SC
3. *Missa de San Antonio* (2 pt.), SB (2 copias), BAN
4. *Missa de Mallorca* (2 pt.), SI
5. Misa, sin título (2 pt.), SI
6. *Misa del Sexto Tono* (2 pt.), SI, SC
7. *Missa Primera* (2 pt.), SI
8. *Missa Sabatina* (4 pt.), SB
9. *Missa a quatro voces, IV tono* (4 pt.), SB (2 copias), SC
10. *Missa a quatro voces, V tono, "de cataluña"*, SB (3 copias: dos para tres voces, una para cuatro), SI (4 pt.), LAADA (4 pt.), BAN
11. *Missa chiquita en La* (4 pt.), SB
12. Réquiem (4 pt.), SB (2 copias), BAN, SC
13. *Missa primera, VI tono* (2 pt.), SJB
14. *Missa secunda, VI tono* (2 pt.), SJB

15. *Missa de Los Angeles*, V tono, SJB, BAN, SU (4 pt.)
16. *Missa a V tono* (4 pt.), BAN, SC
17. *Réquiem* (3 pt.), Juan Sancho, arreglo para 4 voces del ítem correspondiente al N° 12.
18. *Missa a quatro voces*, V tono, SU (Sancho)
19. *Missa simple*, VIII tono, *Gloria*, IV tono (2 pt.), SU, Sancho
20. Misa, sin título (4 pt.), SU (¿Sancho?)
21. Misa, sin título (4 pt.), Ignacio Jerusalem, incompletas
22. Misa, sin título (4 pt.), SC (2 copias)
23. Misa, sin título (4 pt.), SC
24. Misa, sin título (3 pt.), SC

Movimientos de Misas:

25. Credo, sin título (2 pt.), SI
26. Credo, sin título (2 pt.), SI
27. *Credo Parisiense*, VI tono (2 pt.), SJB, SU
28. *Credo Italiano* (2 pt.), SU (Sancho)
29. *Gloria pastoril*, V tono (4 pt.), SU (Sancho)
30. *Credo*, V tono (2 pt.), SU (Sancho)
31. *Credo Dominical*, VI tono (2 pt.), SU (Sancho)

Música para el propio de la Misa:

32. *Pasión según San Mateo* (3 pt.), SB (¿Sancho?)
33. *Pasión según San Juan* (4 pt.), SB
34. *Stabat Mater* (2 pt.), SI, SC
35. *Lauda Ston* (2 pt.), SC
36. *Letanía de la Pasión* (3 pt.), SU

Música para el Oficio:

37. Viernes Santo, Laudes, *Miserere* (4 pt.), SJB
38. San Juan Bautista, Vísperas, versiones a 4 voces de los siguientes Salmos: *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *Laudate Dominum*, SJB
39. Jueves Santo, Laudes, *Christus factus est* (4 pt.), BAN
40. San Antonio, responsorio, *Si quis me racula* (3 pt.), SU (Sancho)
41. *Gozo de San José* (2 pt.), SU, SC (4 pt.)
42. Santa Clara, Vísperas, versiones a 4 voces de los siguientes Salmos: *Domine ad adjuvandum*, *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Concinant plebs fidelium* (2 pt.), *Magnificat* (4 pt.), Tercia, *Nunc Sancte Nobis* (2 pt.), *Legem pone mihi* (4 pt.), SC

Himnos:

43. *O Sacratísimo Cuerpo* (4 pt.), SB, SC, LAADA
44. *Sacris Solemnis* (4 pt.), SB, BAN, SJB (2 pt.)
45. *Trisagio* (4 pt.), SB (2 copias), LAADA, BAN, SI, SJB (2 copias: una a 2 pt., una a 4 pt.), SC
46. *Padre Nuestro* (4 pt.), SB (2 copias), SJB, SC (2 pt.)
47. *Dios te salve* (4 pt.), SB (2 copias), SJB
48. *Gloria al Padre* (4 pt.), SB (2 copias), SJB
49. *Te Déum* (4 pt.), SB (2 copias), SC, SU
50. *O Pan de vida* (4 pt.), SB
51. *O Rey de corazones* (2 pt.), SB, SC
52. *Santo Dios* (4 pt.), SB, BAN
53. *O dueño* (2 pt.), SJB
54. *Sacramentado* (2 pt.), SJB
55. *Herid Jesús disfrazado* (2 pt.), SJB

56. *Todo el obre [sic.]* (2 pt.), SJB
57. *Al Padre eterno* (2 pt.), SJB
58. *Altísimo Señor* (2 pt.), SJB
59. *Pange lingua* (2 pt.), SJB
60. *Dulce Esposo* (2 pt.), SJB
61. *Jaculatoria para la Virgen* (2 pt.), SJB
62. *Jaculatoria para Jesús* (2 pt.), SJB
63. *Dios te salve, Reyna y Madre* (4 pt.), SJB
64. *Joseph, fill David* (4 pt.), SJB
65. *Salve Virgen pura* (4 pt.), BAN, SC, SB (2 copias)
66. *Salve Virgen pura* (4 pt.), SC, BAN
67. *Salve Virgen pura* (4 pt.), SC, BAN
68. *Salve Virgen pura* (4 pt.), BAN, SC (3 pt.)
69. *Ave verum* (2 pt.), BAN, SJB
70. *Cantabo Domino* (2 pt.), SU (Sancho)
71. *Altera autem die* (2 pt.), SU (Sancho)
72. *Cantar quintero* (2 pt.), SU (Sancho)
73. *In coelesti hetrarchia [sic.]* (2 pt.), SI, SC
74. Himno Eucarístico, incompleto, 2 pt., SC
75. *Sois concebida Virgen* (2 pt.), SC
76. *Eres toda hermosa* (2 pt.), SC
77. *Toda hermosa eres María* (2 pt.), SC

Miscelánea:

78. *Motete Laboravi* (para un Réquiem) (3 pt.), SU (Sancho)
79. *Popule meus* (adoración de la cruz) (4 pt.), SJB, LAADA
80. Memorial de la Pasión (4 pt.), LAADA.
81. Responsos cantados en la Misa, *Et cum spiritu tuo y Amen* (4 pt.), SB, SC

Abreviaturas:

BAN, Biblioteca de Bancroft, Berkeley, California.
 LAADA, Archivo Arquidiocesano de Los Angeles.
 SB, Misión Santa Bárbara.
 SC, Archivo de la Universidad de Santa Clara.
 SI, Misión Santa Inés, Solvang, California.
 SJB, Misión San Juan Bautista.
 SU, Biblioteca de la Universidad de Stanford.

Sancho, al igual que la mayoría de los misioneros que eventualmente fueron asignados a California, pasó poco tiempo en México antes de llegar a California. En la casa matriz de Ciudad de México, Sancho pasó dos años antes de viajar hacia el norte²⁷; Estevan Tapis pasó allí tres años; Arroyo

²⁷ Véase Geiger, *Franciscan Missionaries*, pp. 225, 19 y 124, respectivamente. Ibáñez es una de las figuras más atormentadas de la música misionera de California. Tuvo una dilatada carrera en México (no en Ciudad de México) y fue muy conocido como músico, director de coros y calígrafo de manuscritos musicales (uno de ellos realizado en 1774, se encuentra ahora en SMBA). Su carrera en México desde 1774 a 1801 fue variada, pero aparentemente continuaron sus actividades musicales. Sus nombramientos a la Misión de San Antonio (1801-1803) y Soledad (1803-1818), sin duda alguna tuvieron que ver con su trabajo en música. Con excepción de los inventarios de estas misiones (San Antonio, 1842, Nuestra Señora de Soledad, 1834), no sabemos casi nada con respecto al quehacer musical de Ibáñez. Compuso una representación navideña titulada sencillamente *Pastorale*. Véase Bancroft, *California Pastoral* (San Francisco, 1888), p. 429.

de la Cuesta, cuatro años; José Viader, un año, e Ignacio Ibáñez, cuatro años. Parece que cada uno de ellos realizó actividades de preparación de material además de ejecución de la música. Tanto Cuesta como Sancho escribían sus propias obras, las firmaban y fechaban. Cuesta se encargó especialmente de convertir a los no bautizados mediante la música. Se conservan todavía sus originales de sencillos himnos con textos en dialectos indígenas. Estos manuscritos hechos girones comprueban el gran uso que hizo de ellos ²⁸.

Además de Cuesta, fray Viader, de la Misión de Santa Clara, ha sido lamentablemente dejado en el olvido. El gran quehacer musical, la inmensa biblioteca y la colección de instrumentos de esta misión se deben a sus esfuerzos. Si hubiese que destacar a una misión en particular por su institución musical ideal, además de ser la más completa de todas, tendría que ser la Misión de Santa Clara. El cultivo de la música en esta misión siguió dando frutos casi durante dos décadas después de su secularización en 1833. El inventario de 1851 demuestra que la mayoría de los instrumentos y algunos de los libros de música todavía se encontraban allí ²⁹. Es imposible explicar por qué la labor de otros franciscanos, además de Durán, y su excepcional contribución a la música de las misiones de California, ha sido descuidada. La futura investigación sobre la formación que tuvieron en España y su enlace con la música, sin duda alguna aumentará nuestros conocimientos sobre el quehacer musical de la región. No cabe duda de que la investigación a fondo de las prácticas musicales que realizaron en sus monasterios matrices aumentará y clarificará los lazos que existieron entre la música de allí y la de California.

La transmisión de la música a la California hispana parece haber seguido (en un caso y posiblemente en muchos otros) los pasos de los individuos que eventualmente sirvieron en las misiones ³⁰. Ahora sabemos que la conexión entre las prácticas musicales de España y Alta California es, en algunos casos, directa, y en otros, indirecta. Parece que no hubo, sorprendentemente, un esfuerzo por transferir la música o las prácticas musicales de las más importantes iglesias de Ciudad de México (o de las ciudades veci-

²⁸ En "Spanish Music" se informó de un manuscrito desconocido con caligrafía de Cuesta. Este manuscrito fue preparado cuando Cuesta se encontraba en la Misión de San Miguel. Esta es la primera información concreta que se conoce sobre la música que realmente se usaba en esa misión. Los manuscritos de Cuesta, que incluyen materiales en lengua *mutsum*, están catalogados bajo el número C-63 (y C-63a) en la Biblioteca Bancroft en Berkeley.

²⁹ El inventario de 1851 incluye las siguientes entradas con respecto a música: 1 bajo grande, 3 bajos medianos, 13 violines, 3 *idem*, 1 redoblante, 1 tambor, 1 libro coral de pergamino, 2 triángulos y varios papeles de música. Los inventarios originales están en SMBA.

³⁰ Este es, sin lugar a dudas, el caso de Juan Sancho. Véase "Music of the California Missions", pp. 15-16.

nas) a California. La única música escrita por un compositor conocido que actuó en Ciudad de México, y que perdura del período de las misiones, es una sola misa incompleta y no titulada, de Ignacio Jerusalem³¹. El hecho de que la mayoría de los franciscanos que tuvieron a su cargo la responsabilidad musical pasaran muy poco tiempo en el Nuevo Mundo antes de llegar a California, podría explicar este enigma. Ahora el problema más urgente es la necesidad de investigar en España lo que queda de estas obras musicales específicas; esto permitirá obtener una documentación completa sobre los orígenes de la música de las misiones de California.

³¹ Una misa incompleta y sin título, de Ignacio Jerusalem (f. 1769) se conserva en SMBA. Sólo existen las partes vocales, pero las reparaciones que tienen demuestran el uso considerable al que fueron sometidas. Para una información complementaria sobre Jerusalem, véase Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C., 1970), pp. 152-156, 189. Jerusalem fue Maestro de Capilla de la Catedral de Ciudad de México desde 1756 a 1769.

Tradiciones hispanas en Filipinas

por Enrique Cainglet

En cuanto a colonia hispana, por casi cuatro siglos Filipinas absorbió una impresionante tradición musical de España, que todavía perdura en variadas formas aculturadas de la música folklórica y de la artística.

Durante la época en que España trató de competir con los portugueses en el mercado asiático de las especias, por accidente descubrió Filipinas en 1521, y desde entonces hasta 1898 colonizó el país, y no sólo trajo lo mejor de su tecnología, su sistema de gobierno, su arquitectura y literatura, sino que también su música.

Separada de las otras tradiciones filipinas —la cultura musical de los grupos minoritarios del este asiático y el de la música urbana de tipo vernáculo americano— el grueso de las tradiciones hispanas puede clasificarse de la siguiente manera: música litúrgica, música paralitúrgica, música secular vocal e instrumental y también la teatral y la de las danzas. Dentro del campo de la música litúrgica muchos aspectos perduran relativamente iguales a través de las centurias gracias al control riguroso emanado de Roma, pero muchas de las otras tradiciones, cuando no han sido reemplazadas por nuevas, han sufrido transformaciones dramáticas al ser remodeladas por los músicos filipinos a fin de adecuarse a las necesidades y situaciones locales.

Este esfuerzo por incorporar elementos nacionales a las tradiciones europeas e hispanas ha producido formas híbridas que pueden descubrirse con gran facilidad en la música paralitúrgica, en las canciones folklóricas y en el teatro y la danza.

Un factor preponderante que facilitó la rápida expansión de las tradiciones antes mencionadas durante el período colonial de Filipinas fue el respeto de la población por la cultura material hispana. Todo lo español era considerado intrínsecamente superior a todo lo filipino, mentalidad por la que no se debe culpar a la población. Debe considerarse que los españoles eran los dueños y los gobernantes y los filipinos no eran sino que servidores en las iglesias o criados para servir a la mesa. El estilo de vida español logró un aura de prestigio y todo lo que podía copiarse lo fue por las poblaciones empobrecidas, inclusive la música europea. Como ella formaba parte de la vida de la población de las clases privilegiadas y era fomentada por ellos —los frailes, los personajes del Gobierno, los militares, los peninsulares, los criollos y los mestizos—, la impresión que causaba era mucho más profunda de lo que normalmente se supone.

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, N° 149-150, pp. 49-60

Como procedimiento de trabajo, este artículo se estructura, primero, como panorama histórico de cada una de las tradiciones que España introdujo, y luego, se hace un esfuerzo por determinar si estas tradiciones siguen vigentes o no. Si no es así, ¿con qué se han reemplazado? Si continúan vigentes, ¿se mantienen iguales a cuando se les introdujo? ¿Han sido transformadas? y si lo han sido, ¿hasta qué punto han sido alteradas?

MÚSICA LITÚRGICA

Toda una gama de música litúrgica monofónica y polifónica fue exportada al país con finalidades religiosas y para la conversión de la población. Los jesuitas, agustinos, dominicos, franciscanos, y recoletos fueron los protagonistas de esta empresa, y su labor mancomunada era captar candidatos al bautismo. El canto era una ayuda para hacerle memorizar al pueblo la doctrina y las oraciones. El clero dividió al país en cinco áreas misioneras, en las que se construyeron iglesias y escuelas conventuales para enseñar música a los nativos, quienes tenían que integrar los servicios religiosos y participar en las innumerables procesiones en las que se recurría a despliegues visuales y auditivos chillones, con coros, instrumentos, danza, repicar de campanas, fuegos artificiales, disparos de arcabuces y salvas de artillería.

Las crónicas tempranas de los misioneros incluyen rutilantes alabanzas de los músicos filipinos, y un jesuita, Pedro Chiriano, afirma, en un relato del siglo XVI, que los cantantes parroquiales de Carigara, Leyte, "eran más preparados que muchos españoles"¹. Dentro del mismo tenor, una crónica de 1648 alababa a los coros de Manila por estar "tan bien formados que podrían competir con los de Europa"².

Es lamentable que las guerras y los frecuentes desastres naturales hayan borrado todas las manifestaciones musicales de siglos anteriores. Lo único que perdura de los siglos XVIII y XIX se encuentra en los archivos de las órdenes religiosas, y éstos revelan una preponderancia de música monofónica en latín y en castellano; las obras polifónicas de compositores españoles y filipinos del período demuestran total maestría del arte litúrgico.

En las ciudades siguen predominando en las ceremonias catedralicias el canto gregoriano, misas y motetes de Morales, Victoria, Guerrero, Lasso y Palestrina, y de compositores filipinos como Adonay, pero en las iglesias más

¹ Pedro Chirino, S. J., *The Philippines in 1600*. Trad. de Ramón Echevarría (Manila: Historical Conservation Society, 1969), p. 453, primera edición, Roma, 1604.

² Emma Helen Blair y James Alexander Robertson, *The Philippine Islands, 1493-1898* (Cleveland, Arthur H. Clark Co., 1909), vol. 36, p. 27.

pequeñas de las áreas rurales se utilizan composiciones concordantes con el Vaticano II, que hacen uso de elementos folklóricos filipinos y acompañamientos de guitarra.

MÚSICA PARARELIGIOSA

El sabor folklórico de los cantos de pasión, canciones de velorio y de los aniversarios de muerte, la música navideña y los himnos marianos contrastan vivamente con el arte magnífico de las misas y motetes. Debido a la profunda penetración de la liturgia católica en la vida de la población fuera de la Iglesia misma, las tradiciones paralitúrgicas lograron liberarse de las encíclicas papales, quedando en mayor libertad para realizar cambios innovadores. La pasión Tagalog ilustra este aspecto; incluye debates bíblicos de largo aliento (*tapatan*), que pueden durar hasta el alba entre músicos colocados arriba de la casa y sus contrincantes ubicados abajo.

Fuera de tres *pasionarios* editados en Madrid en notación mensurada, que los agustinos conservan en su convento de Manila, todos los demás *pasionarios* editados localmente no tienen notación; por lo tanto, las melodías inventadas para este tipo de pasión tenían que basarse en la tradición oral. Las melodías de pasión que perduran en Iloilo son absolutamente melismáticas y sin acompañamiento, y pueden trazarse a una generación de cantores de pueblo de la década de 1850.

La velación, o vigilia de los muertos, incluye una serie de cantos folklóricos, algunos de los cuales son solamente para estas ocasiones. En Panay la velación incluye algunos juegos cantados, interpolados con loas o recitación de poemas, y fuertes exclamaciones de "¡Viva!" y "¡Vitor!".

En Panay los aniversarios de muerte, *bungkag-lalaw*, incluyen el canto de himnos hispanos vernáculos a cargo de las cantoras del pueblo, las que dolidamente ruegan a los vivos mitigar los sufrimientos del alma en el purgatorio. La guitarra acompaña los versos estróficos dentro de una estructura armónica sencilla y las melodías, al igual que en la pasión, son de transmisión oral.

En cuanto a la música navideña, abundan los villancicos anónimos y *missa pastorellas* de compositores españoles como Calahorra, además de su contrapartida vernácula, por ejemplo el *da-igon* de Visayas, cantado de noche por cantantes ambulantes que van de casa en casa. El *da-igon* narra los aprietos de María y José y para liberarse de alojarlos, pueden simplemente dar dinero o donaciones materiales que muy a menudo son entregados a la Iglesia para proyectos en bien de la comunidad.

Durante todo el mes de mayo los himnos marianos resuenan cada día en las iglesias y capillas provisorias a lo largo de los caminos. Culminan el 31 de mayo con la *Santa Cruzan*, elaborada procesión que recorre las calles y que incluye coros, bandas con instrumentos de bronce y *sagalas*, muchachas vestidas con ternos a la moda, las que representan el descubrimiento de la Santa Cruz por la reina Elena.

TRADICIONES SECULARES VOCALES

Las baladas y romances hispanos, *harana* (serenatas) y canciones folklóricas españolas fueron introducidas desde los primeros siglos. Las baladas y los romances cayeron en el olvido alrededor de 1900, pero las serenatas y canciones folklóricas siguen con gran vigencia hasta la actualidad.

Han surgido muchas tradiciones filipinas basadas en los modelos españoles —el *composo*, el *balitao*, el *kundiman*, el *kumintang*, la serenata local *harana* y canciones folklóricas de las regiones bajas, etc. Ahora sólo nos referiremos a tres de éstas.

El *kundiman*, canción de amor Tagalog, que Zúñiga fue el primero en mencionar en su libro³, fue elevado de su nivel folklórico y adornado para la sala de conciertos por compositores filipinos tales como Santiago y Abelardo, durante los siglos XIX y XX. De forma AABB es a menudo escrita para voz y piano, usando tonalidades mayor y menor, una armonización sofisticada, registro amplio y metro triple acentuando el segundo pulso.

La *harana* o serenata, cuyo ejemplo más típico es la versión de Iloilo, tiene un repertorio esterotipado desde el siglo XIX. Se inicia con un canto que pide perdón por despertar a sus anfitriones y luego el joven enamorado lanza un torrente de canciones de amor dedicadas a la muchacha que ama y termina alejándose con un canto de despedida que insinúa un reencuentro futuro, quizá nuevamente bajo su ventana en otra noche de luna. La guitarra sigue usándose como acompañamiento, pero cuando se tiene los medios, una orquesta de la ciudad es contratada para darle mayor solemnidad a la ocasión.

En el país abundan millares de canciones folklóricas que tienen fuertes lazos con sus antecesoras hispanas. La colección de Magdamo, en cinco volúmenes, incluye exclusivamente canciones folklóricas de Visayas y no puede considerarse como completa. Las características predominantes de estas canciones folklóricas filipinas son: la presencia de frases castellanas, el uso de dichos y proverbios filipinos, las referencias a costumbres nacionales y una obvia

³ Joaquín Martínez de Zúñiga, O.S.A. *Status of the Philippines in 1800*. Trans. Vicente del Carmen (Manila: Filipiniana Book Guild, 1973), p. 74. Primera edición en Sampaloc, Manila, 1803.

influencia de ritmos de danzas españolas. Editadas en partituras para piano, voz e instrumentos solistas, y en arreglos para coros, son usadas por los compositores como material temático para sinfonías y otros tipos de música artística. Son diseminadas por los medios de comunicación para el consumo popular; gracias a ello la canción folklórica sigue interesando a la sociedad filipina de todos los niveles.

TRADICIÓN INSTRUMENTAL

Una gama completa de instrumentos europeos fue transplantada al país. Los primeros fueron el órgano, el arpa, el rebec, la viola, la guitarra, la flauta, el violín, las chirimías y la vihuela. Tanto en fuentes eclesiásticas como seculares abundan los elogios sobre los ejecutantes nacionales, y además tenemos el testimonio de un francés, Mallat, de mediados del siglo XIX, quien habla de un virtuoso filipino de Calauan, llamado Laguna, que tocaba "con similar perfección siete distintos instrumentos ejecutando las piezas más difíciles⁴. Y agrega: "Todos los indígenas tienen una musicalidad natural... los indígenas nacen músicos... (ellos) tocan instrumentos europeos con un amor que se convierte en verdadera pasión"⁵.

