



REVISTA MUSICAL CHILENA



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

“REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES”

En el segundo semestre de 1982 la Facultad de Artes de la Universidad de Chile inicia la publicación de una lujosa revista semestral de arte, ilustrada con pinturas de artistas chilenos en color, dibujos y fotografías. Incluye artículos sobre artes plásticas, danza, música, teatro e investigaciones sobre temas artísticos en general, además de informaciones sobre la actividad de la Facultad. Los autores de estos trabajos son distinguidos académicos de las diversas disciplinas que imparte esta Facultad.

PRECIOS

Suscripción para Chile de dos números	\$ 800.—
Número suelto	\$ 500.—
Número antiguo	\$ 700.—

Para suscripciones dirigirse a: “REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Casilla 2100, Santiago - Chile.

“REVIEW OF THE FACULTY OF ARTS”

The Faculty of Arts of the University of Chile announces the publication in Spanish of an art review scheduled to appear every six months starting in the second semester of 1982. It will contain research articles on fine arts, dance, music and theater written by distinguished professors of the Faculty as well as current chronicle on the Faculty activities. It will be illustrated with photographs and full color reproductions of Chilean paintings and drawings.

PRICES

Suscription to two issues	US\$ 18.—
Single issue	US\$ 12.—
Back issue	US\$ 15.—

For suscriptions please write to REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Casilla 2100, Santiago - Chile.

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
PEDRO FÉLIX DE AGUIRRE LAMAS

DIRECTOR:
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

Año XXXVI Santiago de Chile, Enero-Junio de 1982 N° 157

S U M A R I O

ROBERT STEVENSON. Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico	3
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Marta Canales Pizarro (1895-)	40
INES GRANDELA DEL RIO. Carlos Botto Vallarino: Compositor y Maestro	65
RESEÑA DE PUBLICACIONES	
<i>Revista de Musicología</i> , volumen III	107
José M ^a Llorens (ed.) <i>Colección Higinio Anglés. Cuadernos de música antigua española</i> por Inés Grandela	109

Ramón Pelinski. <i>La musique des Inuit du Caribou</i> por Raquel Bustos	112
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1981	114

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 55.838
Alfabetá Impresores, Lira 140, Santiago de Chile

Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico

Por Robert Stevenson *

Haydn cautivó a España durante los últimos veinticinco años del siglo XVIII. Desde España y Portugal su nombre y fama se irradiaron hacia Latinoamérica donde su música se difundió ampliamente al completarse el siglo.

I

Aún en nuestros días su más famoso contacto español es el encargo desde Cádiz, en 1785/6, que cristalizó en la creación de *Las Siete Últimas Palabras de Cristo*. No obstante, desde una década antes, sus cuartetos opp. 9, 17 y 20 ya eran el pasatiempo favorito de la aristocracia de Madrid. En 1775 el joven marqués de Manca Manuel Delatila (nacido en Sardinia pero de abolengo español) organizó un cuarteto en Madrid que se reunía regularmente a ejecutar cuartetos de Haydn en su casa de Carrera de San Francisco¹. Acostumbraba a respirar ruidosamente al encontrar pasajes difíciles en su parte de violín, lo que le mereció el apodo de el "Ronquido"², que le pusiera su amigo que a la sazón tenía veinticinco años, Tomás de Iriarte (1750-1791), y que participaba como violinista o violista en las reuniones de cuartetos haydínianos del marqués.

Iriarte nació en Tenerife y llegó a Madrid en 1764 para estudiar los clásicos con su tío el bibliotecario real Juan de Iriarte (1702-1771), y música bajo la dirección del eminente maestro de capilla de la Encarnación, Antonio Rodríguez de Hita³. Escribió su primer tributo poético a Haydn el 20 de mayo de 1776, bajo el título *Epístola escrita en 20 de mayo de 1776. A una Dama que preguntó al Autor qué Amigos tenía*. Su poema elogia primero al escritor latino Horacio y después a Haydn, en 68 líneas que expresan estos sentimientos⁴:

*Mas, si este Amigo [Horacio] murió,
Otro tengo, que, aunque vivo,
Está ausente; y le conozco
Tan sólo por el oído.
Háyden, Músico Aleman,
Compositor peregrino,
Con dulces ecos se lleva
Gran parte de mi cariño.
Su Música, aunque la falte
De voz humana el auxilio,*

* N. de la R. En 1982 se cumple el 250º aniversario del nacimiento de Joseph Haydn.