Los instrumentistas criollos, después de haber realizado su aprendizaje en las orquestas parroquiales, pasaron a tocar en compañías de ópera europeas que visitaban el país y que carecían de orquestas. No obstante, las alabanzas más exorbitantes de los escritores extranjeros eran para las bandas de los regimientos españoles a las que se les solicitaba para tocar en las iglesias, en conciertos al aire libre, en matrimonios, bailes y paradas. Su repertorio incluía misas, oberturas de ópera, marchas y danzas hispanas.

Mallat afirma una vez más:

"La música militar de los regimientos de la guarnición de Manila y de algunos de los villorios más importantes de las provincias ha logrado tal perfección que es sorprendente. Jamás habíamos escuchado algo mejor en España, ni siquiera en Madrid"⁶.

Después de la salida del país de los españoles en 1898, los remanentes de estas bandas formaron el núcleo de la Philippine Constabulary Band, dirigida por norteamericanos, ganadora de la medalla de oro de la Exposición de St. Louis en 1909 y la Medalla Gran Premio de la Exposición del Canal de Panamá en 1915.

⁴ Blair y Robertson, *op. cit.*, Vol. 45, p. 275.

⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶ *Ibid.*, p. 273.

Adaptaciones nativas de la banda de instrumentos de bronce son el *mustikong bumbong* y el *Pangkat Kawayan*, de Víctor Toledo. Estos conjuntos de instrumentos de bambú incluyen el piano de bambú y el xilófono de bambú y se especializan en obras maestras asiáticas y europeas.

La *rondalla* filipina, una orquesta de cuerdas con instrumentos accionados por plectros, es otra innovación local. Esta orquesta incluye entre veinte y cien músicos, y la sonoridad de la *rondalla* puede ser excepcionalmente hermosa, algo que nunca puede imitar la orquesta sinfónica o la banda de instrumentos de bronce y sus versiones de obras maestras, como por ejemplo la obertura del "Barbero de Sevilla", de Rossini, son tocadas habitualmente en competencias anuales tanto municipales como nacionales.

Las siguientes son adaptaciones filipinas de instrumentos solistas: el arpa, arpa folklórica de Ilocano de 24 cuerdas y sin pedal; la *sista*, guitarra nativa de Visayas; el diminuto violín de bambú Negrito y el órgano de bambú del padre recoleto, Diego Cera.

La producción masiva de casi todos estos instrumentos abarca la demanda local, y la confección de guitarras y pianos para la exportación sigue siendo un negocio lucrativo para el país.

LA TRADICION TEATRAL

Consideraremos aquí cinco manifestaciones teatrales. La primera es el auto sacramental, equivalente al misterio medieval hispano, que se convirtió en instrumento para la conversión religiosa. A pesar de que el relato sobre el auto sacramental jesuita sobre los sufrimientos de Santa Bárbara, presentado en Cebú en 1598, no menciona la música, otras obras posteriores del mismo tipo incluyeron canto, instrumentos, coro y orquesta.

El cenáculo, representación de la muerte y sufrimientos de Cristo, era el equivalente directo de los cantos de pasión y en algunas ciudades como Cainta y Binangonan en Rizal, continúan representándolo en Semana Santa dentro de una actuación estilizada, trajes de gran brillo, canciones, y la brillante música de las bandas de instrumentos de bronce atrae devotos de todas partes.

Tanto el *awit* dodecasílabo como el corrido octosílabo ya han desaparecido. Estos cuentos extravagantes de reyes y reinas y de misterios de los santos se inician, ambos, con invocaciones a la Santísima Trinidad. Popularizados por los trovadores del país, el primero se recitaba con pulso marcial y el segundo era cantado lentamente con acompañamiento de guitarra o bandurria.

La comedia o *moro-moro* (a la manera morisca) tiene como estereotipado argumento el conflicto entre cristianos y moros de tierras exóticas. Un asunto

amoroso se desarrolla entre un príncipe moro y una princesa cristiana, o viceversa, y el conflicto religioso se resuelve con una guerra que los cristianos ganan indefectiblemente, propaganda calculada contra los beligerantes musulmanes o Mindanao filipinos.

La función al aire libre puede durar hasta cuarenta y ocho horas, pero logra atraer la atención de hasta 5.000 espectadores gracias a su escenografía fantástica, sus costosísimos trajes, las actuaciones ridículas de bufones, las cantinelas versificadas y la bulliciosa gran batalla. Bandas de instrumentos de bronce tocan durante horas y de memoria el pasodoble, la marcha fúnebre, marchas reales cuando entra la realeza y música de combate para el torneo o lucha. Dada su irrelevancia con respecto a la vida real, esta comedia declinó y fue reemplazada por la vibrante zarzuela, género secular con música y danza.

La zarzuela llegó a Filipinas en 1878, transformándose en espectáculo popular gracias al esfuerzo de los destacados hombres de teatro españoles: Darío Céspedes, poeta y dramaturgo llegado en 1887; Juan Barbero y Alejandro Cubero, quienes junto a Elisea Raguer, la estrella de la zarzuela madrileña, llegaron en 1880 para crear la Compañía Lírico-Dramática. Durante el período se edificaron muchos teatros y florecieron organizaciones literario-musicales, encabezadas por extranjeros junto a los grandes señores productores de azúcar. Pero la zarzuela tenía inconvenientes tales como el uso de la lengua castellana y su desconexión con la vida filipina de la época, lo que apresuró su desaparición. Hacia 1900, la zarzuela se transformó en filipina mediante el uso de la lengua nativa y de los argumentos nacionales. No obstante, otro medio, el cine norteamericano, le asestó un golpe mortal, justamente antes de la Segunda Guerra Mundial. Pero desde hace aproximadamente una década, ha resurgido nuevamente el interés por la zarzuela.

TRADICIONES DANZADAS

En siglos pasados, tanto la danza indígena como la española fueron utilizadas en los ritos religiosos. Al finalizar el siglo XVIII se inicia el florecimiento de las danzas de salón popularizadas por hombres tales como don Luis Ariza y el maestro Apiani, un exiliado político llegado de Madrid.

Además de las danzas europeas como la polca y la mazurca, llegaron las danzas hispanas: la jota, el fandango, el zapateado, el bolero, la curacha, la cachucha y las danzas andaluzas, catalanas, aragonesas, malagueñas y la habanera.

La descripción que hace Mallat, en el siglo XIX, sobre los bailarines filipinos reza:

“También realizaban danzas... en las que demostraban toda la vivacidad hispana a través de los movimientos corporales del busto, caderas, hacia la derecha e izquierda, hacia adelante y atrás y piruetas cuya rapidez es tal que el ojo casi no puede seguirlos”⁷.

MacMicking, de Escocia, apunta que las mestizas filipinas eran “adictas a la danza”⁸, y un periodista ruso, Iván Goncharov, escribió desde Manila en 1854: “Todo lo que hacen aquí es bailar”⁹.

La llegada del foxtrot, el jazz, el ragtime y los blues norteamericanos desterraron las danzas españolas del salón de baile y ya abandonadas fueron recolectadas por Francisca R. Aquino, en la década de 1920, y con mucha propiedad fueron denominadas *Philippine Folk Dances*. En la colección incluye también muchas adaptaciones nativas como el *Tinikling*, la danza del bambú, que imita los movimientos del pájaro *tikling*, en la que se combinan rasgos hispanos y filipinos en los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, coreográficos y el de los trajes, junto al uso de motivos del folklore nativo y de materiales nacionales como el de cáscaras de cocos. Algunas danzas han descartado las castañuelas, reemplazándolas por pañuelos nativos de gran colorido, que los bailarines agitan en el aire al compás del ritmo.

CONCLUSIÓN

La trasplatación de las tradiciones ya mencionadas ha sido en su gran mayoría un proceso hacia Filipinas, a favor de España la donante. Su aceptación por el ochenta y cinco por ciento de los filipinos transforma su rechazo por parte de las tribus de las montañas y de la de los musulmanes filipinos del sur en algo virtualmente nulo.

Un jesuita español del siglo XVII, Francisco Colín, dice de los conversos filipinos: “... los niños y los jóvenes bailan, tocan y cantan ahora como nosotros y tan bien que no podríamos hacerlo mejor”¹⁰.

Las fuerzas de la aculturación continúan actuando en el país. Las formas hispanas que ya han sido transformadas siguen remodelándose a medida que la población se moviliza con mayor rapidez que antes, los medios de comunicación penetran en las regiones interiores del país y no falta mucho para que emerjan nuevas formas musicales que abrirán perspectivas más amplias a la investigación y a la dedicación erudita.

⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁸ Robert MacMicking, *Recollections of Manila and the Philippines During 1848, 1849, 1850* (Manila: Filipiniana Book Guild, 1967), p. 41.

⁹ Iván Goncharov, “Ten Days in Manila”, *Archipelago* (Manila: Department of Public Information, septiembre, 1975), A-21, vol. II, p. 46.

¹⁰ Blair y Robertson, *op. cit.*, vol. 40, p. 67.

SELECCION BIBLIOGRAFICA

A. Documentos no editados

Oficium BM (Beata Maria) Per Annum and Other Cantorals. Iglesia y Monasterio de San Agustín, Intramuros, Manila (1700-1800).

Reglamentos de Tiples. Tomo 9, Documento 25. Archivo de los PP. Dominicos, Convento de Santo Domingo, Ciudad de Quezón, Filipinas (n. d.).

Tanto, O Traslado de Todos los Versos y Letreros que tiene esta Iglesia de San Juan del Monte. Tomo 1, Documento 12. Archivo de los PP. Dominicos, Convento de Santo Domingo, Ciudad de Quezón, Islas Filipinas (1700).

Repetti, William C., *The Society of Jesus in the Philippines.* Ms., 7 v. Washington (D. C.), 1945-1950. En los Archivos Jesuitas, Ateneo de la Universidad de Manila, Quezón, Filipinas.

B. Libros y monografías

Bañas, Raymundo C. *Filipino Music and Theatre.* Ciudad de Quezón, Filipinas: Manlapaz Publishing Company, 1969.

Bazaco, Evergisto, O. P. *History of Education in the Philippines.* Manila: University of Santo Tomas Press, 1939.

Blair, Emma Helen y Robertson, James Alexander, eds. *The Philippine Islands, 1493-1898.* Cleveland, Ohio: Arthur H. Clark Co., 1903-1909, 55 vols.

Bowring, Sir John. *A Visit to the Philippine Islands.* Londres: Smith, Elder and Co., 1859.

Castillo, Teófilo del y Medina, Jr. Buenaventura, S. *Philippine Literature from Ancient Times to the Present.* Ciudad Quezón, Filipinas: Teófilo del Castillo, 1974.

Castro, Agustín María de, O.S.A. *Misioneros Agustinos en el Extremo Oriente (1565-1780).* Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas. Instituto Santo Toribio de Mongrovejo, 1954.

Chirino, Pedro, S. J. *The Philippines in 1600.* Trans. Ramón Echeverría. Manila: Historical Conservation Society, 1969. Primera edición, Roma, 1604.

Colin, Francisco, S. J. *Labor Evangélica Ministerios Apostólicos de los Obreros de la Compañía de Jesús.* Ed. Pablo Pastells, tomo 1, parte primera, Barcelona: Henrich, 1900-1902. Primera edición, Madrid, 1663.

Compañía de Jesús. *El Archipiélago Filipino.* Washington: Imprenta del Gobierno, 1900.

Costa, Horacio de la, S. J. *The Jesuits in the Philippines 1581-1768.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

Cruz, Isagani R. *A Short History of Theater in the Philippines.* Manila: Isagani R. Cruz, 1971.

- Gironiere, Paul de la. *Twenty Years in the Philippines*. Nueva York: Harpers and Bros., 1854.
- Landor, Arnold Henry Savage. *Gems of the East*. Londres: 1904.
- MacMicking, Robert. *Recollections of Manila and the Philippines During 1848, 1849 and 1850*. Manila: Filipiniana Book Guild, 1967. Primera edición, Londres, 1851.
- Mallat, Jean. *Educational Conditions*. Traducción en Blair y Robertson, vol. 45. Primera edición, París, 1846.
- Marche, Alfred. *Luzon and Palawan*. Trans. Carmen Ojeda y Jovita Castro. Manila: Filipiniana Book Guild, 1970. Primera edición, París, 1887.
- Marín y Morales, Valentín, O. P. *Ensayo de una síntesis de los trabajos realizados por las corporaciones religiosas españolas*. Manila: 1901.
- Marryat, Frank S. *Borneo and the Archipelago*. Manila: Filipiniana Book Guild, 1974. Primera edición, Londres, 1848.
- Mendoza, Felicidad M. *The Comedia (Moro-moro) Rediscovered*. Makati, Manila: Society of St. Paul, 1976.
- Miller, George A. *Interesting Manila*. Manila: E. C. McCullough and Co., Inc., 1906.
- Misiones Católicas en Filipinas*, Manila, 1925
- Morga, Antonio de. *Sucesos de las Islas Filipinas*. Trans. J. S. Cummins. Cambridge: Hakluyt Society, 1971. Primera edición, México, 1609.
- Murillo y Velarde, Pedro, S. J. *Historia General de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús*. Segunda parte. Manila, 1749.
- Pérez, Elviro J., O. S. A. *Catálogo bio-bibliográfico de los religiosos Agustinos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de las Islas Filipinas*. Manila: 1901.
- Pfeiffer, William R. *Filipino Music*. Dumaguete City, Filipinas: Silliman Music Foundation, 1976.
- Phelan, John Leddy. *The Hispanization of the Philippines Spanish Aims and Filipino Responses*. Madison: University of Wisconsin Press, 1959.
- Pigafetta, Antonio de. *First Voyage Around the World*. Trans. Blair y Robertson, vols. 33-34. Versión inglesa de Lord Stanley de Alerley. Londres: Hakluyt Society, 1874.
- Platero, Eusebio Gómez, O. F. M. *Catálogo biográfico de los religiosos Franciscanos de la Provincia de San Gregorio Magno de Filipinas desde 1577, en que llegaron los primeros a Manila hasta los de nuestros días*. Manila, 1880.
- Plauchut, Edmond. *L'Archipel Des Philippines*. París: Bureau De La Revue Des Deux Mondes, 1877.
- Retana, Wenceslao E. *El Teatro en Filipinas*. Madrid: 1909.
- Ribadeneyra, Marcelo de, O.F.M. *History of the Philippines and Other Kingdoms*. Trans. Pacita Guevara Fernández. Manila: Historical Conservation Society, 1970. Primera edición, Roma, 1599.

- Sadaba, Francisco, A.R. *Catálogo de los religiosos Agustinos Recoletos de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Filipinas*. Madrid: 1906.
- Samson, Helen F. *The Bamboo Organ of Las Piñas*. Las Piñas, Metro Manila, Pilipinas: Parroquia de San José, 1977.
- San Agustín, Gaspar de, O.S.A. *Conquista de las Islas Filipinas*. Madrid, 1698.
- San Antonio, Juan Francisco de, O.F.M. *Chronicas de la Apostolica Provincia de San Gregorio de Religiosos Descalcos de N.S.P. San Francisco en las Islas Philipinas, China, Japón, etc.* Parte Segunda. Sampaloc, Manila: 1741.
- Santiago, Francisco. *The Development of Music in the Philippine Islands*. Ciudad de Quezón: University of the Philippines Press, 1957. Primera edición, 1931.
- Stevens, Joseph Earle. *Yesterday in the Philippines*. Londres: Sampson Low, Martson, and Co., 1898.
- Walls, y Merino, Manuel. *La Música Popular de Filipinas*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1892.
- Worcester, Dean C. *The Philippine Islands And Their People*. Nueva York: The MacMillan Company, 1898.
- Zaide, Gregorio F. *Catholicism in the Philippines*. Manila: University of Santo Tomas Press, 1937.
- . *Philippine Political and Cultural History*. 2 Vols. Manila: Philippine Education Co., Ed. revisada, 1957.
- Zúñiga, Joaquín Martínez de, O.S.A. *Status of the Philippines in 1800*. Trans. Vicente del Carmen. Manila: Filipiniana Book Guild, 1973. Primera edición, Madrid, 1893.

C. FUENTES EN PERIODICOS Y REVISTAS

- El Porvenir de Bisayas*. Iloilo, Filipinas: Marzo 2, 1892-Diciembre 10, 1894.
- Goncharov, Iván. "Then Days in Manila". *Archipelago*. Manila: Department of Public Information. A-21m v.2. Septiembre, 1975.
- Joaquín, Nick. "The Glory Days of Philippine Theater". *Archipelago*. Manila: Department of Public Information. A-7, N° 7, v. 7. Julio 1974.
- La Ilustración Filipina*. Manila: Imprenta de D.J. Atayde y Compañía. Diciembre 31, 1891 — Noviembre 21, 1894.
- Martires, Myrna. "Folk Festivals of the Philippines". *Aspects of Philippine Culture*. Manila: National Media Production Center. Febrero 6, 1968.
- Molina, Antonio J. "Music of the Philippines". *Aspects of Philippine Culture*. Manila: National Media Production Center. Noviembre 7, 1967.
- Pilar, Santiago A. "Only for the Genteel: The Folk Harp". *Archipelago*. Manila: Department of Public Information. A-24, v. 2. 1975.
- Tiongson, Nicanor G. "Pasyon: The Best-Known Pilipino Book". *Archipelago*. Manila: Department of Public Information. A-28, v. 3, 1976.

D. TESIS Y DISERTACIONES

- Buenafior, Sampaguita S. "A Study of Ballads in Negros Occidental" (Tesis de M.A.). Ciudad de Bacolod: Philippines University of Negros Occidental-Recoletos, 1962.
- Cauayani, Consejo V. "Some Popular Folk Songs of the Spanish Period and Their Popular Use in the Music Program of Our Schools" (Tesis de M.A.). Ciudad de Quezón, Filipinas: University of the Philippines, 1954.
- Custodio, Bernardino F. "Spanish Influence on Philippine Music" (Tesis de M.A.). Manila: University of Santo Tomas, 1956.
- Fernández, Doreen G. "Iloilo Zarzuela 1903-1930" (Disertación de Doctorado). Ciudad de Quezón, Filipinas: Ateneo de Manila University, 1974.
- Garibay, Rosalinda Genciana. "Native Songs as part of the Content of Music Instruction in Elementary Education in Iloilo" (Tesis de M.A.). Ciudad de Iloilo: West Visayas State College, 1974.
- Hernández, Policarpo F., O.S.A. "The Socio-Religious work of San Agustin Monastery". (Tesis de M.A.). Manila: University of Santo Tomas, 1974.

E. PROGRAMAS

- Espectáculos Públicos 1848-1897*. Vol. I, Manila: National Archives.
- Paranos, J.G. ed. *El Teatro en Iloilo*. Abiril 15 - Mayo 14, 1911. Iloilo, Filipinas.
- Komedia '78 presenta "prinsipe Ludovico". Mayo 12-14, 1978. San Dionisio, Parañaque, Metro Manila.

F. PARTITURAS Y LIBROS DE MUSICA

- Abejo, Sra. Rosalina, R.V.M. *Villancicos: Mga Awiting Pamasko*. Manila: National Media Production Center, 1976.
- Fajardo, Libertad V. *Visayan Folk Dances*. Manila: 1964.
- Magdamo, Priscilla V. *Philippine Folk Songs of the Visayas*. Ciudad de Dumaguete, Filipinas: Silliman Music Foundation, 1958. 6 Vols.
- Parra, Pedro, O.F.M. *Manual Cantoral para el uso de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Manila*. Manila: Litografía de Opper y Compañía, 1873-74.
- Pasionario En Que Se Confiene Las Quatro Pasiones de los Quatro Evangelistas*. Madrid: 1788.
- Romualdez, Norberto y otros. *Philippine Music Horizons*. Nueva York: Silver Burdett Company, 1953.
- . *The Philippine Progressive Music Series*. Nueva York: Silver Burdett Co., 1948.
- . *The Philippines Progressive Music Series Advance Course*. Nueva York: Silver Burdett Company, 1950.
- Tolentino, Francisca Reyes. *Philippine National Dances*. Nueva York: Silver Burdett Co., 1946.

Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos

por Malena Kuss

La rica y variada producción operática de Latinoamérica entre 1854 y 1964 se nutrió de los lenguajes nativos de tres tradiciones culturales diferentes: la aborígen-americana, la afroamericana y la tradición musical folklórica campesina de raigambre ibérica. Tres preguntas fundamentales deben formularse al tratar de bosquejar una exposición razonada sobre los cambios estilísticos de este repertorio de la ópera nacionalista:

1. ¿Qué compatibilidades existen entre estas tres tradiciones lingüísticas americanas y la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX?

2. ¿De qué manera estos diversos grados de compatibilidad afectan el cambio estilístico?

3. Cuando esta compatibilidad da por resultado un sincretismo, ¿qué es lo que regula el sincretismo o la capacidad de integración de estos lenguajes? ¹. El repertorio de óperas nacionalistas argentinas permite afirmar que los lenguajes rurales folklóricos sincretizan con la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX a nivel composicional básico, en cambio aquellos tradicionales de amerindia y los afroamericanos no son compatibles y permanecen ajenos a la trama musical de las óperas en las que se les usa. ¿Esta capacidad de sincretismo de un tipo de lenguaje se regula por las propiedades musicales intrínsecas de ese lenguaje o bien esta capacidad de sincretismo es regulada

¹ Sincretismo, "un aspecto del proceso de cambio musical", fue definido por Merriam como "el proceso mediante el cual los elementos de dos o más culturas *se combinan*" implicando "tanto cambios de valores como de forma". (A. P. Merriam. *The Anthropology of Music* [Evanston, 1964], 314-15). La definición de Merriam involucra la idea de que el sincretismo es "un aspecto de la *reinterpretación*", una de las condiciones para la *retención* de aquellos rasgos provenientes de otra cultura. La *reinterpretación* fue definida por Herskovits como "el proceso mediante el cual antiguos significados son aplicados a elementos nuevos o el proceso mediante el cual los nuevos valores cambian el significado cultural de las formas antiguas". (M. J. Herskovits. *Man and his Works* [Nueva York, 1948], 553). Merriam iguala el sincretismo a la *fusión*, Nettl usa el término *retención*, concepto más amplio que incluye tanto el *sincretismo* (un tipo de *retención*) y *reinterpretación* (condición tanto del *sincretismo* como de la *retención*). (B. Nettl. *Theory and Method in Ethnomusicology* [Nueva York, 1964] 171-172). En su monografía de 1952, generalmente considerada como una contribución inspiradora sobre la teoría del sincretismo, Waterman no define los términos (*reinterpretación*, *sincretismo* como *ligados* y *retención*) pero los usa con la connotación formulada más arriba. (R. Waterman. "African Influence on the Music of the Americas", en *Acculturation in the Americas*, Sol Tax, ed. [Chicago, 1952] 210).

por los valores culturales que los usuarios o generaciones de usuarios le dan a ese idioma?

Si esto fuera así —mientras los lenguajes rurales folklóricos de Argentina sincretizan y los otros dos tipos no—, los lenguajes afroamericanos debieran sincretizar en Brasil y aquellos de la tradición aborígen amerindia debieran sincretizar en México.

La finalidad de este trabajo es proponer una cronología comparativa de cambios estilísticos basados en las características de las obras que sincretizan y de las que no lo hacen, destacando el grado y tipo de integración de estos lenguajes (su sincretismo o su carencia de él) como factor determinante de la velocidad y tipo de cambio estilístico de este repertorio de óperas nacionalistas.

Para comenzar, el repertorio debe definirse cronológica, geográfica y cuantitativamente.

Cronología del repertorio americanista. Latinoamérica produjo el grueso de sus óperas nacionalistas entre 1854 y 1964, fechas arbitrarias que conforme a nuestro conocimientos actuales enmarcan el ciclo americanista desde la publicación de *Marília de Itamaracá* (1854), de Adolfo Märsch (la primera ópera que aporta rasgos nativos brasileños, según se afirma), hasta *Don Rodrigo* (1964), de Alberto Ginastera, la ópera más reciente compuesta en Argentina en la que figuran lenguajes nacionales sincréticos a niveles composicionales estructurales y básicos. Es irónico que países como Argentina y Brasil sean más prolíficos en la creación de óperas americanistas con posterioridad a la Independencia de Perú y México, centros claves ambos de la cultura colonial desde el siglo XVI al XVIII, áreas donde se escribieron las primeras obras cantadas del Nuevo Mundo².

Fuentes americanistas: rasgos y extensión geográfica. Los compositores de ópera latinoamericanos dentro del período (1854-1964) usaron lenguajes de las tres tradiciones americanistas mencionadas. Con anterioridad a la conquista (1519 en el caso de México y 1533 en el del Perú) estas tradiciones formaban parte de culturas separadas y geográficamente distantes, que se desarrollaron dentro de contextos sociales diferentes y que exhibían grados variables de uniformidad y complejidad en lo tonal, rítmico, timbre, forma y

² La ópera más temprana del Nuevo Mundo que aún perdura es *La Púrpura de la Rosa* (1701), escrita en Perú por Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) que nació en España, y seguida una década más tarde por *La Parténope* (1711), del compositor mexicano Manuel de Zumaya (c. 1678-1756). La partitura de la ópera limeña se conserva y fue transcrita por Robert Stevenson, pero de la mexicana sólo existe el libreto que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. Véase R. Stevenson, *La Púrpura de la Rosa* (Lima, 1976) y "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII", RMCh, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 3-44.

función social de la música. Las músicas artísticas europeas, por su parte —en particular la sintaxis y las convenciones dramáticas de la ópera italiana del siglo XIX, de la alemana y francesa podrían calificarse de “receptáculos”³—, son el denominador común de las óperas americanistas que aquí se estudian. Las tres vertientes nacionales cuyos lenguajes se emplean son: (a) el amerindio aborigen de características tribales, el que probablemente no estaba integrado y que geográficamente se encontraba diversificado antes de la Conquista en todas las Américas⁴; (b) el africano, que puede haber sido modificado hasta cierto punto a través del contacto con lo europeo antes de llegar a las Américas, como lo indica Waterman⁵, y (c) las tradiciones musicales europeas folklóricas y de música popular. Esta última, o sea, las tradiciones de extracción Ibérica de música folklórica y popular, con las modificaciones que la africana y en grado menor la de ancestro amerindio existente, asumieron características regionales bien definidas y se transformaron en una tradición musical folklórica en el Nuevo Mundo de dispersión geográfica amplia y socialmente bien cimentada. Con respecto a esta tradición musical en particular, Seeger anotaba en 1961 que:

“en el segmento criollo de la población hubo gran pérdida de repertorio, pero lo que sobrevivió fue mantenido con gran tenacidad, al punto que hacia 1900, cuando por fin se enfocó su estudio, se encontraron músicas americanas folklóricas desde Canadá a Chile, de gran vigor y diversidad”⁶.

La combinación de rasgos nativos es un problema que no cabe analizar en el contexto restrictivo de este trabajo, pero es un problema que obviamente existe y debiera ser cuidadosamente investigado.

Queda en claro que todo análisis de las dinámicas culturales de Latinoamérica incluyen el estudio del proceso de aculturación. Las definiciones ya aceptadas de aculturación corresponden al contacto entre culturas diferentes —como ocurre entre la amerindia y la europea, o la afroamericana y la europea—, pero la mayoría de las definiciones⁷ no incluyen los contactos

³ M. J. Herskovits, R. Redfield y R. Linton. “Memorandum for the Study of Acculturation”, en *American Anthropologist*, XXXVIII (1936), 149-152.

⁴ Ch. Seeger. “Music and Society: Some New-World Evidence of their Relationship” (Washington, D.C.: Pan American Union, 1952) p. 4.

⁵ R. Waterman. *Op. cit.* 209-210.

⁶ Ch. Seeger. “The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World”, en *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley y Los Angeles, 1977) 201.

⁷ Seeger cita la definición formulada en 1935 en el Social Sciences Research Council, editada en *American Anthropologist* XXXVIII/1 (1936), 149-150: “La aculturación abarca los fenómenos que se producen cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto directo y los cambios subsiguientes que se producen en los esquemas culturales originales de uno o de ambos grupos”. Bruno Nettl, en *Theory and Method in Ethnomusicology* (Nueva York, 1964) 4, define la aculturación como “el resultado del

entre tradiciones diversas de la misma cultura dentro de la rúbrica de la aculturación, como por ejemplo entre músicas folklóricas europeas y artísticas trasplantadas. Merriam consideraría al repertorio que aquí se estudia como un caso de "cambio interno"⁸. Frente a esta coyuntura, la amplitud dada por Seeger a la definición de 1935 al Social Sciences Research Council sobre la aculturación, en relación no sólo con los "contactos entre grupos culturales más o menos diversos, sino también entre estratos sociales más o menos distintos dentro de cada grupo, o sea, no sólo en extensión social sino que además en profundidad social"⁹, provee el punto de referencia necesario para incluir las posibilidades de modificación, producto del contacto entre las tradiciones musicales folklóricas rurales, populares y de música artística en las Américas como casos de aculturación propiamente tales. La ampliación de la definición de Seeger, que incluye la profundidad social, fue captada por Wachsmann, quien agregó: "Que este es un evento importante que comprenderán de inmediato los músicos, específicamente aquellos que se preocupan de la música folklórica del siglo XX"¹⁰.

Extensión cuantitativa del repertorio. De un total de aproximadamente 200 óperas inventariadas por esta autora en fuentes diversas de Argentina —inventario que incluye muchos manuscritos de obras no ejecutadas y de varias compuestas en las provincias alejadas de Buenos Aires—, hay 47 óperas de 28 compositores argentinos que fueron estrenadas y montadas regularmente en el Teatro Colón de Buenos Aires desde su inauguración en 1908¹¹. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo acumula 97 obras dramáticas de compositores del Brasil en su catálogo comentado de 1938¹². Muchas más han sido escritas desde entonces. Robert Stevenson estima que el total de las óperas mexicanas ejecutadas durante el siglo XIX alcanza a 19 obras de 13 compositores, número que incluye algunas óperas tempranas del siglo XX, escritas en el estilo italiano y francés del siglo XIX¹³. No existe nómina completa de las óperas mexi-

contacto íntimo entre culturas vecinas". Sobre otra calificación de este concepto, véase B. Nettl. *Op. cit.* 173, 232-235.

⁸ A. P. Merriam. *Op. cit.* 303-10.

⁹ Ch. Seeger. "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", en *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley y Los Angeles, 1977) 184 (versión ligeramente revisada de la conferencia publicada por la Unión Panamericana, 1952) [cf. nota 4].

¹⁰ K. Wachsmann. "Criteria for Acculturation", en *International Musicological Society, Report to the Eighth Congress* (New York, 1961), 140.

¹¹ A. Fiorda-Kelly. *Cronología de las óperas... caniadas en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1934) 7-14. Véase también, M. Kuss "Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colon (1908-1972)". Disertación de Ph. D. no editada (Universidad de California, Los Angeles, 1976) 391-523.

¹² L. H. Corrêa de Azevedo, *Relação das operas de autores brasileiros* (Rio de Janeiro, 1938) 116 pp.

¹³ R. Stevenson. *Music in Mexico* (Nueva York, 1952) 204-5.

canas escritas o escenificadas desde 1900, las pocas obras que menciona Stevenson en *Music in Mexico* apoyan a Otto Mayer-Serra quien afirma que "la ópera nacional nunca echó raíces en México"¹⁴, como ocurrió en otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil y Cuba.

Reiteraré ahora más específicamente los factores que considero fundamentales para el estudio de los cambios estilísticos de este conjunto rico y variado de óperas nacionalistas cuya cronología, ingredientes y alcance cuantitativo ya he definido:

1. Cuáles de los tres lenguajes americanistas mencionados son más compatibles con la sintaxis de la ópera convencional europea y, por consiguiente, cuáles de ellos logran un mayor sincretismo con ésta;
2. Dentro de estos tres lenguajes cuáles son seleccionados —dentro de la amplia variedad de posibilidades— como "céntrico"¹⁵, representativo o básico de la tradición a la que pertenecen, obviamente mediante un consenso selectivo de los usuarios;
3. En qué medida la compatibilidad cultural o capacidad de sincretismo —que implica el proceso de selección al que nos hemos referido— afecta la velocidad y proceso de cambio estilístico, o sea, ¿existen diferencias considerables en el proceso y velocidad del cambio estilístico y en el grado de asimilación de estos lenguajes determinados básicamente por el tipo de tradición musical del que se seleccionan?

El análisis de las 47 óperas estrenadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, entre 1908 y 1972, indica que existe una correlación entre (1) la compatibilidad cultural, (2) la selección de los lenguajes y (3) el proceso de cambio estilístico y su velocidad. El repertorio argentino demuestra concluyentemente que en las óperas que incorporan lenguajes de la *tradición musical regional folklórica*, el cambio estilístico es *gradual y consistente*, que *se expande por un período más largo* (1897-1964) y que es cíclico, o sea, procede por etapas de asimilación dentro de un período que afecta los niveles composicionales desde lo periférico a las estructuras básicas. En otras palabras, estos lenguajes afectan a la composición tanto en alcance como en profundidad.

En Argentina, por ejemplo, las raíces de las óperas nacionalistas se basan firmemente en el teatro popular. Centenares de obras teatrales sobre temas criollos dramatizan la impotencia de los cauces legales para incorporar al

¹⁴ O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana* (Ciudad de México, 1941) 145-46.

¹⁵ Con respecto al concepto de "centralización", véanse M. J. Herskovits, *op. cit.*, 558-60, y B. Nettl, "Some Aspects of the History of World music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts", en *Ethnomusicology* XXII/1 (1978) 128, 133-34.

gaucho a la estructura socioeconómica del país. Estas obras de calidad dramática dudosa a menudo interpolan danzas nacionales a fin de intensificar el clima criollo. Desde el teatro pasó a la ópera la costumbre de intercalar danzas criollas. El primer compositor que adoptó esta práctica fue Felipe Boero (1884-1958) en su tercera ópera, *Raquela* (1923), en la que temas corales e instrumentales de danzas abarcan el 48% de la totalidad de la partitura. Esta práctica se transformó en costumbre del teatro lírico argentino, destacándose específicamente en óperas tales como *Lázaro* (1929), de Constantino Gaito, la primera que incorpora el tango a la ópera; *La ciudad roja* (1936), de Raúl H. Espoile (1888-1958), quien hizo uso de las danzas conocidas como *Marote*, el *Candombe* y la *Resbalosa*, todas ellas identificadas con la sangrienta y populachera dictadura de Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires (1829-32, 1835-52), y *Proserpina y el extranjero* (1951), de Juan José Castro (1895-1968), estrenada en La Scala de Milán en 1951, en la que la típica madama de conventillo urbano es caracterizada por la *milonga* popular urbana. En las dos óperas maestras de origen nacionalista basada en temas del folklore rural, las danzas forman parte integral, me refiero a *El Matrero* (1929), de Felipe Boero, que se inicia con la *Media Caña* (véase ej. 1) y *La sangre de las guitarras* (1932), de Constantino Gaito (1878-1945), cuyo Acto I termina con *El Pericón*, la danza nacional (véase ej. 2).

Ej:1 FELIPE BOERO (1884-1958), EL MATRERO (1929);
LA MEDIA CAÑA, partitura para voz y piano, acto I, p.15

Andantino con moto

Zamp sopranos

fa!

Contr. La la

Ten.

Baj. La la

Piano Andantino con moto

Ej: 2

CONSTANTINO GAITO (1878-1945), 'La sangre de las guitarras' (1932); Acto I, 'Ritmo de Pericón' partitura para voz y piano, pp.126-127, Ma.

Ritmo de Pericón

En las primeras óperas nacionalistas la interpolación de las danzas y coros afecta la periferia de los niveles dramáticos y composicionales, pero en obras posteriores la profundidad estructural y los muy selectivos temas rurales folklóricos elegidos los ilustra el uso de motivos derivados del conjunto de cuartas que caracterizan la afinación de la guitarra de seis cuerdas, en las óperas de Felipe Boero y Alberto Ginastera (n. 1916). Este motivo puede trazarse desde su uso melódico en *Raquela* (1923) y *El Matrero* (1929), de Boero, hasta *Don Rodrigo* (1964), de Ginastera, en el que el compositor lo integra a la serie principal de 12 tonos que regula todas las relaciones tonales de la partitura. En *Raquela*, la ópera que precede a *El Matrero*, Boero ya usaba la polarización melódica de cuartas justas (véase ej. 3) que penetra el esilo melódico de *El Matrero* (véanse ej. 4a, 4b, 4c y 5) y se convierte en el distintivo de todas las obras nacionalistas de Boero como también de las composiciones nacionalistas (1937-1964) de Alberto Ginastera¹⁶.

Ej: 3

Felipe Boero, 'Raquela' (1923); 'Oración', partitura para voz y piano, pp. 45-46

Raquela

Oh Se - ñor yo te - jm - plo - ro

Raquela

Por él tejm - plo - ro Se - ñor!

Por él tejm - plo - ro Se - ñor!

¹⁶ La última frase del párrafo anterior y partes de la exposición sobre el tratamiento de la serie melódica derivada del conjunto de cuartas de la afinación de la guitarra de seis cuerdas, son citas del artículo de la autora "Charles Seeger's Leitmotifs on Latin America", *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. XI (1979), en prensa.

Ej: 4 Felipe Boero, "El Matrero" (1929), motivos que destacan cuartas justas.
 a. Acto I, partitura para voz y piano, p. 46

Pedro

Mo - za, soy pa - ya - dor!

b. Acto I, partitura para voz y piano, p. 48

Pontezuela

La gui - tarra es su que - ren - cia

c. Acto III, partitura para voz y piano, p. 173

Pontezuela

Ta - ta Dios! yo no sé ha - blar - te!

Ej: 5

EL MATRERO, Acto III, Oración de Pontezuela, "Tata Dios, yo no sé hablarte...", partitura para voz y piano, pp. 173-176

Pont. Moderato

Ta - ta Dios, yo no sé ha - blar - - - te!

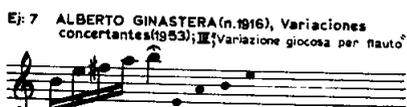
Pont. Moderato

Pe - ro vos oís los sus - pi - - - ros . . .

Don Rodrigo (1964), una de las obras de más original aplicación del método de los doce tonos al servicio de finalidades dramáticas específicas, es el último opus en el que Ginastera hace uso ostensible de temas nacionalistas de extracción rural. Uno de ellos es el motivo omnipresente derivado del conjunto de cuartas de afinación de la guitarra, del que hace uso en las *Tres danzas argentinas* para piano (1937), el acorde (véase ej. 6) se transforma en el motivo melódico básico de la



Variación III de las *Variaciones Concertantes* (1953), tan tocadas en el mundo entero.



Una variación cromática de este tema es usada consistentemente (ej. 8) y provee la base interválica para el primer segmento de cuatro notas de la serie básica de *Don Rodrigo* (véase ej. 9).

Ej: 8 VARIACIONES CONCERTANTES, III, c. 11



Ej: 9 GINASTERA, DON RODRIGO (1964), serie básica



El material armónico y melódico usado en el Acto I de la ópera no sólo deriva del contenido interválico del primer tetracordio de la serie (el segmento “nacionalista”),

Ej: 10
 DON RODRIGO, Acto I, Escena 1, cc. 1-4, Tema de Rodrigo armado
 con un segmento de la serie básica.

RONDO-Introduzione
 Allegro con fuoco ♩ = 138

Soprani
 Altí
 Tenori
 Basi

fff
 ; Ro - dri - - go, Ro -

fff
 ; Ro - dri - - go, Ro -

fff

fff

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

sino que las dos más importantes series subsidiarias con connotaciones dramáticas esenciales a través de toda la partitura se construyen sobre transposiciones reordenadas del mismo segmento “nacionalista” (ejs. 11 y 12). Además, dos de los temas principales, asociados con los personajes centrales del drama, son esculpidos sobre cada una de estas dos series subsidiarias (ejs. 13 y 14).

Ej:11 DON RODRIGO. Serie de Florinda, que se deriva de la transposición reordenada del segmento de la serie básica.



Ej:12. DON RODRIGO Serie de Rodrigo, que se deriva de la transposición reordenada del segmento de la serie básica.



Ej:13. DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 523-525, motivo de Rodrigo sacado de la serie de Florinda (véase ej.11)

FLORINDA

Ro - dri - got! Ro - dri - got!

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Ej:14 DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 344-346, motivo de Florinda sacado de la serie de Rodrigo (véase Ej:12)

Duo d'amore

Flor.: *For-tu-nal; For-tu-nal; El rey en mi-a-po-sen-to, en ple-na no-che?*

Don Rodrigo: *Flo-*

Rodr.: **345** LENTO *rin - dal; Flo - rin - dal; Nun-ca-ya no-che fué tan es-pe-ra-da*

p dolce

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Del segmento "a" de la serie básica, Ginastera no sólo deriva una primera serie y sus motivos (ejs. 11 al 14), ya que construye una nueva segunda serie que deriva no sólo de la retrogradación del primer tricordio de la serie de Rodrigo (véase ej. 12) sino que también de una contracción cromática del motivo de Rodrigo (véase ej. 13), a su vez creada de la serie de Florinda (véase ej. 11). Esta nueva serie (véase ej. 15) tiene en la ópera connotaciones dramáticas introspectivas específicas, por ejemplo, una anticipación del amor en el aria de Florinda, "Noche, estrellada noche" (véase ej. 16) y la expresiva aria de arrepentimiento de Rodrigo, "Señor del Perdón" (véase ej. 17).

Ej:15 Nueva serie generadora derivada de la primera serie generadora de RODRIGO y FLORINDA.

Ej:16 DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 302-305, aria de Florinda
"Noche, estrellada noche..."

b) Aria
L'istesso tempo, ma flessibile
FLORINDA

¡No-che es-tre-lla-da noche! Has-ta-a-yer só-lo tú co-no-ci-as mi cuer-po. Ja.

pp legato

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Ej:17 DON RODRIGO, Acto III, Escena 9, cc. 591-593 aria de Rodrigo
"Señor del perdón..."

ARIA DA CHIESA
Lamentoso, ma poco agitato $\text{♩} = 66$
RODRIGO

Se-ñor del per-dón: soy cul-pa-ble de i-ray so

mp

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

La información proporcionada comprueba de manera concluyente que los temas de extracción rural folklórica penetraron la estructura y los niveles compositivos básicos de la música artística. Volviendo al lenguaje mismo, el motivo omnipresente derivado del conjunto de cuartas de la afinación de la guitarra, es importante mencionar el papel que le corresponde a los *valores* dentro de la selección de un lenguaje folklórico sobre otro. Seeger no aisló este problema de sus escritos sobre Latinoamérica, sino que asignó gran importancia a estos valores al tratar el problema de la singularidad de los hacedores de cultura:

"De acuerdo a mi definición de la sociedad, ésta es la infraestructura del continuo social-cultural y la cultura es la superestructura de ese continuo... La sociedad es prioritaria y predominantemente una for-

mación biológica y nuestro concepto de ella debiera comprenderse así. La cultura, en cambio, es una superestructura edificada sobre ella, es una creación del hombre a través de la percepción de la singularidad del individuo. . . La singularidad es una jerarquía, algunos individuos son más singulares que otros. *El más singular es un mayor creador de cultura*. La cultura es transportada por todos los miembros de una sociedad, pero el más singular es quien hace la cultura que posee. . . Junto a la singularidad surge el factor de la valoración. Existen valores sociales y valores culturales”¹⁷.

La polarización melódica de cuartas derivadas de la afinación de la guitarra parece haber pasado del nivel social al cultural gracias a la selectividad de sus más prominentes usuarios.

La aculturación de lenguajes de la tradición rural folklórica procede por etapas graduales, se produce un cambio estilístico de tipo cíclico que penetra profundamente los niveles estructurales de la composición y afecta a la mayoría del repertorio de óperas nacionalista entre 1897-1964. Pero el repertorio de óperas argentinas que incorporan lenguajes aborígenes amerindios (o pseudoamerindios) y de la tradición afroamericana, *a la inversa*, se distinguen precisamente por *su falta de cambio en el proceso estilístico*. La aculturación no pasa más allá de la etapa periférica, descrita cuando nos referimos al repertorio basado en el folklore rural, con el uso de lenguajes nacionales en las danzas, coros, y excepcionalmente en las arias para agregar color local e identificar situaciones externas aunque ligadas al argumento. Estos lenguajes de extracción amerindia y afroamericana surgen en secciones más o menos delimitadas que se yuxtaponen a la acción dramática principal conducida en un estilo predominantemente ecléctico, inspirado en la música europea del siglo XIX. El ciclo nacionalista, además, abarca un período más reducido que el de las óperas basadas en la tradición rural folklórica, desde *Huemac* (c. 1913), de Pascual de Rogatis (n. 1880) hasta *El oro del Inca* (1953), de Héctor Iglesias Villoud (n. 1913). De mayor importancia aún es el hecho de que no haya cambios perceptibles en los enfoques de lenguajes nacionalistas entre las primeras y las obras posteriores. Por ejemplo, el “Coro de las Vírgenes Vestales”, de *Huemac* (véase ej. 18), se mantiene en la superficie del texto músico-dramático de la ópera y ocurre exactamente lo mismo en el “Coro de Indios”, de *La novia del hereje*, de Rogatis (véase ej. 19), escrito 22 años más tarde. Es el caso también de la popular “Danza” de *Huemac* (véase ej. 20) y el “Candombe” africano interpolado en el Acto III de *La novia del hereje* (véase ej. 21)

¹⁷ Charles Seeger. En carta a la autora (21 de octubre de 1977).