*Habla, expresa las pasiones,
Mueve el ánimo á su arbitrio.
Es Pantomima sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras,
Y Retórica con ritmo;
Que el instrumento á quien Háydén
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idéa y sentido.
Si las diferentes voces
Corren por tonos distintos,
Si se alternan, si se imitan,
Si á un tiempo cantan lo mismo,
Si callan de golpe todas,
Si entran todas de improviso,
Si débiles van muriendo,
Si resucitan con brio,
Solas, juntas, prontas, tardas,
Todas por varios caminos
Excitan un mismo afecto,
Llevan un mismo designio.
O expresan gritos de furia,
O de amor tiernos suspiros,
O el llanto de la tristeza,
O el clamor del regocijo.
Su poderosa armonía
Ya llama el sueño tranquilo,
Ya alienta el valor marcial,
Ya incita al baile festivo.
No afecta su melodía
Estudiados gorgoritos,
Difíciles menudencias,
Todos adornos postizos
Con que se finge grandioso
El canto pobre y mezquino,
Que olvida llegar al alma
Por engañar el oído.
El canto de Háydén es noble,
Es verdadero y sencillo,
Es juicioso, es perceptible,
Siempre vario, siempre rico.
En él nunca el Auditorio
Se alabará de adivino;
Que, en vez del paso esperado,
Suele hallar el imprevisto...
Háydén Amigo, perdona
Lo que de tu ingenio he dicho:*

*Para conocerte es poco,
Nada para quien te ha oído.*

Como si toda esta rapsodia no fuese suficiente, Iriarte al año siguiente, en marzo de 1777, felicitaba a su hermano Domingo (1739-1795) por su nombramiento como diplomático en Viena⁵ con una epístola en verso que expresaba estos sentimientos⁶:

*Todo el poder y efectos prodigiosos
Que cuentan de la Música divina
La antigua Historia Griega y la Latina
No te parecerán ya fabulosos
Quando de cerca aplaudas la arrogancia,
La expresion é ingeniosa consonancia
Con que hace hablar sus varias sinfonías
El Músico mayor de nuestros días,
Háyden, aquel grande hombre,
A quien te pido abrazes en mi nombre.*

En 1779⁷, Iriarte publicó en una edición de lujoso cuarto su poema de cinco cantos, *La Música*⁸. Todavía el 11 de mayo de 1779 no estaba seguro a quién se lo debería dedicar, por lo que recurrió al consejo de su "estimada discípula" la duquesa de Villahermosa, doña María Manuela Pignatelli y Gonzaga. Iriarte había escrito los tres primeros cantos en la elegante casa que la duquesa poseía en Madrid, antes del nombramiento de su marido como embajador en Turín en 1778⁹. Finalmente no lo dedicó a nadie. No obstante, el prólogo alude al conde de Floridablanca (primer ministro de Carlos III) cuyo patronazgo hizo posible el lujoso impreso¹⁰. Haydn constituye el clímax del canto V en los siguientes términos¹¹:

*Sólo á tu númen, Háýden prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresion, y la nobleza
De tu modulacion, ó la extrañeza
De tus doctas y harmónicas salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tan famosos Compatriotas,
Tú solo por la Música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, ó remotas*

*Honor á las Germánicas regiones.
 Tiempo ha que en sus privadas Academias
 Madrid á tus escritos se aficiona,
 Y tú su amor con tu enseñanza premias,
 Miéntras él cada dia
 Con la inmortal encina te corona.*

Inmediatamente *La Música* obtuvo la entusiasta aprobación de los críticos de Roma, París, Viena¹², y posteriormente de los de Parma, Florencia y Génova. En Viena, Domingo de Iriarte, el diplomático hermano del poeta, entregó un ejemplar a Metastasio, a la sazón de 82 años, quien se apresuró a responderle¹³. La carta de Metastasio es de fecha 25 de abril de 1780 y pone a Iriarte por las nubes¹⁴. Posteriormente se sucedieron las traducciones de *La Música* al italiano (Venecia, 1789 y Florencia, 1868), al francés (París, 1800), al inglés (Londres, 1807) y al alemán.

Domingo de Iriarte era *Legationssekretair* en Viena, aunque hasta ahora no había sido identificado en la bibliografía sobre Haydn¹⁵ como ocupando este cargo. A comienzos del otoño de 1781 hizo un viaje especial desde Viena a Esterháza para hacer entrega a Haydn de una enojada caja de rapé. Según informa el *Anhang zur Wiener Zeitung* N° 80, del sábado 6 de octubre de 1781¹⁶, esta caja de rapé expresaba el reconocimiento del rey de España por la música enviada a la corte de Madrid por "Herr Capellmeister Joseph Hayden, celebrado hace largo tiempo por sus originales composiciones". De acuerdo al *Wiener Blättchen*, del 18 de marzo de 1785, una composición que estimuló el regalo de 1781 del monarca español fue *L'isola disabitata*¹⁷, la única obra dramática de Haydn basada en un texto de Metastasio¹⁸ y estrenada el 6 de diciembre de 1779 en Esterháza. Una partitura de *L'isola disabitata*, preservada en la Biblioteca del Congreso (Library of Congress), Washington, D.C., desde 1909 (Case M1500.H4416, manuscrito realizado por un copista de Haydn que ha sido identificado como Anónimo 23)¹⁹, llegó a la biblioteca proveniente de una fuente española (no sudamericana). Una prueba de que *L'isola disabitata* fue ejecutada en la corte española son las partes para instrumentos copiadas por un escriba musical de la corte de Madrid activo durante la década de 1780²⁰. El regalo de la caja de rapé se explica mejor si consideramos que fue por iniciativa del todopoderoso ministro Floridablanca en el nombre del rey y no directamente de Carlos III. A instancias de su protegido Tomás de Iriarte, Floridablanca solicitó obras de Haydn por medio de Domingo de Iriarte, secretario de la legación española en Viena entre 1777 y 1786. El éxito obtenido por *L'isola disabitata* (y las otras obras que Haydn enviara²¹) tuvo por resultado la gema de oro presentada personalmente por Domingo de Iriarte poco antes del 6 de octubre de 1781.