Ej: 18 PASCUAL DE ROGATIS (n. 1880), *Huemac* (c.1913), Escena II,
Coro de Vestales, Ms partitura para voz y piano, p. 7

A te, Dios - ter - no e Si - gnor

A te, Dios - ter - no e Si - gnor

Ej: 19 PASCUAL DE ROGATIS, *La novia del hereje* (1935), Acto III,
Coro de Indios, Ms partitura de orquesta, p. 51-52

Coro de indios

Pa - cha - ca - mac dá - nos 'u fuer - za y fue - go Pa - rahu - mi -

liar la sa - ña del in - tru - so

Ej: 20 PASCUAL DE ROGATIS, *Huemac*, Escena VI, *Danza*,
Tema principal, partitura de orquesta, p. 22

Oboes

f

En Argentina, por lo tanto, dentro de las mismas condiciones socioculturales y el mismo "denominador común" o "receptor" —la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX— hay sólo un grupo altamente selectivo de lenguaje procedente de una sola tradición musical nativa capaz de sincretismo y aquellos de las otras dos tradiciones musicales nativas no lo son. Además, otros lenguajes de la tradición rural folklórica que logran sincretismo han sido sometidos a un proceso de selección y son los que han tenido mayores modificaciones y cambios, además de ser los que usa el más amplio sector de la población¹⁸. A la inversa, los lenguajes de las dos tradiciones que no sincretizan en el repertorio argentino no han pasado por un proceso de selección y los cambios son mínimos. Esta incompatibilidad se equipara con la conservación máxima (o sea la no modificación cuando ésta se adopta) ya adelantada por Nettl en 1955¹⁹.

Ahora habría que preguntarse si esta capacidad de sincretismo está regulada por características musicales intrínsecas del lenguaje mismo —como el sistema de altura o configuraciones armónicas y rítmicas (como comprobó Waterman que es el caso del folklore europeo y el de las tradiciones musicales africanas en las Américas²⁰)— ¿o es el sincretismo en el repertorio de la ópera nacionalista latinoamericana regulado por los valores culturales que se le adjudica a ese lenguaje al margen de la tradición de la que es originaria? Porque si la capacidad de sincretismo fuera regulada por características intrínsecamente musicales, las mismas conclusiones correspondientes al repertorio argentino debieran ser válidas para los repertorios de Brasil y México, esto es, que los lenguajes del folklore rural de extracción hispana sincretizan y los amerindios y afroamericanos no.

Si por el contrario la capacidad de sincretismo fuera regulada por el valor cultural que le dan a ese lenguaje sus usuarios o generaciones de usuarios, entonces los lenguajes de la tradición amerindia debieran sincretizar mejor en México y aquellos de la tradición afroamericana lo harían mejor en Brasil, como ocurre con las obras nacionalistas instrumentales de Carlos Chávez y Heitor Villa-Lobos, para citar los ejemplos más obvios. La información recogida sobre las óperas de México y Brasil indica que parece que así ocurre.

¹⁸ Es importante destacar que la densidad de los sectores indígena y negro de la población disminuyó en Argentina en forma aguda desde fines del siglo XIX y que la distribución demográfica del país después de 1870 demuestra una superioridad numérica del sector que practica y usa la tradición rural folklórica en comparación con los sectores que usan lenguajes de las tradiciones amerindias y afroamericanas.

¹⁹ B. Nettl. "Change in Folk and Primitive Music: A Survey of Methods and Studies" en *Journal of the American Musicological Society* VIII/2 (Verano 1955) 108.

²⁰ R. Waterman. *Op. cit.* 207-18.

Si bien un análisis exhaustivo de partituras de óperas no desenterradas aún podría apoyar o invalidar mis conclusiones, es dable afirmar que el numéricamente limitado repertorio mexicano y el amplio repertorio brasileño indican que los lenguajes que la población considera como nativos son los que figuran en el mayor número de óperas, éstos pasan por un proceso de selección y penetran varios niveles de la composición. Evidencia de esta síntesis estilística se encuentra en *Tata Vasco* (1941), la popular ópera mexicana de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), basada en la vida de Vasco de Quiroga, Obispo de Michoacán en el siglo XVI y protector de los indígenas. Para poder llegar a conclusiones más definitivas sobre el tipo y uso de lenguajes nativos del repertorio mexicano deberá esperarse el análisis cuidadoso de otras partituras representativas tales como el episodio en un Acto *Guatimotzín* (1871), de Aniceto Ortega (1823-1875), de *Anita* (c. 1903), la última de las cinco óperas de Melesio Morales (1838-1908), *Carlota* (1948), de Luis Sandi (n. 1905) y la *Mulata de Córdoba* (1948), de José Pablo Moncayo (n. 1912). También es bien conocido el hecho de que en México la influencia del folklore europeo y el de las músicas populares basadas en lenguajes nativos es muchísimo mayor que el de los lenguajes europeos en Brasil, donde la tradición africana es el factor predominante de la aculturación. Tanto predominio tiene la tradición africana que Waterman la consideró como "receptora" y a la tradición europea como "donante"²¹, o sea, un caso de movimiento cultural invertido.

En las óperas nacionalistas del Brasil, una selección similar a la de Argentina, que escogió la sonoridad de la afinación de la guitarra, adoptó el ritmo del *batuque* que se transforma en una constante de toda la historia del teatro musical brasileño,

Ej: 21 Ritmo característico del batuque.



Variaciones



²¹ R. Waterman. *Op. cit.* 209-10.

puede trazarse desde *Lo schiavo* (1889), de Carlos Gomes (1836-1896), en la que es usado en la "Dansa dos Tamoyos" del Acto II, acompañado por la orquesta que también incluye instrumentos nativos —la única referencia nacionalista que se encuentra en las ocho óperas de Gomes— hasta la popular *Malazarte* (1931-33), de Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), la que se basa en Pedro de Urdemales, el héroe folklórico de José Pereira de Graça Aranha. Otras óperas nacionalistas del Brasil que incluyen el *batuque* son: el "Preludio" de *O Garatuja* (1904), la comedia lírica inconclusa de Alberto Nepomuceno (1864-1920), obra que Gerard Béhague describe como de "carácter inequívocamente nacionalista" y que combina los acentos sincopados del *maxixe* (una derivación posterior del *batuque*) con "diseños melódicos que se observan en el lundus popular de Xisto Bahia"²². Como muchos de estos lenguajes se transfieren de obras instrumentales al teatro lírico, Nepomuceno también escribió un célebre *batuque* para el último movimiento de su *Série brasileira* (1897), una de las primeras suites sinfónicas nacionalistas. El omnipresente *batuque* aparece también como "Congada" en el Acto II de *O contratador de diamantes* (1924), la muy popular ópera de Francisco Mignone (n. 1897).

Si se está de acuerdo con el punto de vista de Lowinsky sobre las analogías culturales y se acepta que las "analogías debieran corresponder a los conceptos básicos que subrayan la estructura de las diversas modalidades expresivas en cuestión"²³, la selección demostrada en Argentina por la afinación de la guitarra y la del ritmo *batuque* en Brasil debieran ser pruebas a favor de mi argumento de que en este repertorio el *sincretismo está regulado por el valor cultural que se le da a los lenguajes nacionales más bien que por las propiedades musicales intrínsecas de estos lenguajes*.

En "Some Aspects of the History of World Music", Nettl agrega el concepto de centralismo a la definición de Merriam sobre sincretismo²⁴. Nettl escribe: "Los resultados del sincretismo ocurren cuando dos sistemas musicales que se confrontan el uno al otro tienen rasgos centrales compatibles"²⁵. Que estos rasgos existen entre los lenguajes folklóricos y populares africanos y los europeos es algo que Waterman comprobó de manera concluyente, pero apoya su argumento en que el sincretismo es regulado por las propiedades musicales intrínsecamente inherentes a los lenguajes mismos²⁶. Podríamos llegar a la

²² Gerard Béhague. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil* (Detroit, 1971) 37.

²³ Edward Lowinsky. "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance" en *Papers of the American Musicological Society Annual Meeting* (Nueva York, 1941) 64.

²⁴ Véase nota 1.

²⁵ B. Nettl. "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts" en *Ethnomusicology* XXII/1 (1978) 134.

²⁶ R. Waterman. *Op. cit.*, 209-11.

conclusión de que, de acuerdo al centralismo determinado culturalmente en cada tipo de lenguaje, dentro del repertorio nacionalista de Latinoamérica, *el mismo lenguaje puede comportarse con una capacidad de sincretismo distinto en las diversas áreas geográficas*. Como lo destaca Nettl, la cantidad de usuarios puede también tener relación directa con este centralismo. El número de los usuarios y el consenso o identificación colectiva con el lenguaje podría ser una de las condiciones de este centralismo.

Por lo tanto, basándome en la evidencia que hemos presentado, querría proponer como conclusión tentativa que en la totalidad de la ópera nacionalista de Latinoamérica, la velocidad y tipo de cambio estilístico lo determinan la compatibilidad cultural o capacidad de sincretismo entre los componentes de la aculturación. *Pero* esta compatibilidad cultural —o capacidad de sincretismo— no la determinan las propiedades intrínsecamente musicales de los lenguajes mismos, sino que un centralismo cultural, una valoración nuclearizada o “foco cultural”²⁷ de lenguajes altamente selectivos, al margen de la tradición de la que proceden y que es este centralismo o manifestación de selectividad cultural la que califica a estos lenguajes para el sincretismo.

²⁷ M. J. Herskovits. *Man and his Works* (Nueva York, 1948) 542-44.

Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia

por Luis Merino

INTRODUCCIÓN ¹

Desde 1929, año en que la música junto a la plástica logran el rango de disciplinas universitarias, la Universidad de Chile ha tenido entre sus objetivos prioritarios la promoción vigorosa de la creación musical nacional. El año 1947 marca un hito trascendente en la historia musical de nuestro país, con la promulgación del Decreto Universitario N° 1.128, del 22 de agosto, que aprueba los reglamentos de Premios por Obras Musicales, de Festivales de Música Chilena y de Concursos Variables y Circunstanciales ².

El establecimiento de los Premios por Obras y de los Festivales de Música Chilena se enmarca dentro de un plan de fomento a la composición musical en Chile. Para el primero de ellos Domingo Santa Cruz, gestor e impulsor de esta iniciativa trascendente, tomó como base el reglamento general de la Universidad de Chile de Premios por Obras aprobado por decreto del Rector N° 150, del 19 de junio de 1933. Este reglamento contemplaba el otorgamiento de premios "por obras científicas, trabajos de investigación y producciones literarias o artísticas". No obstante, ningún artista hasta ese momento había aprovechado este beneficio ³. El reglamento de Premios por Obras Musicales constituyó un instrumento de aplicación del reglamento general al campo específico de la música, bajo la administración del entonces Instituto de Extensión Musical, entidad que a la sazón gozaba del financiamiento dispuesto por la ley N° 6.696, del 2 de octubre de 1940. Los Festivales de Música Chilena tuvieron un carácter análogo al Salón Oficial de Artes Plásticas, en cuanto a la presentación pública de un conjunto de obras y al estímulo que ello significa para el artista.

Premios por Obras Musicales

Los otorgaba un jurado de cinco miembros designado anualmente, sobre la base de las composiciones sometidas a su consideración por los creadores nacionales. Los premios se calculaban de acuerdo al género de la composi-

¹ 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.

² Cf. "Reglamentos de Premios por Obra, Festivales y Concursos de Música Chilena", *R. M. Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 8-17.

³ Domingo Santa Cruz, "Plan de fomento a la creación musical", *ibid.*, p. 4.

ción, el medio para el que estaba escrita y su duración. De esta manera se establecían diversas categorías, por ejemplo la de las "obras sinfónicas para orquesta sola o para orquesta con participación de solistas o conjuntos corales (sinfonías, poemas sinfónicos, suites, conciertos, etc.), de una duración mínima de 20 minutos", o las "obras para conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc.) u orquesta de cámara, con o sin solistas o coros, de 20 minutos [mínimo] de duración", hasta completar nueve categorías estipuladas en el artículo noveno del reglamento original⁴.

Las obras no debían haber sido ejecutadas en público ni editadas con antelación a su presentación al jurado. Si no obtenían premio, podían volver a presentarse al año siguiente. Una obra que fuera rechazada tres veces quedaba automáticamente descalificada para nuevas solicitudes de premios. Este original sistema estimuló al compositor chileno sin coartar su libertad creativa y sin generar sospechas de parcialidad o discriminación, tan frecuentes en los sistemas de estímulo mediante encargos.

Festivales de Música Chilena

La organización de los Festivales de Música Chilena era igualmente original. El primer reglamento estipulaba en su artículo 1º que se celebrarían anualmente entre los meses de octubre y noviembre, dentro de las fechas dispuestas por la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical. De hecho resultaron ser bianuales, en el lapso comprendido entre 1948, año del primer festival, y 1969, año del XI festival, después del cual entran en receso hasta 1979. El meollo de los festivales consistía en conciertos de música sinfónica y de cámara, programados sobre la base de las obras seleccionadas por un jurado de admisión, y composiciones galardonadas con Premios por Obra en el lapso comprendido entre un festival y otro. Los compositores podían ser chilenos o extranjeros con residencia ininterrumpida en el país durante cinco años o más. Las obras se estrenaban en los conciertos de selección, eligiéndose un grupo de ellas para integrar los conciertos finales o conciertos de premios.

Participación del público

Otro de los rasgos originales era la participación del público como jurado del festival. Se dividía en categorías de acuerdo al nivel de preparación musical. El festival de 1948 contemplaba tres categorías, (a) compositores, (b) técnicos y (c) aficionados. Pertenecían a la primera aquellas personas que acreditaran ser autores de diez composiciones, por lo menos, sinfónicas o de cá-

⁴ "Reglamentos", p. 11.

mara, o que certificaran un cierto número de ejecuciones públicas de su música. Se adscribían a la segunda los profesores del entonces Conservatorio Nacional de Música, de academias particulares o de la educación primaria y secundaria, los críticos musicales, los miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, los intérpretes instrumentales y vocales, y las personas que desempeñaran funciones técnicas o directivas en instituciones públicas o privadas de cultura musical. El decreto universitario N° 1.701, del 10 de agosto de 1950, introdujo cambios en las categorías (a) y (b). La primera se amplió para incluir, además de los compositores, a los directores de orquesta reconocidos por el Instituto de Extensión Musical, a los miembros de la Junta Directiva del Instituto y a los profesores del Conservatorio Nacional de Música, agregándose a la segunda los alumnos de composición del Conservatorio⁵.

Estas categorías se mantuvieron sin mayores alteraciones hasta los octavos festivales de 1962. El jurado público participaba en la selección de las obras que integraban los conciertos de premios y en el otorgamiento de las distinciones. Cada votante se inscribía y era calificado por una Comisión Calificadora de Votantes. Las composiciones se evaluaban de acuerdo a un puntaje, que era de 1 a 10 en los primeros festivales, y que se redujo posteriormente de 1 a 7. El puntaje de cada obra se establecía mediante el cálculo del término medio de las notas asignadas por los votantes de cada categoría, la multiplicación del término medio por un coeficiente y la suma de las cantidades resultantes. Los coeficientes eran un reflejo cuantitativo del nivel musical de cada una de las categorías. Se mantuvieron sin cambios de fondo entre 1948 y 1962. Inicialmente fueron de 0.5 para la categoría (a), 0.3 para la categoría (b) y 0.2 para la categoría (c). En 1956 y 1958 fueron de 4 para la categoría (a), 2 para la categoría (b) y 1 para la categoría (c), y en 1960 y 1962 cambian a 5, 3 y 2, respectivamente.

Las obras que obtenían las más altas mayorías en los conciertos de selección pasaban a los conciertos finales de premios. Con el propósito de cautelar su calidad artística se fijaron puntajes mínimos, los que en 1956 y 1958 ascendían a 24 puntos, mientras que en 1960 y 1962 se elevaron a 35 puntos. Una vez ejecutadas las obras en los conciertos de premios, el jurado público votaba nuevamente para discernir las recompensas.

En 1948 las obras también se agruparon en categorías, establecidas según criterios similares a los de los Premios por Obra. El jurado público otorgó primeros y segundos premios para cada una de las categorías de composición presentadas al festival. Los premios no fueron el resultado de un puntaje acumulativo similar a los de los conciertos de selección. Cada votante

⁵ Juan Orrego-Salas, "Segundo Festival de Música Chilena", *R. M. Ch.*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 5-6.

debía señalar las obras que, según su criterio, se hacían acreedoras a un primer o un segundo premio. Esto descartaba la posibilidad de declarar desiertos los premios, o el otorgamiento de dos primeros o dos segundos premios en la misma categoría ⁶.

Esto cambió a partir de 1950. Se mantuvieron las diferentes categorías de composición, pero solamente como base para establecer el monto de los premios. Las obras se calificaban mediante puntajes y se establecieron puntajes mínimos para los premios y las menciones honorosas. De esta manera, una o más obras podían ser galardonadas con la misma recompensa, pero existía, al mismo tiempo, la posibilidad de declarar desiertos el primero y segundo premios. Además, se agregó el Premio de Honor, para la obra que obtuviera un primer premio con el promedio de puntaje más alto de todo el festival.

Esta participación activa del público tendía a cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, tan característica de nuestro siglo. Los votantes registrados estaban obligados a asistir a todos los conciertos para que sus votos fueran válidos. Se buscaba crear un público comprometido con la música chilena, que expresara su opinión a través de un cauce democrático, y que de manera creciente desarrollara una actitud crítica hacia la música nacional. De esta manera, el compositor chileno participaba en un proceso abierto y dinámico de comunicación con el público. El interés del público por participar se manifestó desde un principio, según lo demuestra el número total de votantes inscritos en los cuatro primeros festivales: 981 en 1948, 737 en 1950, 1.500 en 1952 y 802 en 1954 ⁷. El siguiente juicio del musicólogo Vicente Salas Viu permite aquilatar el nivel cualitativo de la participación del público al cumplirse seis años de iniciados los festivales ⁸:

“El público demostró una mayor madurez, una mayor serenidad en sus juicios. Podría afirmarse que los últimos Festivales han evidenciado que existe, o se está muy cerca de poseer, ese público de condiciones tan especiales a que idealmente se tendió al proyectar esta iniciativa. Un público que sopesa su reacción, que no se deja deslumbrar por efectismos, que exige mucho de sí al enfrentarse con las obras sometidas a su juicio”.

Por otro lado, la participación del público como jurado en un evento de esta naturaleza se prestaba, naturalmente, para muchas objeciones. Examinemos brevemente las principales. En 1950 Juan Orrego-Salas hizo notar que

⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁷ Cifras proporcionadas por *ibid.*, p. 9, Miguel Aguilar, “Los terceros Festivales de Música Chilena en 1952”, *R. M. Ch.*, IX/44 (enero, 1954), p. 59 y Vicente Salas Viu, “Los Cuartos Festivales de Música Chilena”, *R. M. Ch.*, X/48 (enero, 1955), p. 5.

⁸ Salas Viu, *op. cit.*, p. 6.

“el veredicto público puede en algunos casos favorecer a obras de valor, como también puede errar fundamentalmente en este sentido”⁹. En 1958 Alfonso Letelier alude a la imposibilidad de que el público pueda evaluar correctamente una obra, contemporánea por añadidura, después de una o dos audiciones. Agrega que los coeficientes establecidos impiden que puedan “primar las calificaciones de los ‘compositores’ y ‘técnicos’, de quienes se espera, como es natural, un juicio más acertado”. Por lo tanto, existe el peligro de que el público se incline por obras de captación fácil, excluyendo las de mayor calidad artística pero de lenguaje más complejo y difícil, y que esta preferencia tenga una incidencia desmedida e indebida en los puntajes finales¹⁰.

En 1959 Vicente Salas Viu manifestaba su temor de que “el sistema ideado para la estimación de las obras y la concesión de los premios, por un jurado anónimo y multitudinario, constituya un error tan grande como para anular los otros valiosos principios en que se asientan los Festivales... El juicio de la masa —más o menos estratificada en categorías—, expresado por simples acumulaciones de cifras, no parece el más acertado para dirimir competencias tan sutiles como las de la creación artística”¹¹. Agrega que “el anonimato no favorece la independencia de juicio de los entendidos”, sino que “deja abiertas las puertas a toda clase de reacciones subterráneas” y rencillas¹². Al año siguiente, Roberto Escobar se refiere a la “humillación a que se expone a los compositores a presentarse como alumnos de Conservatorio ante un jurado que condena sin dar las razones de fondo, ni escuchar al condenado”¹³. En 1963 Carlos Riesco enfoca las distorsiones que se producen en las votaciones del jurado público debido a factores ajenos a la música¹⁴:

“De hecho, algunos factores inevitables de índole humana han deformado algo la intención fundamental que había de primar por sobre toda otra actitud. Apasionamientos se han dejado sentir y en determinados casos algunas obras reciben puntajes exagerados por parte de sus admiradores, dando en cambio notas mínimas a otras, lo que no conduce a los efectos perseguidos”.

⁹ Orrego-Salas, “Segundo Festival”, p. 7.

¹⁰ [Alfonso Letelier], “Sexto Festival de música chilena”, *R. M. Ch.*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), p. 5.

¹¹ Vicente Salas Viu, “Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota?”, *R. M. Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 12.

¹² Vicente Salas Viu, “Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota? II”, *R. M. Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), p. 17.

¹³ Roberto Escobar, “Estímulos y Jurados”, *R. M. Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 84-85.

¹⁴ Carlos Riesco, “Octavo Festival de Música Chilena”, *R. M. Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), p. 9.

Sobre este punto, Domingo Santa Cruz se expresa en los siguientes términos ¹⁵:

“Así hemos visto que, ya sea por preferencias estéticas, por razones personales y aún por fraternidades políticas, ha habido lo que se llama ‘acarreo de votantes’, es decir, gentes comprometidas a ensalzar a unos y suprimir a otros. Esta lucha estético-electoral, evidente en los últimos festivales, ha llevado al convencimiento de que el sistema original tan hermoso, tal vez como paradisíaco, ha sido estropeado y merece revisión”.

Sin duda alguna este conjunto de observaciones debe de haber contribuido a los cambios en los sistemas de evaluación y premios introducidos en los festivales de 1964, 1966 y 1969. En 1964 el público se dividió en dos categorías solamente: el Público A, que englobaba las dos primeras categorías anteriores (a y b) y cuyo voto se ponderaba con el coeficiente 5, y el Público B, o público en general, cuyo voto se ponderaba con el coeficiente 3. Este jurado solamente seleccionaba las obras para los conciertos de premios, pero no participaba en la determinación de las composiciones premiadas. Esto último estaba a cargo exclusivo de un jurado técnico de premios, integrado ese año por el creador peruano Enrique Iturriaga y dos compositores chilenos, Alfonso Letelier y Jorge Urrutia Blondel. En 1964, además, se suprimieron los puntajes mínimos para la inclusión de obras en los conciertos de premios, procediéndose a seleccionar las tres más altas mayorías relativas en la categoría de música de cámara y sinfónica.

El sistema de evaluación y premios en 1966 y 1969 mostró otras variantes. Por un lado, el jurado consistía en una “Comisión Técnica integrada por cinco personalidades, chilenas o extranjeras, de reconocida competencia profesional, nombrada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile”, convocada para tal efecto a sesión especial por la Junta del Instituto y la Asociación Nacional de Compositores. Por otro lado, el público participaba sin estratificación en categorías. Tanto la Comisión Técnica como el público intervenían en los conciertos de selección y en los conciertos finales, la primera con el coeficiente 5 y el segundo con el coeficiente 3, aplicados de manera similar a la de los festivales celebrados entre 1948 y 1962. Se restableció el puntaje mínimo para la inclusión de obras en los conciertos de premios, fijándose en 32 puntos, pero se suprimieron los premios, tónica de los festivales desde 1948. En 1966 y 1969 toda obra cuyo puntaje final fuera superior a 40 puntos, quedaba incluida en la “Antología de los Festivales de Música Chilena”, consistente en la grabación y edición fonográfica de las

¹⁵ Domingo Santa Cruz, “El sistema de nuestros festivales y la vanguardia musical”, *ibid.*, p. 4.

composiciones seleccionadas. El propósito era suprimir el carácter de competencia artística de los festivales, pero tanto en 1966 como en 1969 se desvirtuó el objetivo perseguido, desde el momento que jamás se llevó a cabo la edición de los discos anunciados.

Trascendencia de los Festivales de Música Chilena.

Por encima de los posibles defectos imputables a los festivales, es innegable su profunda trascendencia dentro de la cultura chilena. A través de ellos se palpa un notable estímulo e incremento de la producción y la comunicación de la música nacional. Entre 1948 y 1969 se presentaron doscientas quince composiciones (sin contar las obras ejecutadas fuera de concurso), las que en su abrumadora mayoría constituyeron estrenos absolutos. Esto significa un promedio de diez obras aproximadamente por año, en un lapso total de veintiún años. Estas obras fueron escritas por cincuenta y nueve compositores, de las más variadas edades y lenguajes musicales. En la tabla N° 1 entregamos un desglose ordenado cronológicamente por festival. Entre 1950 y 1958 el número de obras desciende de veintisiete a once, aumentando y manteniéndose relativamente estable entre 1960 y 1966, hasta alcanzar el número más alto en 1969. La gran mayoría de las obras (ciento treinta y nueve) son de cámara, y solamente setenta y seis pertenecen al género sinfónico. Esto se desglosa en las dos últimas columnas, como ilustración del predominio de la música de cámara en Chile, desde la década de 1940.

T A B L A N° 1

<i>Festival</i>	<i>año de realización</i>	<i>número de obras estrenadas</i>	<i>composiciones sinfónicas</i>	<i>composiciones de cámara</i>	
I	1948	20	9	11	
II	1950	27	8	19	
III	1952	18	7	11	
IV	1954	13	4	9	
V	1956	9	6	3	
VI	1958	11	4	7	
VII	1960	26	7	19	
VIII	1962	21	6	15	
IX	1964	15	5	10	
X	1966	25	8	17	
XI	1969	30	12	18	
		Total	215	76	139

La tabla N° 2 permite aquilatar la presencia de los compositores nacionales y extranjeros en los festivales. Se destaca Gustavo Becerra, Premio Na-

cional de Arte 1972, con el estreno del más alto número de obras, un reflejo de su fecundidad creativa. De la misma manera, se estrenó en los festivales una parte importante de la producción de León Schidlowsky, Fernando García, Tomás Lefever, Darwin Vargas, Leni Alexander, Eduardo Maturana, Alfonso Montecino, Roberto Falabella, Pedro Núñez Navarrete, Sergio Ortega, Abelardo Quinteros, Carlos Botto, Miguel Letelier Valdés, Enrique Rivera y muchos otros incluidos en la tabla N° 2.

T A B L A N° 2

<i>número de obras estrenadas en los festivales</i>	<i>nombre de los compositores</i>
19 obras	Gustavo Becerra
11 obras	León Schidlowsky
9 obras	Fernando García
8 obras	Tomás Lefever, Alfonso Letelier Llona, Juan Orrego-Salas, Domingo Santa Cruz, Darwin Vargas
7 obras	Leni Alexander, Eduardo Maturana, Alfonso Montecino
6 obras	Roberto Falabella, Hans Helfritz
5 obras	Pedro Núñez Navarrete, Sergio Ortega, Abelardo Quinteros
4 obras	René Amengual, Carlos Botto, Federico Heinlein, Miguel Letelier Valdés, Enrique Rivera, Enrique Soro
3 obras	Miguel Aguilar, Ramón Campbell, Salvador Candiani, Celso Garrido-Lecca, Carlos Isamitt, Juan Lémann, Roberto Puelma, Jorge Urrutia Blondel, Ida Vivado
2 obras	Remigio Acevedo, Guillermo Campos, Acario Cotapos, Free Focke, Angel Hurtado, Hernán Ramírez, Carlos Riesco, David Serendero, Cirilo Vila
1 obra	Próspero Bisquertt, Alfonso Bogeholz, Héctor Delpino, Héctor Melo Gorioitía, Luis Merino, Marcelo Morel, Ema Ortiz, Jorge Peña Hen, Diana Pey, Francesco Piccione, José Quintano, Iris Sangüeza, Marcelo Sepúlveda, Luis Gastón Soublette, Sylvia Soublette, Claudio Spies, Emeric Stefaniai, Ernesto Strauss, Carlos A. Vicuña.

De gran trascendencia ha sido también la amplitud, el dinamismo y la renovación constante de la música ejecutada en los festivales, reflejo del vigoroso proceso de cambio de la música nacional durante las décadas de 1950 a 1960. Al contrario de lo ocurrido en los Salones Oficiales, los festivales jamás se anquilosaron en estilos tradicionales. Cabe citar al respecto, el siguiente comentario del compositor Alfonso Letelier ¹⁶:

“No cabe duda por otra parte, que estos torneos mantienen una información bastante exacta de lo que está ocurriendo en materia de composición musical entre nosotros; es una toma de pulso a las nuevas ten-

¹⁶ [Alfonso Letelier], “Sexto Festival”, p. 5.

dencias y al trabajo de los compositores ya conocidos y a los nuevos que van surgiendo”.

Basándonos en los lenguajes musicales y estilos representados en los festivales, podemos distinguir dos grandes etapas: la primera desde 1948 a 1956 y la segunda desde 1958 a 1969. En la primera predominan las obras más afines al legado clásico-romántico, vale decir estilos de corte impresionista, neorromántico, neoclásico y expresionista, mientras que el atonalismo y el serialismo tienen una incidencia muy poco significativa, con la excepción de Leni Alexander, Acario Cotapos, Free Focke y Roberto Falabella. A las tendencias predominantes pertenecen: René Amengual, Próspero Bisquertt, Carlos Botto, Gustavo Becerra, Ramón Campbell, Salvador Candiani, Federico Heinlein, Hans Helfritz, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier Llona, Alfonso Montecino, Marcelo Morel, Juan Orrego-Salas, Roberto Puelma, Carlos Riesco, Domingo Santa Cruz, Enrique Soro, Darwin Vargas, Ida Vivado y Jorge Urrutia Blondel. Esta situación se revierte en la segunda etapa (1958-1969), con el predominio de lenguajes afincados en el serialismo, los nuevos recursos tímbricos y la indeterminación, manifestados en la música de Miguel Aguilar, Fernando García, Celso Garrido-Lecca, Tomás Lefever, Miguel Letelier Valdés, Eduardo Maturana, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, Enrique Rivera, Iris Sangüeza, León Schidlowsky, David Serendero y Cirilo Vila.

Resulta de sumo interés constatar cómo este cambio se refleja en los premios otorgados por el jurado público. En la primera fase ellos recaen en los siguientes creadores, que hemos ordenado alfabéticamente: René Amengual (S. P. en 1950), Carlos Botto (P. P. y P. H. en 1952, 1954 y 1956), Free Focke (S. P. en 1952 y 1954), Federico Heinlein (S. P. en 1952), Hans Helfritz (P. P. en 1948), Alfonso Letelier Llona (P. P. y S. P. en 1948, dos S. P. en 1952 y S. P. en 1954), Juan Orrego-Salas (P. P. y S. P. en 1948, S. P. en 1950 y dos S. P. en 1952), Roberto Puelma (S. P. en 1948), Domingo Santa Cruz (P. P. en 1948, P. P. y P. H. en 1950) y Jorge Urrutia Blondel (S. P. en 1948). Con la excepción de Free Focke, todos los compositores pertenecen a las tendencias predominantes en la primera fase.

Los siguientes compositores son galardonados en la segunda fase: Roberto Falabella (P. P. en 1958), Fernando García (T. P. en 1964 y uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica en 1969), Celso Garrido-Lecca (el más alto puntaje de la categoría sinfónica en 1966 y uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1969), Tomás Lefever (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966 y de la categoría sinfónica en 1969), Miguel Letelier Valdés (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966 y 1969), Sergio Ortega (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1969), Abelardo Quinteros (S. P. en 1960),

Enrique Rivera (P. P. en 1962), León Schidlowsky (S. P. en 1960 y 1964) y Darwin Vargas (P. P. y P. H. en 1960). Con la excepción de Abelardo Quinteros y Darwin Vargas, predominan las tendencias características de la segunda fase.

Es también sintomático el hecho de que ningún compositor premiado en la primera etapa obtuvo premio en la segunda. Tal es el caso de Federico Heinlein, Hans Helfritz, Alfonso Letelier Llona, Juan Orrego-Salas y Domingo Santa Cruz. Ninguna persona concedora de la música chilena podría negar el hecho de que muchas obras de estos compositores merecieron obtener premios en los festivales de la segunda etapa. No ocurrió así, porque los jurados, en general, premiaron obras compuestas en los estilos y lenguajes predominantes. Esto por ningún motivo va en desmedro de la calidad artística de la mayoría de las obras premiadas en una u otra fase. Más bien apuntan la incidencia que tienen los estilos y lenguajes predominantes en la decisión de un jurado de música contemporánea, y a la dificultad de conjugar este factor con los gustos y preferencias personales y con la calidad artística. Algunos veredictos de los jurados de música chilena resultan bastante discutibles, pero en ningún caso puede afirmarse que los galardones correspondieran a la captación más o menos fácil de la música.

El caso de Gustavo Becerra debe ser considerado separadamente. Obtuvo cuatro segundos premios en la primera etapa (1950, 1952 y 1954), mientras que en la segunda fue agraciado dos veces con el primer premio y Premio de Honor (1958 y 1962), tres veces con el primer premio (1962 y 1964) y, además, con uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966. Es el compositor con más premios a su haber y el único que los obtuvo en las dos etapas. Esto guarda una cierta relación con el patrón de permanencia y cambio analizado anteriormente. La música de Gustavo Becerra tiene una trayectoria de cambio estilístico de gran velocidad y profundidad. Basta comparar el lenguaje del *Concierto* para violín y orquesta, segundo premio en 1952, con el *Cuarteto* de cuerdas N° 6, primer premio en 1964, para comprobarlo. En cierto grado, los diferentes jurados han reconocido una versatilidad estilística y estética que jamás ha ido en desmedro de la unidad de la música y de su valor artístico.

El XII Festival de Música Chilena (1979)

El receso de los festivales entre 1969 y 1979 es realmente lamentable, pues no fueron reemplazados por ningún procedimiento que cumpliera esta función de estímulo al compositor chileno. Esta crisis de la infraestructura, que por tantos años nutriera el quehacer creativo nacional, deriva de una multi-

plicidad de causas. Tres de ellas nos parecen especialmente importantes. En primer término, los profundos cambios de estructura, financiamiento y políticas del Instituto de Extensión Musical, transformado hoy día en la Dirección General de Espectáculos. En segundo término, el estímulo a la creación musical ha dejado de ser uno de los objetivos prioritarios de la Universidad de Chile, por lo menos al nivel de otrora. Finalmente, la fuerte reducción presupuestaria de la Universidad de Chile, en los últimos diez años, ha tenido repercusiones graves en el quehacer artístico universitario. El siguiente juicio de Domingo Santa Cruz, publicado en 1960, resulta visionario y particularmente relevante para la situación actual de la Universidad ¹⁷:

La Universidad "se ha sentido autorizada para tratar la actividad musical como una carga, a la cual se pueden confiscar los recursos en beneficio de otras cosas y *pedirle que se autofinancie, es decir, que se comercialice y prostituya*" (cursiva agregada).

La reanudación de los festivales en 1979 es un acontecimiento de suma importancia para la vida cultural chilena. Se pudo concretar gracias al respaldo decisivo de la decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, la destacada pianista Herminia Raccagni Ollandini, y al apoyo financiero otorgado por el Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional de la Universidad de Chile, entidad que realizó durante el año pasado un conjunto de acciones de gran envergadura y trascendencia en el campo de la creación artística universitaria.

El primer reglamento de los festivales, promulgado en 1947, y adaptado a las nuevas circunstancias, sirvió como punto de partida para el XII festival. Sobre la base del artículo segundo, inciso primero del reglamento original, se estipuló que podían participar los compositores chilenos y extranjeros sin límite de edad. Los extranjeros debían haber cumplido cinco años de residencia en Chile, a la fecha de la publicación de las bases. Basándose en el artículo cuarto del reglamento original, se estipuló que los compositores solamente podían presentar obras originales inéditas, no editadas siquiera parcialmente, no ejecutadas ni difundidas por ningún medio técnico: cine, radio, televisión, cassette o disco, no pudiendo participar las obras premiadas en otros concursos.

Al mismo tiempo, el XII festival se apartó de la concepción original, al abarcar solamente una categoría de composición, la sinfónica, sin coros, solistas vocales o instrumentales y permitiendo una duración máxima de 15 minu-

¹⁷ Domingo Santa Cruz, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *R. M. Ch.*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), p. 17.

tos por obra. Estas debían ir firmadas con seudónimo, no con los nombres de sus autores como lo estipulaba el artículo cuarto del reglamento original. Los compositores podían inscribir más de una obra, todas ellas firmadas con seudónimos diferentes. La evaluación estuvo a cargo de un jurado de cinco miembros, cuatro de ellos designados por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y un miembro que representó al Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional. Las tres obras que obtuvieron los más altos puntajes fueron ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Además, sus compositores compartieron un premio en dinero, otorgado por el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile y una cassette con la grabación de su obra. Por lo tanto, no hubo participación del público como jurado, ni tampoco el otorgamiento de un primero o un segundo premio, o de menciones honoríficas.

El número de obras estrenadas (tres) en el XII festival, aparece bastante exiguo en comparación con los festivales anteriores. No obstante, esta inferioridad numérica se compensó con la calidad sobresaliente de la ejecución a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida de manera magistral por Víctor Tevah, quien ha participado en los festivales desde 1948, y ha tenido una labor de primordial importancia en la difusión de la música nacional, tanto en Chile como en el extranjero. Cabe recordar que uno de los problemas serios detectados en los festivales anteriores, era la ejecución deficiente, debido al gran número de composiciones que se estrenaban. Resultaba además muy difícil para el público y el jurado captar y evaluar un número tan alto de obras nuevas. El festival de 1979 demostró las ventajas del estreno de un número bien proporcionado de composiciones, que puedan ser abordadas adecuadamente por los intérpretes y digeridas cabalmente por el público.

El festival consistió en dos conciertos, con las tres obras seleccionadas por el jurado, y tres obras presentadas fuera de concurso.

Estas últimas fueron el *Concierto* para guitarra y orquesta N° 1 de Gustavo Becerra (1964), primer premio de la categoría sinfónica en 1964, la *Serenata* para orquesta de Carlos Riesco (completada en 1950) y cinco canciones para voz femenina del *Friso araucano* de Carlos Isamitt (1931), una de las obras señeras inspiradas en la música mapuche. Las obras seleccionadas por el jurado fueron de Juan Lémann, *Leyenda del mar*, primera parte; de Alejandro Guarello, *Variaciones* para orquesta, y de Andrés Alcalde, *Las cabezas trocadas*, sinfonía dramática.

Juan Lémann nació el 7 de agosto de 1928 en Vendôme, Francia. Realizó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con Rosita Re-

nard, René Amengual, Germán Berner y Alberto Spikin-Howard y de composición con Pedro Humberto Allende, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. Como pianista obtuvo los máximos galardones del Conservatorio, los premios Orrego-Carvallo (1949) y Rosita Renard (1951). En el año académico 1970-71 fue agraciado con una beca Fulbright, para realizar estudios sobre música contemporánea en la Julliard School of Music de Nueva York. En la actualidad es miembro del directorio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, de la que también fue presidente, y se desempeña como profesor coordinador de la carrera de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Junto a Cirilo Vila, Juan Lémann ha desarrollado una encomiable labor como maestro y orientador de la generación joven de compositores chilenos.

Entre las obras principales de Lémann figuran la *Sonata* para arpa (1960), *Sonata* para violín solo (1961), *Cuarteto* para piccolo, dos flautas y clavecín (1962), *Pieza para dúo* para violín y violoncello (1962), *Variaciones* para piano (1962) y *Tensiones* para piano (1969). La partitura de la *Leyenda del mar* fue completada en 1977. Junto a las *Variables* 0, I y II para piano, compuestas entre 1977 y 1978, demuestran el dominio acabado del lenguaje contemporáneo a que ha llegado Juan Lémann, después de haber incursionado en sus obras más tempranas en un estilo de fuerte dejo neoclásico stravinskiano.

La música de la *Leyenda del mar* es realmente notable. El ballet se basa en la leyenda de la Pincoya, diosa que personifica la fertilidad de la fauna marina, extraída de *Chiloé Archipiélago Mágico*, del escritor chileno Nicasio Tangol. La primera parte del ballet encarna el mar, cuyo movimiento ondulatorio se ve reflejado en la intensidad de la música, su densidad, ataque, registro, agógica y color. La orquesta es de cámara, compuesta de una flauta, un oboe, un clarinete en Si bemol, un fagot, un corno en Fa, una trompeta en Do, un trombón, un nutrido instrumentario de percusión y cuerdas. El compositor maneja tres grandes bloques sonoros en un tejido prioritariamente colorístico, uno corresponde a los instrumentos de viento, el segundo a los instrumentos de percusión, y el tercero a las cuerdas. Los combina de tal manera que los timbres individuales se amalgaman a la perfección en función del efecto global, sobre la base de sus modalidades propias de ataque, intensidad y extinción. Los timbres suenan pastosos, ricos y siempre novedosos. Muchos de ellos se basan en elementos de suma simplicidad, motivos rápidos similares a la acciaccatura y al mordente, trinos de variados tipos, desplazamientos cortos y largos, glissandos, clusters y tremolos.

La música exhibe un dinamismo y unidad realmente notables. Un artífice de la forma, Juan Lémann gradúa de manera acabada una serie de climáx

y subclímax, en un fluir que jamás decae. La unidad está dada por el sentido colorístico que prevalece, y por la reaparición en puntos importantes de la estructura de dos materiales. El primero de ellos surge al inicio del movimiento a cargo del corno, la trompeta y el trombón, secundados por el piano y el vibráfono. De carácter "atmosférico, marítimo", tiene como base un núcleo interválico constituido por un trino (Mi-Si-bemol) y una cuarta justa (Si bemol-Mi bemol). Este material se elabora en el transcurso de la partitura (p. 25) y al final (pp. 46-47), como resolución del clímax del movimiento. El otro material se presenta en p. 18, y tiene como base un desplazamiento ondulante en el registro grave a cargo del fagot, contrafagot, violoncellos y contrabajos, apoyados por el piano y los instrumentos de percusión. Reaparece en p. 32, semejante a "un oleaje insistente", y se intensifica en el "misterioso" de pp. 38-41, del que surge el clímax del movimiento. Este ballet debe ser puesto en escena a la brevedad posible, por el gran nivel que tiene esta música y dado el escaso repertorio para ballet con música de compositores chilenos.

Las restantes obras corresponden a dos jóvenes creadores que han realizado sus estudios de composición en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, bajo la tuición de Juan Lémann y Cirilo Vila. Ellos son Alejandro Guarello y Andrés Alcalde. Guarello nació en Viña del Mar, el 21 de agosto de 1951. Inició sus estudios musicales en 1971 en la Universidad Católica de Valparaíso, continuándolos en Santiago con la insigne maestra Lucila Céspedes e ingresando en 1977 a la Licenciatura de Composición. Intérprete además de compositor, en 1974 se une al conjunto "Ars Antiqua" de Valparaíso, en el que toca laúd, viola, flauta y percusión. Comparte con muchos otros creadores chilenos una preocupación por los problemas de la sociedad y la cultura nacional, reflejada en la cantata *Cain y Abel* (1978), encargada por el Arzobispado de Santiago, con motivo de la inauguración del Simposio de Derechos Humanos, y estrenada en noviembre de 1978 en la Catedral de Santiago. El corpus de su obra creativa ha sido escrito en los últimos tres años y ha recibido variadas distinciones en concursos realizados en Santiago. En 1977 obtiene con las *Tritonadas* (1977), el segundo premio del concurso de composición para obras pianísticas, organizado por la Corporación Amigos del Arte. En 1978 comparte el primer premio del concurso de obras corales a cappella, convocado por la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven, con *Simulacros* (1978) sobre un texto de Virgilio Rodríguez Severín. Al año siguiente comparte el tercer premio del Primer Concurso Latinoamericano de Composición, convocado por la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut, con las *Cuatro piezas* para cuarteto de cuerdas, compuestas entre 1977 y 1978.