II

La fecha exacta de la presentación en Madrid de *L'isola disabitata* no ha podido ser especificada aún. No obstante, la fecha del estreno en la península ibérica de la próxima obra de Haydn, de grandes dimensiones, no presenta ningún problema. Su oratorio en dos partes, *Il Ritorno di Tobia*, basado en un texto del hermano del compositor Luigi Boccherini²², Giovanni Gastone Boccherini²³, se estrenó en Viena el 2 y 4 de abril de 1775 en los conciertos de la Tonkünstler-Sozietät. El 19 de marzo de 1784 una versión ligeramente abreviada de *Il Ritorno di Tobia* se ejecutó en el Palacio de Ajuda, en Lisboa, para honrar a Dom José (1761-1788), heredero al trono de Portugal, el día de su santo. El libreto impreso de 31 páginas, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Pública de Evora²⁴, individualiza a los cinco solistas. El bajo, la contralto, el tenor y las dos sopranos que cantaron los papeles del ciego Tobit que espera con ansias el regreso de su hijo, Ana su mujer perturbada, Tobías su hijo, Sara su novia y el ángel Rafael bajo forma humana, corresponden a los bien conocidos virtuosos de la corte de Lisboa, Innocenzo Schettini (activo en Lisboa entre 1776 y 1790), Anzano Ferracuti (contralto que llegó a Lisboa en enero de 1774 permaneciendo activo hasta 1790), Carlo Reyna (soprano [1755], 1769-1789), Giovanni Rip[p]a (soprano, 1769-1787) y Vincenzo Marini (soprano, 1784-1790)²⁵.

Los oratorios que se cantaron en el palacio de Ajuda los 19 de marzo, día del santo del príncipe, en los años que circundan a 1784, fueron escritos por compositores portugueses. *La passione di Gesù Christo*, de Luciano Xavier dos Santos (1734-1808), sobre un texto de Metastasio, fue cantada en 1783, mientras que *Il trionfo di Davide*, de Braz Francisco de Lima (1752-1813), sobre un texto de Gaetano Martinelli, se presentó en 1785. El oratorio de Haydn llegó a Lisboa no por azar, sino que gracias a la intervención del segundo Duque de Lafões. Desde el 21 de septiembre de 1768, Leopold Mozart destacaba al "Duque de Braganza", residente a la sazón en Viena, como influyente conocedor musical y Wolfgang que tenía sólo 12 años, tocó para él *La finta semplice*, compuesta entre abril y junio de ese año²⁶. La dedicatoria de Gluck de *Paride ed Elena* al duque "Don Giovanni di Braganza", fechada el 30 de octubre de 1770, se inicia dirigiéndose a él no como a un protector, sino como a un juez carente de los habituales prejuicios, como a un mecenas versado en los grandes principios artísticos. "Su gusto se ha formado no sólo en los grandes modelos, sino que en los fundamentos inmutables de la verdad y la belleza", decía Gluck²⁷. Después de reunirse con el Duque en Viena a fines de agosto de 1772, Charles Burney lo calificó como "un excelente juez de la música".

Este príncipe es un gran viajero que ha visitado Inglaterra, Francia e Italia, antes de llegar a Alemania.

Es muy vivaz y provocó gran alegría con sus bromas, todas ellas salpicadas de buen humor²⁸.

“Don Giovanni di Braganza” nació en Lisboa y su nombre alfabéticamente citado es “Lafões, 2º Duque, D. João Carlos de Bragança” (1719-1806) en las obras portuguesas de referencia. Su hermano mayor, el primer duque de Lafões (1718-1761), “compuso varias Misas y un Oficio de Semana Santa”. Después de estudiar derecho canónico durante cuatro años en la Universidad de Coimbra, João Carlos aprobó sus exámenes en 1742. Al enviarlo a esa institución para que se preparara para la iglesia, João V escribió al rector de la universidad una carta fechada el 4 de abril de ese año, en la que le indica que João Carlos, a la sazón de 23 años, debería ser tratado como una persona de rango real. Mateus da Costa Pereyra e Abreu era *mestre de capela* de la sé de Coimbra durante la permanencia en la universidad de João Carlos.