Sus *Variaciones* para orquesta se caracterizan por una gran transparencia tímbrica y concisión formal. El tema (lento y expresivo) es de conformación periódica y se basa en once notas diferentes de la gama cromática, exceptuando la nota La. El tema es breve, de solamente ocho compases, destacándose un motivo de cuatro notas muy expresivo que constituye el núcleo de la composición, y que consiste en un movimiento cromático descendente (Re bemol-Do-Si), seguido de un salto de séptima mayor hacia Si bemol. Este motivo prevalece en la primera variación (andante), en la que es elaborado por los bronces en una textura oblicua, aparece a continuación en el vibráfono y flauta, para concluir en las cuerdas. La segunda variación (danzante) se inicia con una variante del motivo principal (Do sostenido-Si-Si bemol) en las cuerdas, seguida de su inversión (Mi-Fa-Fa sostenido) en las flautas y oboes, concluyendo con las primeras cuatro notas (Mi-Re sostenido-Re natural-Do sostenido) en los trombones, tubas, piano y contrabajo. La primera variación tiene la misma longitud que el tema (ocho compases), la segunda dura diecisiete compases, mientras que la tercera alcanza a veintitrés compases, debido a la mayor elaboración del motivo principal en términos de armonía, tanto como de textura y color. La cuarta variación es un interludio basado en la nota La, ausente de la música hasta entonces. Esta nota se incorpora plenamente a las siguientes variaciones (desde la quinta hasta la octava), en combinación con el tema principal, funcionando como un pedal que otorga una pronunciada fisonomía tonal a la armonía. La séptima variación (scherzando con brío) es un desarrollo imitativo del tema sobre la nota La, en movimiento directo e inverso, que culmina en una sucesión de recios acordes, clímax de la obra. Este se resuelve mediante la recapitulación majestuosa del tema, enmarcado por un pedal superior e inferior con la nota La. A esta composición transparente y apretada, le falta un poco más de diversificación de las variaciones. El tema está presente de manera evidente en cada una de ellas, haciéndose notar la necesidad de una elaboración más transformativa, que oculte, por así decirlo, sus rasgos más salientes, de modo que la recapitulación final sea un mayor impacto para el auditor. Por otra parte, la finura expresiva, la sutileza formal, el manejo delicado de los timbres y la sólida técnica del compositor demuestran su gran talento creativo, que debe ser objeto del más irrestricto estímulo por parte de las instituciones pertinentes del país.

Nacido en Santiago el 14 de septiembre de 1952, Andrés Alcalde es otro de los compositores destacados de la nueva generación chilena, y en relación a su obra creativa, la *Revista Musical Chilena* ya ha publicado un artículo con el catálogo respectivo¹⁸. Entre sus obras más importantes están las *Opiniones*

¹⁸ Rodrigo Torres, "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno", *R. M. Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 113-124.

para piano, compuestas en 1977 que obtuvo el primer premio en el concurso de composición de obras pianísticas organizado por la Corporación Amigos del Arte, y las *Cuatro piezas* para orquesta, compuestas entre 1976 y 1977, y estrenadas este último año por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro norteamericano Werner Torkanowsky.

Su Sinfonía *Las cabezas trocadas* corresponde a trozos escogidos de la Sinfonía-Dramática para solistas, coro y orquesta, basada en el cuento homónimo de Thomas Mann, con la que obtuvo en 1979 el grado de Licenciado en Composición, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. El texto de Thomas Mann recrea una antigua leyenda hindú cuyo tema es la metamorfosis que experimentaron los cuerpos de Chridaman y Nanda, dos jóvenes amigos, debido al error de la joven Sita, quien encaja la cabeza de uno en el cuerpo del otro, cuando deciden ofrecer sus cuerpos y cabezas a la diosa Kali. El lenguaje musical es de una versatilidad notable, reflejo sin duda de la variedad de contenidos del texto de Thomas Mann. Consta de siete movimientos breves. El primero —lento, religioso, presentación de Chridaman— es un fugado muy expresivo a cargo de las cuerdas, sobre un sujeto de tinte serial que exponen los primeros violines y que refleja la profunda sapiencia y espiritualidad de Chridaman. El segundo es un interludio orquestal, lento-misterioso, de muy logradas sonoridades, a base de un acorde que impregna el tejido armónico, conformado por un intervalo de tritono superpuesto con una quinta justa. Se inicia pianissimo, con un movimiento acordal paralelo de los trombones y la tuba, apoyados por los timbales, piano y contrabajos, culminando en acordes fortissimo de ritmo sincopado. El tercer movimiento, *Allegro con brío*, es la presentación de Nanda. La música adquiere un gran vigor rítmico, destacándose entre los compases 12-34, el contraste entre dos planos, uno consistente en un movimiento regular en corcheas, sobre el que se desarrolla una secuencia rítmica irregular con defase de acentos y síncopas. En el compás 34, la música asume dejes de jazz, con la intervención de un conjunto formado por saxofón, trompeta, batería, piano y contrabajo, más otros instrumentos que se incorporan posteriormente, y concluye con una elaboración de la segunda sección. El profundo contraste entre este movimiento y el inicial, es un reflejo de la diferencia entre Chridaman y Nanda, joven de gran belleza física, pero carente del calibre espiritual de Chridaman. El cuarto movimiento, *molto tranquilo*, representa el baño de Sita. La voz femenina se une a la orquesta creando sonoridades de gran delicadeza y transparencia, las que son resultado, en parte, de procedimientos aleatorios. La línea vocal no tiene texto, sino que vocales y sílabas de contenido fundamentalmente colorístico. El quinto movimiento, *allegro misterioso*, es muy breve, de sólo diecinueve compases, plenos de interesantes efectos sonoros que acom-

pañan el trocado de cabezas. El sexto y el séptimo movimiento, allegro con brío y tranquilo, ilustran, respectivamente, la transformación de Nanda y la transformación de Chridaman. El sexto movimiento toma como punto de partida el material del segundo, mientras que el séptimo presenta al fugato inicial en una textura y contexto tímbrico diferentes, que involucran la participación de la voz femenina, pero que recapitula al final, en forma exacta, los dieciocho últimos compases del movimiento inicial, como expresión de la metamorfosis ulterior de Chridaman y Nanda, que los lleva a adquirir su físcico inicial.

Esta obra pone de relieve una vez más la acabada técnica y oficio creativo de Andrés Alcalde, al igual que su facilidad asombrosa para incursionar en lenguajes, procedimientos y formas de las más variadas procedencias. Esta gran variedad, no obstante, va un poco en desmedro de la unidad global de la Sinfonía, puesto que se han omitido las secciones con texto de la versión original. Por ello resulta un poco difícil aprehender, como totalidad, la versión orquestal presentada al festival.

En términos generales, el resultado del XII festival puede calificarse de óptimo, por el alto nivel de las obras seleccionadas, por la acabada ejecución de que fueron objeto, por el estímulo que significó para destacados compositores chilenos, en especial los jóvenes, y por la excelente acogida del público. Representa un reencuentro con una tarea de importancia crucial para la Universidad de Chile. El objetivo prioritario es, en estos momentos, la continuación de los festivales, sobre bases institucionales sólidas, la formulación de una política a largo plazo para incentivar la creación musical, y la puesta en práctica de un sistema orgánico de fomento a la creación musical, que contemple, entre otros rubros, a los festivales, y que recoja la riquísima experiencia histórica acumulada por la Universidad de Chile en los últimos treinta y dos años, la que hemos analizado en las páginas de este artículo.

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía incluye solamente publicaciones citadas en el presente artículo. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. Cuando se incluyen dos o más publicaciones pertenecientes a un mismo autor, éstas se organizan en orden cronológico de aparición.

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

Escobar, Roberto. "Estímulos y Jurados", *R.M.Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 82-85.

- [Letelier, Alfonso.] "Sexto Festival de música chilena", *R.M.Ch.*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 3-6.
- Orrego-Salas, Juan. "Segundo Festival de Música Chilena", *R.M.Ch.*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 5-13.
- "Reglamentos de Premios por Obra, Festivales y Concursos de Música Chilena", *R.M.Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 8-17.
- Riesco, Carlos. "Octavo Festival de Música Chilena", *R.M.Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 7-36.
- Salas Viu, Vicente. "Los Cuartos Festivales de Música Chilena", *R.M.Ch.*, X/48 (enero, 1955), pp. 5-7.
- "Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota?", *R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), pp. 6-12.
- "Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota? II", *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.
- Santa Cruz, Domingo. "Plan de fomento a la creación musical", *R.M.Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 3-7.
- "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *R.M.Ch.*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.
- "El sistema de nuestros festivales y la vanguardia musical", *R.M.Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 3-6.
- Torres, Rodrigo. "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno", *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 113-124.

LISTA DE OBRAS SELECCIONADAS Y EJECUTADAS EN LOS
FESTIVALES DE MUSICA CHILENA, 1948-1979

NOTAS PRELIMINARES

1. La presente lista comprende solamente aquellas obras seleccionadas y ejecutadas en los Festivales de Música Chilena. Por lo tanto hemos excluido las obras ejecutadas fuera de concurso y las que fueron seleccionadas, pero que, por razones diversas, no fueron presentadas en público.
2. Las entradas se han organizado de la siguiente manera: número del Festival en números romanos, año del Festival, nombre del compositor, título y medio de la obra, cuando proceda el nombre del autor del texto entre paréntesis e indicación de los premios o menciones honrosas obtenidas. Esto último se abrevia de la manera siguiente:

M.H.	Mención honrosa
P.H.	Premio de Honor
P.P.	Primer premio
S.P.	Segundo premio
T.P.	Tercer premio.

Acevedo, Remigio

- I, 1948 *Las tres pascualas* para orquesta, M.H.
Tres piezas para violín, violoncello y piano.

Aguilar, Miguel

- VII, 1960 *Seis canciones infantiles* para soprano y clarinete (Gertrude Stein y anónimos ingleses).
Concierto en forma de cantata para orquesta.
Obertura al teatro integral para catorce instrumentos.

Alcalde, Andrés

- XII, 1979 *Las cabezas trocadas*, Sinfonía basada en la obra homónima de Thomas Mann.

Alexander, Leni

- II, 1950 *Tres Lieder* para mezzo soprano y conjunto instrumental (Rabindranath Tagore).
 III, 1952 *Cinco epigramas* para orquesta.
 IV, 1954 *Tres cantos líricos* para mezzo soprano y piano (Rainer María Rilke), M.H.
 V, 1956 *Divertimento rítmico* para orquesta.
 VII, 1960 *Time and Consummation, Concierto de cámara* para conjunto instrumental.
 IX, 1964 *Testamenti* para soprano, contralto y conjunto instrumental (Leonardo da Vinci), M.H.
 XI, 1969 *Adras* para dos pianos.

Amengual, René

- II, 1950 *Concierto* para arpa y orquesta, S.P.
Cuarteto de cuerdas N° 2.
Diez preludios breves para piano.
 III, 1952 *Sexteto* para instrumentos de viento.

Becerra, Gustavo

- II, 1950 *Tres canciones corales y quodlibet* para coro a tres voces (Juan Guzmán Cruchaga y tradicional yugoslavo), S.P.
Sonata para violoncello y piano N° 1.
 III, 1952 *Concierto* para violín y orquesta, S.P.
Dúo para violines, S.P.
 IV, 1954 *Trio* para flauta, violín y piano, S.P.
 V, 1956 *Divertimento* para orquesta.
 VI, 1958 *Concierto* para flauta y orquesta de cuerdas, P.P. y P.H.
Sinfonía N° 2, M.H.
 VIII, 1962 *Cuarteto de cuerdas* N° 5, P.P. y P.H.
Partita para violoncello N° 1, P.P.
 IX, 1964 *Concierto* para guitarra y orquesta N° 1, P.P.
Cuarteto de cuerdas N° 6, P.P.
Quinteto para cuarteto de cuerdas y piano, M.H.
 X, 1966 *Cuarteto* para saxofones.
Llanto por el hermano solo para coro mixto (Fernando Gonzalez Urizar).
Partita para violoncello solo N° 2. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Partita para viola sola.
Sinfonía N° 3.
Sonata para arpa sola.

- Bisquertt, Próspero
I, 1948 1945, Poema sinfónico, M.H.
- Bogeholz, Alfonso
VIII, 1962 *Sonata* para flauta y piano, M.H.
- Botto, Carlos
II, 1950 *Variaciones* op. 1 para piano, M.H.
III, 1952 *Diez preludios* op. 3 para piano, P.P. y P.H.
IV, 1954 *Cuarteto* de cuerdas op. 5, P.P. y P.H.
V, 1956 *Cantos al amor y a la muerte* op 8ª para tenor y cuarteto de cuerdas (textos de "La flauta de jade"), P.P. y P.H.
- Campbell, Ramón
II, 1950 *Trio* para violín, cello y piano.
VI, 1958 *Sonata* para violín y piano N° 2.
X, 1966 *Sinfonía Hotu Matua*.
- Campos, Guillermo
II, 1950 *Estudios breves* para piano.
III, 1952 *Trozos a dos partes* para piano.
- Candiani, Salvador
I, 1948 *Sinfonía* N° 2 en Sol menor, M.H.
III, 1952 *Noche de San Juan, Suite* N° 1 para orquesta.
VIII, 1962 *Sinfonía* N° 3 en Mi.
- Cotapos, Acario
II, 1950 *Sinfonía preliminar* del drama lírico *El pájaro burlón*.
IV, 1954 *Imaginación de mi país* para orquesta, M.H.
- Deipino, Héctor
XI, 1969 *Sonata* para piano N° 1.
- Falabella, Roberto
IV, 1954 *Dos baladas amarillas* para coro mixto (Federico García Lorca).
Cortaron tres árboles para coro mixto (Federico García Lorca).
Sonata para violín y piano.
V, 1956 *Sinfonía* N° 1.
VI, 1958 *Cinco adivinanzas* para coro mixto (textos tradicionales chilenos), P.P.
Estudios emocionales para orquesta, M.H.
- Focke, Free
III, 1952 *Sinfonía* de la ópera *Deirdre*, S.P.
IV, 1954 *Sinfonía* N° 2, S.P.
- García, Fernando
VII, 1960 *Sinfonía*.
Voz preferida, cantata para recitante e instrumentos de percusión (Vicente Huidobro), M.H.
VIII, 1962 *América insurrecta* para recitante, coro mixto y orquesta (Pablo Neruda), M.H.
IX, 1964 *Cuatro estáticas* para orquesta, T.P.

- Sombra del paraíso* para tenor y conjunto de cámara (Vicente Aleixandre), M.H.
- X, 1966 *Cuatro poemas concretos* para tenor y cuarteto de cuerdas (Ferreira Gular, Décio Pignatari, José L. Grumewald y Augusto da Campo).
Sebastián Vásquez para dos recitantes, soprano, cinta magnética y orquesta (Andrés Sabella).
Urania para orquesta.
- XI, 1969 *Firmamento sumergido* para orquesta. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica.
- Garrido-Lecca, Celso
- IX, 1964 *Cuarteto* de cuerdas.
- X, 1966 *Laudes* para orquesta. Obtuvo el más alto puntaje de la categoría sinfónica.
- XI, 1969 *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
- Guarello, Alejandro
- XII, 1979 *Variaciones* para orquesta.
- Heinlein, Federico
- III, 1952 *Cuarteto* de cuerdas en Mi bemol mayor, S.P.
- IV, 1954 *Tres canciones españolas* para voz aguda y piano (Antonio y Manuel Machado), M.H.
- V, 1956 *Sinfonietta*.
- VIII, 1962 *Amaryllis* para coro mixto (Friedrich Rueckert).
- Helfritz, Hans
- I, 1948 *Concierto* para saxofón y orquesta, P.P.
Cuarteto de cuerdas N° 1, M.H.
- II, 1950 *China Klagt* (Lamentación china) para voz y piano (textos del libro del Schi-king y Pe-lo-thien).
Divertimento para orquesta.
- III, 1952 *Concierto* para órgano y orquesta de cuerdas.
- VII, 1960 *Concertino* para clavecín y orquesta, M.H.
- Hurtado, Angel
- VII, 1960 *Trío* para violín, viola y cello.
- XI, 1969 *Quinteto mixto* para violín, viola, cello, corno inglés, flauta e instrumentos de percusión.
- Isamitt, Carlos
- I, 1948 *Tres arabescos característicos* para piano, M.H.
- II, 1950 *Mito araucano* para orquesta.
- VIII, 1962 *Cuatro movimientos sinfónicos*.
- Lefever, Tomás
- VI, 1958 *Cinco piezas* para cuarteto de cuerdas.
- VII, 1960 *Tres invenciones* para cuarteto de cuerdas, M.H.
Sexteto para instrumentos de cuerda.
- X, 1966 *Música 1949* para recitante y once instrumentos (Rabindranath Tagore). Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Música 1959 para instrumentos de viento.

- XI, 1969 *Concierto sinfónico*. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica.
Cuarteto de cuerdas N° 1.
Sinfonía N° 2.

Lémann, Juan

- VIII, 1962 *Pieza para dúo* para violín y violoncello, M.H.
Variaciones para piano, M.H.
 IX, 1964 *Cuarteto* para piccolo, dos flautas y clavecín.
 XII, 1979 *Leyenda del mar*, música de ballet para orquesta, primera parte.

Letelier Llona, Alfonso

- I, 1948 *Soneto de la muerte* N° 3, op. 18 para soprano y orquesta (Gabriela Mistral), P.P.
Variaciones op. 22 en Fa sobre tema propio, S.P.
 II, 1950 *Canciones antiguas* op. 24 para voz y piano (textos españoles anónimos del siglo XVI).
 III, 1952 *Cinco canciones* op. 17 para coro mixto a cuatro voces (anónimo español, Carmen Valle, Marqués de Santillana, Gabriela Mistral, Inés Letelier), S.P.
Sonata op. 19 para viola y piano, S.P.
 IV, 1954 Fragmentos de la ópera-oratorio *La historia de Tobías y Sara* (Paul Claudel), S.P.
 VII, 1960 *Cuarteto* op. 30 para saxofones o instrumentos de madera.
 XI, 1969 *Cuatro preludios breves (=Preludios vegetales)* op. 36 para orquesta.

Letelier Valdés, Miguel

- VIII, 1962 *Siete preludios breves* para guitarra, M.H.
 X, 1966 *Divertimento* para ocho instrumentos. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Instantes para orquesta.
 XI, 1969 *Nocturno* para contralto, clarinete, violoncello, guitarra y piano. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.

Maturana, Eduardo

- VII, 1960 *Cuatro arias* para tenor, oboe, violoncello y percusión (texto del autor).
Quinteto para instrumentos de viento.
 VIII, 1962 *Gamma I*, música de ballet, M.H.
 IX, 1964 *Cuarteto* de cuerdas, M.H.
Tres piezas para orquesta.
 X, 1966 *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* para soprano y orquesta (Teófilo Cid).
 XI, 1969 *Responso para el guerrillero*, para orquesta.

Melo Gorioitía, Héctor

- II, 1950 *Dos estampas chilenas* para piano.

Merino, Luis

- XI, 1969 *Sinfonía* N° 1.

Montecino, Alfonso

- I, 1948 *Cuarteto* de cuerdas en Fa.
 II, 1950 *Dúo* para violín y piano.
Obertura concertante para orquesta.

- III, 1952 *Composición en tres movimientos para la mano izquierda.*
 IV, 1954 *Cuatro canciones para voz y piano (textos tradicionales chilenos).*
 VII, 1960 *Cinco piezas para piano.*
 X, 1966 *Salmo 102 para coro mixto.*
- Morel, Marcelo
 V, 1956 *Suite para piano.*
- Núñez Navarrete, Pedro
 X, 1966 *El poeta Jacob*, cantata para tenor y orquesta (texto de Jorge de Lima en la versión castellana de Gustavo de la Torre).
 XI, 1969 *Cuarteto de cuerdas N° 2.*
Los Guanayes, poema sinfónico.
Quinteto para instrumentos de viento.
Visiones del lago Chapo, poema sinfónico.
- Orrego-Salas, Juan
 I, 1948 *Sonata op. 9 para violín y piano, S.P.*
Canciones castellanas op. 20 para soprano y conjunto de cámara (Marqués de Santillana, Gil Vicente, Juan de la Encina), P.P.
 II, 1950 *Concierto op. 28 para piano y orquesta, S.P.*
 III, 1952 *Diez piezas simples op. 31 para piano, S.P.*
Concierto de cámara op. 34 para orquesta de cámara, S.P.
 VII, 1960 *Garden Songs op. 47 para soprano, flauta, viola y arpa (Carmen Benavente), M.H.*
El saltimbanqui op. 48, música para ballet, M.H.
 IX, 1964 *Psalms op. 51 para orquesta sinfónica de vientos.*
- Ortega, Sergio
 VII, 1960 *Sonata para violoncello.*
 VIII, 1962 *Primeras noticias de mi muerte para tenor y conjunto de cuerdas (Marino Muñoz Lagos), M.H.*
 X, 1966 *Quinteto para flauta grave y cuarteto de cuerdas.*
 XI, 1969 *Tres árboles para contralto y conjunto de cuerdas (Gabriela Mistral).*
Responso por el guerrillero muerto para contralto e instrumentos de percusión (texto del compositor). Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
- Ortiz, Ema
 I, 1948 *Cuatro canciones para tenor, soprano y piano (Pablo Neruda), M.H.*
- Peña Hen, Jorge
 VIII, 1962 *Cuarteto de cuerdas, M.H.*
- Pey, Diana
 VII, 1960 *Sonata para dos pianos.*
- Piccione, Francesco
 XI, 1969 *El hombre para orquesta.*
- Puelma, Roberto
 I, 1948 *Concierto para violín y orquesta en La menor, S.P.*
 II, 1950 *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Sol.*
Sinfonía Abajeña.

Quintano, José

II, 1950 *La muerte de Mozart* para piano y orquesta de cuerdas.

Quinteros, Abelardo

II, 1950 *Ciclo y vida*, seis canciones para soprano y piano (Juan Ramón Jiménez).

VI, 1958 *Tres cantos del espejo* para contralto y cuarteto de cuerdas (Juan Jacobo Bajarlia), M.H.

VII, 1960 *Horizón Carré* para contralto y conjunto instrumental (Vicente Huidobro), S.P.

VIII, 1962 *Invocalización* para contralto y orquesta (Vicente Huidobro), M.H.

IX, 1964 *Glosario Gongorino* para coro mixto (Oscar Castro), M.H.

Ramírez, Hernán

XI, 1969 *Nueve versos del capitán* para barítono y piano (Pablo Neruda).
Suite para diez instrumentos.

Riesco, Carlos

I, 1948 *Obertura sinfónica*.

VII, 1960 *Sonata* para piano.

Rivera, Enrique

VIII, 1962 *La ausencia* para tenor y conjunto instrumental (Miguel Hernández), P.P.
Suite para piano *Sine nomine*, M.H.

IX, 1964 *Sonata I* para piano, M.H.

XI, 1969 *El hombre acecha* para barítono y piano (Miguel Hernández).

Sangüeza, Iris

XI, 1969 *Cuarteto* para instrumentos de madera.

Santa Cruz, Domingo

I, 1948 *Cuarteto* de cuerdas N° 2 op. 24, P.P.

Sinfonía N° 2 op. 25 para orquesta de cuerdas, M.H.

II, 1950 *Egloga* op. 26, cantata pastoral para soprano, coro mixto y orquesta (Lope de Vega), P.P. y P.H.

Cantares de la Pascua op. 27 (solamente el N° 3, 5 y 9) para voces iguales (texto tradicional chileno y del compositor).

Seis canciones de primavera op. 28 (solamente la N° 1, 4 y 6) para coro mixto a voces solas (texto del compositor).

V, 1956 *Canciones del mar* op. 29 para soprano y piano (texto del compositor).

VII, 1960 *Cuarteto* de cuerdas N° 3 op. 31.

Endechas op. 32, cantata para tenor y conjunto de cámara (Lope de Estúñiga), M.H.

Schidlowsky, León

VI, 1958 *Caupolicán* para barítono, coro mixto, dos pianos, celesta y percusión (Pablo Neruda), M.H.

VII, 1960 *Concierto* para seis instrumentos, S.P.

Oda a la Tierra para tenor, barítono y orquesta (versión libre del Génesis).

VIII, 1962 *Zwei Lieder* (Dos canciones) para tenor y conjunto instrumental (Georg Trakl), M.H.

Zwei Psalme (Dos Salmos) para contralto, clarinete bajo, violín y violoncello (Georg Trakl).

- IX, 1964 *Amatorias* para tenor y conjunto instrumental (Vicente Huidobro), M.H.
Invocación para soprano, recitante, orquesta de cuerdas y percusión (texto del compositor), S.P.
- X, 1966 *Canciones instrumentales* para soprano, flauta, clarinete y cello.
De Profundis para soprano, contralto, tenor y nueve instrumentos.
Isla Negra, invención para flauta.
Tres versos del capitán para tenor, piano, celesta y percusión (Pablo Neruda).
- Sepúlveda, Marcelo
XI, 1969 *Sinfonía* en Re.
- Serendero, David
VIII, 1962 *Reinhild*, rapsodia para piano.
XI, 1969 *Estratos* para orquesta.
- Soro, Enrique
I, 1948 *Tres piezas en estilo antiguo* para violín y piano.
Sonata para violoncello y piano en Mi menor, M.H.
II, 1950 *Tres preludios elegíacos* (a la memoria de Rosita Renard) para piano.
III, 1952 *Gatomaquia. Escenas de gatos* para piano.
- Soublette, Luis Gastón
VI, 1958 *Variaciones* sobre un tema de Mahler para piano.
- Soublette, Sylvia
II, 1950 *Suite pastoril* para soprano, tenor, flauta, viola y arpa (Molière).
- Spies, Claudio
V, 1956 *Música de ballet y Suite (Music for a Ballet)* para orquesta.
- Stefaniai, Emeric
V, 1956 *En las pampas de Hungría* para orquesta.
- Strauss, Ernesto
X, 1966 *Dos canciones* para coro mixto (Hermann Hesse).
- Urrutia Blondel, Jorge
I, 1948 *Música para un cuento de antaño*, Suite sinfónica N° 3 op. 37, S.P.
III, 1952 *Diálogo obsesivo* op. 38 para piano y orquesta.
IV, 1954 *Sonata* op. 42 para violín y piano, M.H.
- Vargas, Darwin
IV, 1954 *Cantata de cámara* para soprano, contralto, coro mixto y orquesta (Juan Ramón Jiménez), M.H.
VI, 1958 *Obertura para tiempos de Adviento* para orquesta, M.H.
VII, 1960 *Cantos del Hombre* para barítono y orquesta (César Vallejos), P.P. y P.H.
VIII, 1962 *Tres coros* para voces masculinas (textos litúrgicos).
Rapsodia para días de duelo y esperanza para guitarra y orquesta, M.H.
XI, 1969 *Preludios* para guitarra.
Quinteto para instrumentos de viento N° 1.
Sinfonía Reflexión.

Vicuña, Carlos A.

XI, 1969 *Fantasia* para dos oboes y corno inglés.

Vila, Cirilo

VI, 1958 *Sonata* para flauta sola, M.H.

VII, 1960 *Tres canciones corales* para coro mixto (Federico García Lorca), M.H.

Vivado, Ida

III, 1952 *Tres preludios y Tema con variaciones* para piano.

X, 1966 *Siete estudios* (Ligados, Octavas, Rubato, Acentos, Ritmos, Octavas quebradas, Staccato) para piano.

XI, 1969 *Estudio* para piano.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Geijerstam, Claes af. *Popular Music in Mexico*. Albuquerque, Nueva México: University of New Mexico Press, 1976, 187 pp., fotografías, ejemplos musicales, apéndice, bibliografía e índice.

Popular Music in Mexico (Música popular de México) es una obra en la que se examina "el desarrollo de la música popular y comercial de México desde el período colonial hasta el presente". Citando las palabras del Sr. Geijerstam, este es "un campo de investigación excitante e inexplorado" (p. ix). En el capítulo inicial, sin número, discute los términos "música popular", "música folklórica" y "música tradicional", según el uso caprichoso que de ellos hacen los investigadores. Desgraciadamente el problema no queda resuelto y el enfoque es muy vago. Los nueve capítulos siguientes son: 1) "The Development of Mexican Genres" (Desarrollo de géneros mexicanos); 2) "Mariachi, Norteño and Marimba Ensembles" (Conjuntos de mariachis, norteños y de marimbas); 3) "The Corrido" (El Corrido); 4) "The Canción" (La Canción); 5) "Modern Dance Rhythms" (Ritmos modernos de baile); 6) "Popular Music Before and After the Revolution" (Música popular antes y después de la Revolución); 7) "Composers and Musicians Up to the 1940's" (Compositores y músicos hasta 1940); 8) "The Media" (El Medio) y 9) "Modern Trends" (Tendencias contemporáneas). "Los capítulos 1-5 abordan ciertos géneros y su historia, y los capítulos 6-9 tienen una dirección de tipo sociológico sobre la cultura urbana mexicana durante los últimos 100 años" (p. 8). Después del apéndice, escrito por Elizabeth H. Heist, titulado "Border Music of the 1970's in the Southern United States" (Música fronteriza de la década 1970 en el suroeste de los Estados Unidos), viene la bibliografía, y se mencionan brevemente algunas grabaciones para terminar con el Índice.

En el Prefacio, el Sr. Geijerstam, miembro del Instituto de Musicología de la Universidad de Upsala, Suecia, enumera los variados problemas que tuvo que superar antes de poder realizar este trabajo. Los dos obstáculos mayores fueron que "la investigación sobre la música folklórica mexicana continúa siendo incompleta" y la "falta de técnicos para realizar cualquier investigación en profundidad" (p. x). Como alternativa, tuvo que hacer una investigación personal entrevistando a doce personas relacionadas con la vida musical mexicana. Los más importantes fueron la Sra. Carmen Sordo Sodi, directora de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y el músico chileno Juan S. Garrido. Las opiniones de ambos son citadas más de 200 veces a lo largo del libro. Desgraciadamente el Sr. Geijerstam carece de los conocimientos adecuados relacionados con la música popular mexicana y sobre sus fuentes, lo que se refleja en su obra

No obstante, este libro ofrece varias ventajas: 1) es uno de los primeros estudios "serios" sobre música popular de México¹; 2) incluye hechos y opiniones de varias obras anteriores en castellano sobre este tema y en muchos casos los traduce al inglés por primera vez; 3) incluye información obtenida a través de entrevistas a personalidades musicales de renombre de México y también de aquellas instituciones relacionadas con la música; 4) la bibliografía es de gran utilidad para el investigador interesado en la música popular y folklórica mexicana.

Con demasiada frecuencia, no obstante, las ventajas del libro son anuladas por serios errores de contenido que podrían haber sido evitados si hubiese consultado a músicos populares en vez de confiarse de la información entregada de segunda o tercera mano. Muchos de los errores más serios deben ser corregidos: la "valona" es una glosa en décimas que actualmente se centra en el estado de Michoacán y no en Jalisco (pp. 17 y 40)²; el "mariachi" es un conjunto musical o bien puede ser un integrante de alguno de estos conjuntos, pero no es un tipo de baile (p. 22); el "arpa grande" del conjunto jarocho, originario de la costa de Veracruz, tiene por lo general 36 cuerdas y no 32 (p. 24); el requinto jarocho de este conjunto no es una "guitarra de golpe" (p. 24). Esta última puede ser la guitarra tañida o rasgueada o una variedad de cinco cuerdas que se usa en el oeste de México. En relación al requinto jarocho (llamado también "requinto cuatro" y "jabalina"), no corresponde a ninguno de éstos y aunque el autor pretende que existe una distinción entre la "guitarra quinta" (p. 26) y la "huapanguera" (p. 27), en realidad son un mismo instrumento cuya vigencia se concentra en la región huasteca de México oriental. La vihuela no tiene "ocho cuerdas agrupadas en cinco órdenes" (p. 27), tiene solamente cinco cuerdas. El guitarrón de Guerrero, el Jalisco y de "varios otros estados" no tiene cuatro o cinco cuerdas (p. 27), sino que seis. El término "huapango" no puede intercambiarse en todo México por el de "son" (p. 28), puesto que "huapango" puede referirse a diversos géneros de "son" del oriente de México, principalmente de las regiones de Veracruz y Huasteca.

Declarar que "durante las últimas décadas con mayor frecuencia y éxito el 'son' ha sido incorporado al repertorio de las bandas de trompeta mariachi" es una afirmación que puede conducir a conclusiones erróneas. El "son" ha sido pivote de los repertorios mariachis y de sus predecesores desde por lo menos el siglo diecinueve. El uso repetitivo que el autor hace del término

¹ Véase también Juan S. Garrido. *Historia de la música popular en México 1898-1973*. México: Editoriales Extemporáneos, 1974.

² Véase, Arturo Warman. *Michoacán: Sonos de Tierra Caliente*. México: Museo Nacional de Antropología, 1970.

“trompeta mariachi” no corresponde a su uso común, puesto que “mariachi” implica que por lo menos el conjunto debe incluir una trompeta. La descripción que hace Geijerstam del “mariachi folklórico” (p. 42) es en realidad la del *conjunto arpa grande* de la región de la *tierra caliente* de Michoacán. El requinto no es ni una “guitarra habitual de seis cuerdas” ni un componente habitual del conjunto moderno mariachi (p. 43). Es una guitarra más pequeña que la habitual de seis cuerdas y se la afina una quinta justa más alta. En el conjunto mariachi los guitarristas no son los únicos vocalistas como se deduce de la afirmación de p. 43, cualquier miembro puede cantar y el ideal es que todos lo hagan.

Hay una afirmación en el texto que es particularmente objetable:

“El mariachi para turistas es una especie de máquina tragamonedas, se coloca la moneda y se escucha la melodía que se desea. Los diversos grupos suenan todos igual. . .

La única variante es la habilidad de los ejecutantes. . . Los mariachis para turistas sólo son capaces de una repetición impersonal de melodías repetitivas” (p. 44).

Estas desdeñosas afirmaciones no reflejan la verdadera situación de los conjuntos mariachis. El término “mariachi para turistas” no es correcto porque pocos conjuntos o quizá ninguno toca exclusivamente para los turistas. A pesar de que pueda existir una tendencia hacia arreglos similares de tipo comercial, se producen muchos cambios de estas obras al ser transmitidos por la tradición oral. Bastaría con escuchar atentamente a los conjuntos mariachis en sus lugares tradicionales, como por ejemplo en la Plaza Garibaldi de Ciudad de México o en la Plaza de los Mariachis de Guadalajara para comprobar que muy a menudo los arreglos tienen importantes variaciones, específicamente entre los mejores conjuntos. Además, el término “impersonal” no es la palabra más adecuada para describir muchas de las versiones musicales mariachis.

La guitarra y el contrabajo que se mencionan como integrantes del *conjunto norteño* (p. 45) son el *bajo sexto* y el *tololoche*, respectivamente, para ser realmente precisos. El *bajo sexto* es una guitarra grande de doce cuerdas en seis recorridos dobles que tiene una afinación diferente a la de la guitarra. El *tololoche* tiene la forma del contrabajo de una orquesta, pero sólo tiene tres cuerdas.

El conocido cantante Pedro Vargas no ha muerto, como se afirma en p. 117. Catalogar la canción popular “Sombras”, como *ranchera*, es un error (p. 118), es un bolero. Afirmar que los cantantes de la *ranchera* “sobreactúan invariablemente” cuando tocan en vivo y que son muy pocos los que logran “des-

pertar un verdadero entusiasmo en el auditorio" (p. 120) es una afirmación falsa y etnocéntrica. La actitud extrovertida corresponde al estilo típico del canto de la *ranchera* y los cantantes de *ranchera* que gozan de popularidad tienen un gran público que por lo general es muy entusiasta.

Merecen mencionarse también los errores ortográficos: "Panúco" (p. 24), "haupango" (p. 22), "rescapetate" (p. 47), "járaca" (p. 50), "conchas de amarillo" (p. 60) y "valsas mexicanas", los nombres correctos son: "Pánuco", "huapango", "rascapetate", "jácara", "conchas de armadillo" y "valses mexicanos".

En suma, el enfoque sobre la música popular mexicana es desigual. Por ejemplo, se le da mayor importancia a la historia de los nombres de ciertas canciones, tales como "La Adelita" y "La Sandunga", más bien que a toda la tradición de música jarocho del estado de Veracruz. La tradición de las bandas de Sinaloa y de Zacatecas ni siquiera se menciona. Puede atribuirse esta desigualdad al hecho de que el autor concentró su investigación casi exclusivamente a Ciudad de México (p. x) y a la confiabilidad con que aceptó la información entregada por un pequeño número de informantes sobre el panorama musical contemporáneo. El autor compara su obra con "una fotografía aérea... en la que millones de detalles se amalgaman en un todo de colores y formas" (p. x), pero en muchos aspectos se asemeja más bien a una dimensión distorsionada de un mapa del mundo realizado en el siglo quince.

Popular Music in Mexico es, sin duda, un avance en el campo de la bibliografía musical mexicana, pero el número de errores limita seriamente su valor.

Daniel Sheehy

José Climent y Joaquín Piedra. *Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977. 239 pp., 14 fotocopias.

El nombre de Juan Bautista Comes seguramente no es familiar para muchos musicólogos, incluyendo aquellos que se han especializado en la música barroca temprana. Comes, un español nacido c. 1582, es el personaje de la biografía escrita por dos musicólogos, José Climent y Joaquín Piedra, este último, ya fallecido, miembros ambos de la sección de música del Seminario y de la Catedral de Valencia, en España, obra que fue editada en 1977.

El Seminario (actualmente lleva el nombre de Seminario y Colegio del Corpus Christi del Patriarca) y la Catedral de Valencia fueron los principales empleadores de Comes. En sus bibliotecas se encuentra detallada informa-

ción sobre sus obras y también se conservan importantes colecciones de sus manuscritos.

Una información nueva y más precisa sobre Comes era absolutamente necesaria desde hace años. La biografía editada en 1888 por Juan Bautista Guzmán ha sido hasta la fecha la fuente principal de información sobre este compositor. En 1944, Manuel Paláu y Eduardo Chavarri editaron el folleto, *La Obra del Músico Valenciano Juan Bautista Comes*, que ofrecía alguna información nueva sobre Comes y su obra. El texto de Climent y Piedra, editado en diciembre de 1977, corresponde a una labor de casi veinte años de trabajo. Acumularon detalles de numerosos libros de los archivos de la Catedral de Valencia y del Colegio del Patriarca, como por ejemplo de las Actas Capitulares, libros de gastos, recibos y multas. Examinaron además los archivos musicales de las iglesias de Valencia, Barcelona, Segovia, Orihuela, Montserrat y Valladolid para poder completar el catálogo de las obras de Comes y ofrecer un listado de fuentes concordantes. El panorama completo que presentan Climent y Piedra ensancha nuestros conocimientos sobre la vida de Comes y nos proporciona un conocimiento más profundo sobre las tradiciones de algunas iglesias hispanas del siglo XVII.

Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico se divide en tres partes: 1) información biográfica, 2) historia de las obras de Comes y 3) documentación que la sustenta. En la sección biográfica, Climent y Piedra investigaron a fondo los documentos originales y ofrecen una descripción de Comes como hombre, su vida y el medio en que vivió. Su investigación proporciona muchos detalles nuevos relacionados con Comes, como por ejemplo que en 1613 se le había ofrecido el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Zaragoza, que rechazó, y que dos años más tarde fue ordenado sacerdote, el 15 de mayo de 1615. Para mostrar varios aspectos de su personalidad, los autores reproducen ocho cartas del compositor (en transcripción y facsímil), y describen algunos factores que impulsaron a Comes a abandonar por segunda vez el Colegio en 1632. Una información complementaria entrega un panorama sobre los diversos maestros de capilla que precedieron y actuaron después de Comes y también los servicios más destacados que le prestaron a las iglesias del área de Valencia.

Por desgracia, la obra de Climent y Piedra está opacada por algunas omisiones que habrían clarificado un tanto la vida de Comes en su conjunto. Climent y Piedra ofrecen valiosa referencia sobre los salarios y otras prebendas recibidas por Comes, pero su inclinación a excluir detalles sobre el costo de la alimentación y de otras necesidades de la vida diaria en España, durante el siglo XVII, dificultan un diagnóstico con respecto al significado que tuvieron para Comes sus entradas. No obstante, en *American Treasure and the*

Price Revolution in Spain, 1501-1650, Vol. 43 de Harvard Economic Studies. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934 pp. 335-389, de Earl J. Hamilton, se informa sobre el precio de varios alimentos y otras comodidades. Otro problema relacionado con la inestabilidad económica del gobierno español es, ¿de qué manera esta inestabilidad afectó a Comes? Los autores ni siquiera tratan de enfocar el problema, pero se sabe que la inflación era muy alta y que en 1596, 1607 y 1647 se declaró la bancarrota total. Otros hechos no mencionados, que posiblemente alteraron el estilo de vida de Comes, son la expulsión de aproximadamente 117.000 moros (que incluían un alto porcentaje de los campesinos y de los trabajadores semi-especializados) de Valencia entre 1609 y 1614; la revuelta de la vecina Cataluña en 1640 y la influencia potencial de la Inquisición sobre Comes. Se sabe que esta última afectó a su sucesor, Antonio Oliveira.

Un panorama de la arquitectura de las diversas iglesias y capillas en las que trabajó es de importancia para la comprensión de Comes y su música. Por desgracia el texto no incluye ninguna información sobre el tema. Una descripción del interior de estas capillas, durante los albores del siglo XVII, del tipo de materiales de construcción usadas, de su planta arquitectónica y otros detalles pertinentes, ayudarían al lector a apreciar algunos de los rasgos acústicos que le fueron familiares a Comes. También si existe alguna información sobre la ubicación del órgano (u órganos), del coro (o coros) durante la ejecución de la música, realzarían para nosotros la imagen de las facilidades con que contó Comes para actuar.

La segunda sección del libro está dividida en dos partes: en la primera se reproducen inventarios de los archivos musicales de la Catedral de Valencia de 1618, 1632, 1657 y 1669, y los del Colegio del Patriarca de 1675 (en transcripción), y en la segunda, un catálogo de las obras de Juan Bautista Comes, tanto las que perduran como de aquellas perdidas. Originalmente se hicieron los inventarios para reducir los robos desde los archivos, como lo demuestra un trozo del inventario del Colegio de 1618:

“para la conservación de todos los libros de canto de dicha Sede... y evitar el dishonor de dolo, y para quitar y remover toda sospecha de fraude”. (p. 143).

Los nombres de los compositores y el tipo de obras que figuran en estos inventarios ofrecen una información excelente sobre el tipo de música que se ejecutaba c. 1610-1675. Pero Climent y Piedra no se basan en esta información en la sección biográfica inicial con la que podrían haber realizado su enfoque del medio ambiente musical de Comes.

Para confeccionar el catálogo de Comes, Climent y Piedra realizaron una investigación en profundidad en los archivos musicales de las iglesias de los alrededores. Figuran 225 títulos y muchos de ellos tienen referencias concordantes. No obstante, esta sección carece de información preliminar que explique el proceso de recopilación. Estas explicaciones esclarecerían el hecho de que se incluyan obras que ya no existen, pero que originalmente figuraban en varios catálogos del siglo XVII. Ayudaría también que se informara en detalle y consistentemente sobre el tono o modo de cada entrada, de los *incipits*, partes vocales y de acompañamiento que subsisten y el número correspondiente del anaquel en el archivo en que se encuentran.

Omiten además ciertas informaciones sobre algunos títulos. Por ejemplo, la parte del continuo de los motetes *Beata Viscera* (p. 165, ítem 1) y *O Magnum Misterium* (p. 164, ítem 4) no fueron incluidos. En el caso del *Memento Domine*, ítem 27 de p. 172, tampoco menciona la concordancia que existe con el leg. 19-14 (*sic*) del archivo del monasterio de Guadalupe, que incluye una parte del continuo según el Dr. Arcángel Barrado en su *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1945), p. 69, ítem 269. Tampoco citan Climent y Piedra todas las concordancias del salmo *Dixit Dominus* y de la *Salve Regina*, ambas para ocho voces. Su catálogo incluye tres versiones diferentes del *Dixit Dominus* y dos de la *Salve Regina* para ocho voces. En *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D. C.: Organización de los Estados Americanos, 1970) p. 210, de Robert Stevenson, se incluyen copias adicionales del *Dixit Dominus* y de la *Salve Regina* para ocho voces, que se encuentran en los archivos de la Catedral de Puebla, México, pero que Climent y Piedra no mencionan. Como ni Stevenson ni Climent incluyen *incipits* de estas obras, es difícil decidir si estos manuscritos son copias de las obras que se encuentran en la Catedral de Valencia o bien si son versiones diferentes.

La tercera parte de la obra contiene documentos seleccionados de prueba. Como ayuda al lector, dada la dificultad caligráfica de algunos de estos manuscritos, los autores transcribieron e imprimieron trozos seleccionados. Publican más de treinta ítem que abarcan desde pocas líneas hasta varias páginas. Figuran también ocho cartas de Comes, su testamento, varias partidas pertinentes del archivo catedralicio, informaciones sobre la elección de nuevos maestros de coro y otros documentos que indican algunas de las responsabilidades específicas de los diversos cargos, como ser el maestro de coro.

La obra omite varios otros ítem que habrían sido de gran utilidad. De prioritaria importancia es la falta de un índice temático. Incluye un índice de nombres, pero al no tener un índice temático de referencias cruzadas es difícil encontrar en el texto la información que se requiere. Por ejemplo, los instru-

mentos usados para acompañar las obras de Comes figuran por lo menos en tres lugares distintos de la obra, pero sólo una es mencionada en el Índice. Otro rubro que ayudaría a muchos lectores sería un pequeño glosario con la traducción al castellano moderno de términos en dialecto o en otros idiomas. Hay secciones de las Partes II y III, por ejemplo, de los inventarios, cartas y otras informaciones de los archivos eclesiásticos que figuran en el idioma original; el glosario ayudaría mucho a la lectura de estos documentos. La Bibliografía no incluye algunas fuentes que aportarían mucha información sobre Comes, tales como *La Obra del Músico Valenciano Juan Bautista Comes*, de Manuel Paláu y Eduardo Chavarri y las numerosas contribuciones de Robert Stevenson.

Es necesario felicitar a José Climent y a Joaquín Piedra por sus esfuerzos de investigación en profundidad sobre el medio ambiente en que actuó y por la biografía de Comes. El material que entregan es interesante, y la sección biográfica tiene un estilo apropiado. La obra, bien impresa, incluye fotocopias de algunas cartas de Comes, de su música y su retrato. Esperamos que los autores continuarán su trabajo en esta área y que esta obra será seguida por un catálogo de *incipits* de las obras de Comes además de la edición de su música.

Greta Olson.

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1979

Nº 145, Enero-Marzo 1979

SAMUEL CLARO. La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins	5
LUIS MERINO. Federico Heinlein, el compositor	25
ROBERT STEVENSON. La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836	48
INFORME DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	134

Nº 146-147, Abril-Septiembre 1979

Homenaje a don Domingo Santa Cruz Wilson

HERMINIA RACCAGNI. Una Vida en la Música	3
JUAN ORREGO-SALAS. Compositor por sobre todo	5
LUIS MERINO. Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena	15
DANIEL QUIROGA. Don Domingo, el colega. (Homenaje irreverente)	80
SALUDOS A DOMINGO SANTA CRUZ, del Dr. Charles Seeger y de Jack Bornoff	93
JORGE URRUTIA BLONDEL. Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo	96
DON JUVENAL HERNANDEZ JAQUE	101
SAMUEL CLARO VALDES. Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar	112
INFORME DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	129

Nº 148, Octubre-Diciembre 1979

DOMINGO SANTA CRUZ. La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena	3
SAMUEL CLARO VALDES. Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado	7
ENTREVISTA. Nueve preguntas a Marlos Nobre	37

MARIA ESTER GREBE. Ukrinmakrinkrin	48
JORGE SARMIENTOS. Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica	58
LUIS MERINO. Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile	66
PRIMERA TRIBUNA DE MUSICA DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE	88

Indice de artículos por orden alfabético de autores (1979)

BUSTOS, RAQUEL.

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

<i>Hans Bush. Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents.</i> University of Minnesota Press, Minnesota, 1978, 683 pp. N° 146-147	115
<i>Jorge Urrutia. "Danzas folklórico-religiosas en las festividades de San Pedro de Atacama". Vigilia, Editorial Vaitea, II/8 (abril, 1978), pp. 24-53. N° 146-147</i>	116
<i>Jorge Urrutia. "Danzas folklórico-religiosas en Atacama y Coquimbo (Segundo Sector)". Vigilia, Editorial Vaitea, Santiago, II/10 (junio, 1978), pp. 43-48. N° 146-147</i>	116

CLARO, SAMUEL. La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins. N° 145	5
Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar. N° 146-147	112
Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado. N° 148	7

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

<i>Eugenio Pereira Salas, Biobibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886,</i> Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Serie Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile, 1978, 136 pp., apéndice musical. N° 148	91
---	----

GREBE, MARIA ESTER. Ukrinmakrinkrin. N° 148	48
--	----

LANGE, FRANCISCO CURT.

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

<i>Egon Krauss. Die Orgeln Innsbrucks (Los órganos de Innsbruck).</i> Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1977.	
<i>Egon Krauss. Orgeln und Orgelspiel im 16 Jahrhundert (Los órganos y la interpretación organística durante el siglo XVI).</i> Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1978, N° 146-147	119
<i>Barbara Schwendovius y Wolfgang Dömling. J. S. Bach - Zeit, Leben, Werke</i> (J. S. Bach. Su tiempo, vida y obra). Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1976. Bajo la dirección de Andreas Holzschneider. N° 146-147	123

MERINO, LUIS. Federico Heinlein, el compositor. Nº 145	25
Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena. Nº 146-147	15
Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile. Nº 148	66
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Instituto Nacional de Cultura (Perú). Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.</i> Lima: Oficina de Música y Danza, 1978, 583 pp. Nº 148	97
<i>Inter American Music Review.</i> Vol I, 1978, Número 1, Robert Stevenson, editor. Nº 146-147	126
Luis Felipe Ramón y Rivera. <i>La música popular de Venezuela.</i> Caracas: Ernesto Armitano, 1976, 209 pp. Nº 148	99
ORREGO-SALAS, JUAN. Compositor por sobre todo. Nº 146-147	5
QUIROGA, DANIEL. Don Domingo, el colega (Homenaje irreverente) Nº 146-147	80
En Reseña de Discos:	
Clásicos de la música chilena llegan al disco. Nº 145	129
RACCAGNI, HERMINIA. Una Vida en la Música. Nº 146-147	3
SANTA CRUZ, DOMINGO. La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena. Nº 148	3
SARMIENTOS, JORGE. Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica. Nº 148	58
STEVENSON, ROBERT. La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836. Nº 145	48
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
Miguel de Fuenllana. <i>Orphénica lyra.</i> Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978). Nº 145	115
Recientes Disertaciones sobre Música Española para la obtención de doctorados. Nº 145	118
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo. Nº 146-147	96
VICUÑA, MAGDALENA.	
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
Samuel Claro-Valdés. <i>Oyendo a Chile.</i> Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979. Ilustración auditiva de 52 fragmentos seleccionados por el autor. 139 pp. Nº 146-147	117
Francisco Curt Lange. <i>História da Musica nas Irmandades de Vila Rica, Vol. I, Freguesia De Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto</i> (Publicações do Arquivo Público Mineiro, Nº 2, Belo Horizonte, 1979) 458 pp. Nº 148	93
<i>The Music Criticism of Hugo Wolf.</i> Ed. y traducción de Henry Pleasants. Nueva York: Holmer & Meier, 1978, XVII, 291 pp. Nº 148	95

Indice sistemático de artículos (1979)

INFORMES

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION.	
Antología de la Música Chilena, vol. I. Nº 145	136
Antología de Música Chilena para guitarra, Nº 146-147	134
Año Académico 1979, apertura de Nº 146-147	129
Ballet Nacional Chileno. Nº 145	137
Nº 146-147	135-147
Coderch, Juan. Nº 146-147	140
Concurso de Obras Sinfónicas. Nº 146-147	131
Concurso de piano "Rosita Renard". Nº 146-147	130
DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION.	
Actividad de extensión-docente. Nº 145	139
Nº 146-147	140
DEPARTAMENTO DE MUSICA	
Actividad de extensión-docente. Nº 145	138
Nº 146-147	138
Dirección Teatral, Reglamento y Programas del Grado de Magister. Nº 146-147	130
Licenciados, 1978. Nº 145	134
Licenciaturas, 1978. Nº 145	139
Licenciaturas, 1979. Nº 146-147	130
Martín Rivas. Nº 146-147	138
Orfeo ed Euridice, Christoph W. Gluck. Nº 146-147	131
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Nº 145	135
Nº 146-147	135
Teatro Nacional Chileno. Nº 145	137
Nº 146-147	137
Uthoff, Ernst. Nº 145	139

IN MEMORIAM

VICUÑA, MAGDALENA. Kurt Jooss (1901-1979). Nº 146-147	142
Mario Miranda Rodríguez (1926-1979). Nº 146-147	143

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

CLARO, SAMUEL. La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins. Nº 145	5
Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar. Nº 146-147	112
Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado. Nº 148	7
MERINO, LUIS. Federico Heinlein, el compositor. Nº 145	25
Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena. Nº 146-147	15
Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile. Nº 148	66

ORREGO-SALAS, JUAN. Compositor por sobre todo. Nº 146-147	5
QUIROGA, DANIEL. Don Domingo, el colega (Homenaje irreverente) Nº 146-147	80
RACCAGNI, HERMINIA. Una Vida en la Música. Nº 146-147	3
SANTA CRUZ, DOMINGO. La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena. Nº 148	3
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo. Nº 146-147	96

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

GREBE, MARIA ESTER. Ukrinmakrinkrin. Nº 148	48
NUEVE PREGUNTAS A MARLOS NOBRE (Entrevista). Nº 148	37
SARMIENTOS, JORGE. Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica. Nº 148	58
STEVENSON, ROBERT. La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836. Nº 145	48

RESEÑAS

A. Discos

ANTOLOGIA DE LA MUSICA CHILENA. Vol. I. AMC 01. Reseña de Daniel Quiroga. Nº 145	129
---	-----

B. Libros y Revistas

BUSH, HANS. <i>Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents.</i> University of Minnesota Press, Minnesota, 1978, 683 pp. Reseña de Raquel Bustos. Nº 146-147	115
CLARO VALDES, SAMUEL. <i>Oyendo a Chile.</i> Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979. Ilustración auditiva de 52 fragmentos seleccionados por el autor. 139 pp. Reseña de Magdalena Vicuña. Nº 146-147	117
CORRY, MARY JANE. "The Keyboard Music of Cabanilles: A Stylistic Analysis of the Published Works", disertación para el doctorado, Universidad de Stanford, 1966, número de orden 66-06331. Reseña de Robert Stevenson. Nº 145	121
CUSICK, SUZANNE GERTRUDE. "Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome", disertación para el doctorado, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 1975, número de orden 76-9231. Reseña de Robert Stevenson. Nº 145	126
DRUESDOW Jr., JOHN EDWARD. "The Missarum Liber (1703), de José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)", disertación para el doctorado, Universi-	

dad de Indiana, Bloomington, 1972, número de orden 72-18529. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	119
FUENLLANA, MIGUEL DE. <i>Orphénica lyra</i> . Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978). Reseña de Robert Stevenson. N° 145	115
GUDMUNSON, HENRY EDWIN. "Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century", disertación para el doctorado, Universidad de Michigan, 1976, número de orden 76-19147. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	123
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Perú). <i>Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú</i> . Lima: Oficina de Música y Danza, 1978, 583 pp. Reseña de Luis Merino. N° 148	97
INTERAMERICAN MUSIC REVIEW. Vol. I, 1978, Número I, Robert Stevenson, editor. Reseña de Luis Merino. N° 146-147	126
JENNINGS Jr., THEODORE McKINLEY. "A Study of 503 Versos in the First and Second Volumes of Antonio Martín y Coll's Flores de música", disertación para el doctorado, Universidad de Indiana, Bloomington, 1967, número de orden 68-02307. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	123
KRAUSS, EGON. <i>Die Orgeln Innsbrucks</i> (Los órganos de Innsbruck). Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1977. Reseña de Francisco Curt Lange. N° 146-147	119
KRAUSS, EGON. <i>Orgeln und Orgelspiel im 16 Jahrhundert</i> (Los órganos y la interpretación organística durante el siglo XVI). Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1978. Reseña de Francisco Curt Lange. N° 146-147	119
LANGE, FRANCISCO CURT. <i>História da Musica nas Irmandades de Vila Rica</i> , Vol. I, <i>Freguesia De Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto</i> (Publicações do Arquivo Público Mineiro, N° 2, Belo Horizonte, 1979) 458 pp. Reseña de Magdalena Vicuña. N° 148	93
LEVASSEUR-DE REBOLLO, IVONNE. "Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo", disertación para el doctorado, Universidad de Pittsburgh, 1975, número de orden 76-14149. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	119
MERINO, LUIS FELIX. "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)", disertación para el doctorado, Universidad de California, Los Angeles, 1972, número de orden 72-23786. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	123
PEREIRA SALAS, EUGENIO. <i>Biobibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886</i> , Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Serie Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile, 1978, 136 pp., apéndice musical. Reseña de Samuel Claro. N° 148	91
RAMON Y RIVERA, LUIS FELIPE. <i>La música popular de Venezuela</i> . Caracas: Ernesto Armitano, 1976, 209 pp. Reseña de Luis Merino. N° 148	99
SCHWENDOVIVUS, BARBARA y WOLFGANG DOMLING. <i>J. S. Bach - Zeit, Leben, Werken</i> (J. S. Bach. Su tiempo, vida y obra). Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1976. Bajo la dirección de Andreas Holzschneider. Reseña de Francisco Curt Lange. N° 146-147	123
SUTTON, MARY ALLEN. "A Study of the Seventeenth-Century Iberian Orban Batalla: Historical Development, Musical Characteristics, and Performance Considerations", disertación para el D.M.A. (Doctor en Artes Musicales), Universidad de Kansas, 1975, número de orden 76-16689. Reseña de Robert Stevenson. N° 145	120

URRUTIA, JORGE. "Danzas folklórico-religiosas en las festividades de San Pedro de Atacama". *Vigilia*, Editorial Vaitea, II/8 (abril, 1978), pp. 24-53. Reseña de Raquel Bustos. Nº 146-147 116

URRUTIA, JORGE. "Danzas folklórico-religiosas en Atacama y Coquimbo (Segundo Sector)". *Vigilia*, Editorial Vaitea, Santiago, II/10 (junio, 1978). Reseña de Raquel Bustos. Nº 146-147 116

WYLY, JAMES. "The Pre Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature and Use in Performance", disertación para el D.M.A. (Doctor en Artes Musicales), Universidad de Missouri, Ciudad de Kansas, 1964, número de orden 67-10113. Reseña de Robert Stevenson. Nº 145 123

Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1979)

Indice de nombres chilenos

ADASME, MARIBEL. Nº 145: 144
ALCALDE, FRANCISCO JAVIER. Nº 145: 142
ANSALDI, FRIDA. Nº 145: 143, 144
ARANGUIZ, WALDO. Nº 145: 142
ARAVENA, RENE. Nº 145: 144
ARAYA, PATRICIA. Nº 145: 141
ARRAU CASTILLO, SERGIO. Nº 145: 142

BARROS, TOBIAS. Nº 145: 142

CANCINO JOFRE, JORGE. Nº 145: 142
CONN, FRIDA. Nº 145: 144
CUADRA, FERNANDO. Nº 145: 142

DOMENECH, MARGARITA. Nº 145: 141
DONOSO, JAIME. Nº 145: 142, 144
DOURTHE, CARLOS RAMON. Nº 145: 143, 144

ECHEVERRIA, ELENA. Nº 145: 144

FALABELLA, ROBERTO. Nº 145: 143
FONES, MARY ANN. Nº 145: 144

GALAZ, LUISA DE. Nº 145: 141
GODOY, KENYA. Nº 145: 144
GODOY, RUTH. Nº 145: 147-
GONZÁLEZ, RUBEN. Nº 145: 144
GRISAR, MARIANA. Nº 145: 145

HANDLER, ISIDOR. Nº 145: 141

JARAMILLO, SOLEDAD. Nº 145: 141
JIMENEZ, MANUEL. Nº 145: 141
JIMENEZ, MIGUEL ANGEL. Nº 145: 144

- LARA, FERNANDO. Nº 145: 144, 145
 LEHMANN, RUDY. Nº 145: 141
 LENA, MARISA. Nº 145: 144, 145
 LETELIER, AGUSTIN. Nº 145: 145
 LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 145: 144, 149
 LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 145: 144
 LOEWE, MARCELO. Nº 145: 144
- MARIN, ADRIANA. Nº 145: 142
 MAZA, MARIANO DE LA. Nº 145: 145
 MENDOZA, GALVARINO. Nº 145: 141
 MERINO, LUIS. Nº 145: 143
 MINOLETTI, GUIDO. Nº 145: 142, 143
 MUTIS, GUIDO. Nº 145: 142
- OHLSEN, OSCAR. Nº 145: 145
- PINEDA, JOSE. Nº 145: 142
 PLAZA, CECILIA. Nº 145: 143, 144
 PONCE, GILBERTO. Nº 145: 146
- QUEZADA, FRANCISCO. Nº 145: 143
- RADRIGAN, MARIA IRIS. Nº 145: 143, 146
 REYES, RENE. Nº 145: 141, 146
 RIOS SANTANDER, MARIO. Nº 145: 142
 ROJAS, ALMA. Nº 145: 144
 ROJAS, PATRICIO. Nº 145: 141
 ROJAS-ZEGERS, JORGE. Nº 145: 144
- SAAVEDRA, ALFREDO. Nº 145: 141
 SANZ, DIANA. Nº 145: 142
 SAVI, ELVIRA. Nº 145: 141, 145
 SOUBLETTE, VIOLAINE. Nº 145: 144
 SUBERCASEAUX, JUANA. Nº 145: 141
- TINELLI, MAFALDA. Nº 145: 142
- VERGARA, VICTORIA. Nº 145: 145
 VILA, CIRILO. Nº 145: 143
 VILLAGRAN, HELGA. Nº 145: 142
- WAISS, ELENA. Nº 145: 141
 WEISSBLUTH, VERONICA. Nº 145: 144
 WURTH, HERNAN. Nº 145: 144
- ZURITA, CLAUDIO. Nº 145: 144

Indice de nombres extranjeros

- AXEL, DENIS. Nº 145: 141
 BITHEL, PETER. Nº 145: 141
 BOLCH, JOSEPH. Nº 145: 141
 COCARELLI, JOSE CARLOS. Nº 145: 141

ESPIRITU SANTO, JOAQUIN DO. Nº 145: 141
ESTRELLA, ARNALDO. Nº 145: 141

FONTELA, JORGE. Nº 145: 141

GELBER, BRUNO. Nº 145: 146
GILBRAND, LOUIS. Nº 145: 141

HAMPTON, LIONEL. Nº 145: 143
HIERHOLZER, BABETTE. Nº 145: 141
HIRSHORN, PHILIP. Nº 145: 146

JENNER, ALEXANDER. Nº 145: 141

KACSO, DIANA. Nº 145: 141

LAITENER, JACOB. Nº 145: 141

MAZZINI, MARCELA. Nº 145: 144
MORELEMBBAUM, HENRIQUE. Nº 145: 145

PAILLARD, JEAN-FRANÇOIS. Nº 145: 146
PY, GILBERT. Nº 145: 145

RINAUDO, MARIO. Nº 145: 145

SAN MARTIN, JOSEFINA. Nº 145: 144
SANTOS, JOSE CARLOS. Nº 145: 143
SLUSNY, NAUM. Nº 145: 141

TSUDA, MISHIKO. Nº 145: 141

VELTRI, MICHELANGELO. Nº 145: 145

WALDROP, GIDEON. Nº 145: 141

YOST, RICARDO. Nº 145: 145
YURI, CONSTANTINO. Nº 145: 145

ZIV-LI, LIORA. Nº 145: 141

Indice sistemático de información de Crónica (1979)

CONCURSOS

CONCURSO COMPOSICION CORAL, ORGANIZADO POR LA AGRUPACION
BEETHOVEN. Nº 145: 141
CONCURSO DE COMPOSICION LATINOAMERICANA (AGRUPACION BEE-
THOVEN Y GOETHE INSTITUT). Nº 145: 142
CONCURSO NACIONAL DE TEATRO PARA AUTORES. Nº 145: 142
Y CONCURSO DE EJECUCION MUSICAL, MENCION PIANO. Nº 145: 141
CONCURSO VALORES JOVENES 1978. Nº 145: 141

ESTRENOS

A. DE COMPOSITORES CHILENOS

- GONZALEZ, JAIME.** "Jesucristo, sálvanos". Nº 145: 142
GUARELLO, ALEJANDRO. "Simulacros". Nº 145: 142
HEINLEIN, FEDERICO. "Pena de Mala Fortuna". Nº 145: 142
NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. Sonata para flauta y guitarra. Nº 145: 144
RAMIREZ, HERNAN. "Sensemayá". Nº 145: 142

B. DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

- ACHER, ERNESTO.** Sexteto. Nº 145: 144
ANONIMO. Ballet, Courante, Ballet, Volte, Ballet y Galliarda. Nº 145: 145
BOULOGNE, JOSEPH. Sinfonía Concertante para dos violines en Sol Mayor.
 Nº 145: 146
CONRADI, JOHANN GOTTFRIED. Suite en Do Mayor. Nº 145: 145
DANBY, LORD. "L'Entrée en Angleterre". Nº 145: 145
HUWET, GREGORIO. Fantasía, Gallarda y Fantasía. Nº 145: 145
KELLNER, DAVID. Fantasía en La menor. Nº 145: 145

FESTIVALES

A. EN CHILE

- FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA.** Nº 145: 143-

B. EN EL EXTRANJERO

- VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS DE PORTO ALEGRE - BRASIL.**
 Nº 145: 147

HOMENAJES EN CHILE

- HOMENAJE AL PROFESOR HERNAN WURTH.** Nº 145: 144

INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL EN CHILE

- AGRUPACION BEETHOVEN.** Nº 145: 142, 143-, 146
GOETHE INSTITUT. Nº 145: 142, 144
INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO DE CULTURA. Nº 145: 141, 144
TEATRO MUNICIPAL. Nº 145: 145

PRESENTACIONES EN CHILE

A. CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

- CONJUNTO JUVENIL DE BRONCES.** Nº 145: 144
CUARTETO CHILE. Nº 145: 143, 144
QUINTETO DE INSTRUMENTOS DE VIENTO PRO MUSICA. Nº 145: 145

B. CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS

LES LUTHIERS (Argentina). Nº 145: 144
TRIO BEAUX ARTS (EE. UU.). Nº 145: 146

C. CONJUNTOS CORALES CHILENOS

ARS VIVA. Nº 145: 142
CONJUNTO VOCAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO.
Nº 145: 142
CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 145: 146
CORO DE LA AGRUPACION BEETHOVEN. Nº 145: 143
TALLER CORAL "RENACIMIENTO". Nº 145: 147

D. ORQUESTAS DE CAMARA

ORQUESTA DE CAMARA DE CONCEPCION. Nº 145: 143
ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 145: 146
ORQUESTA DE CUERDAS DE FRANCIA. Nº 145: 146

E. CONJUNTOS DE JAZZ

PRESERVATION HALL JAZZ BAND (EE. UU.). Nº 145: 146

F. OPERA: TEMPORADA

TEMPORADA LIRICA 1978. Nº 145: 145

G. TEATRO

TEATRO DE PANTOMIMAS DE COLONIA. Nº 145: 149