Partió para Londres poco después de la muerte de su hermano mayor. Durante la Guerra de los Siete Años se distinguió luchando contra Federico el Grande. Al terminar ésta, en 1763, viajó desde Egipto a Grecia y hasta Laponia antes de establecerse en Viena en 1768²⁹. Durante su permanencia gozó de gran estima (por sus servicios a los austríacos durante el conflicto)³⁰, hasta que la muerte del monarca portugués, José I, el 24 de febrero de 1777 y la caída de Pombal, le permitieron regresar a Lisboa. Fue nombrado Ministro de Guerra el 15 de septiembre de 1780 y jugó un papel preponderante en los asuntos de Estado portugueses durante las siguientes dos décadas. Gracias a una orden suya fue creada la Academia das Ciências Portuguesas el 24 de diciembre de 1779³¹.

III

Las Siete Ultimas Palabras es la obra principal y de gran dimensión que Haydn compuso para la península. Las partes de orquesta fueron editadas en Viena por Artaria poco antes del 7 de julio de 1787³². La *Musica Instrumentale Sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore in Croce o sieno Sette Sonate con un Introduzione ed al Fine un Terremoto* fue encargada para estrenarse el 6 de abril de 1787³³, durante el Servicio de las Tres Horas del Viernes Santo, en el oratorio de la Santa Cueva en Cádiz, ubicado bajo la iglesia del Rosario. Este encargo lo financió José Saenz de Santamaría³⁴, un rico sacerdote nacido en México y residente en Cádiz desde 1750 a quien en 1778 se le otorgó el título de Marqués de Valde-Iñigo. La correspondencia con Haydn recayó en el rico Francisco de Paula María de Micón, Marqués de Méritos, buen conocedor musical y experto lingüista en italiano. Hasta

la fecha la bibliografía de Haydn no ha trazado el perfil de estos marqueses. Aunque sólo sea para iluminar el hasta ahora oscuro trasfondo español de una obra como las *Siete Ultimas Palabras*, que el mismo Haydn consideraba tan importante, las biografías de ambos marqueses merecen ser revisadas ³⁵.

El capellán de la Confraternidad Penitencial de la Santa Cueva en Cádiz, José Saenz de Santamaría, nació en Veracruz [México] el 25 de abril de 1738. Sus padres fueron Pedro Saenz de Santamaría e Ignacia Saenz Rico (ambos de la Rioja). A la muerte de su madre, su padre, un rico comerciante, regresó a España para establecerse en 1750 en Cádiz, a la sazón en la cúspide de la prosperidad comercial. A pesar de que en un principio fue educado para el comercio y se le enseñó también a hablar francés, la vocación religiosa del joven José se hizo obvia. El 9 de octubre de 1757, el obispo fray Tomás del Valle de Cádiz, le confirió las órdenes menores y le ordenó sacerdote el 29 de mayo de 1761. Entre 1761 y 1766 realizó su ministerio en Madrid, pero resolvió regresar a Cádiz en mayo de 1764 para emplear su fortuna en el hermostamiento de algún lugar del culto. Se sintió impulsado a tomar esta decisión al ver cuan magnífico era el palacio real de Madrid y cuan pobres, por comparación, resultaban la mayoría de las iglesias de Madrid.

En 1771 fue invitado a asumir la dirección espiritual de una hermandad de Cádiz, la que desde 1756 realizaba ejercicios devocionales en una cueva bajo la iglesia del Rosario. A la muerte de su padre y de su hermano, tuvo a su disposición los medios para restaurar la Santa Cueva. En 1793 decidió construir un oratorio sobre ella. El arquitecto local, Torcuato Benjumeda, construyó un óvalo con ocho columnas jónicas de mármol semiempotradas y un tabernáculo de jaspe en el centro. Antes del 31 de marzo de 1796 ³⁶, fueron colocadas tres espléndidas pinturas de Goya (La Última Cena, El milagro de los panes y los peces y La expulsión del invitado que no llevaba traje de bodas).

En lo que atañe a obras de arte, la munificencia del Marqués de Valde-Iñigo se mantuvo ininterrumpida hasta fines del siglo. Inclusive en 1800 pagó 14.000 reales para que se copiara, lo más lujosamente posible, un libro de coro destinado a la aún inconclusa catedral de Cádiz, iniciada en 1722, pero que no se terminó hasta 1838. A la fecha de su muerte en Cádiz, el 24 de septiembre de 1804, la partitura de las *Siete Ultimas Palabras* de Haydn que él comisionara todavía se encontraba en poder del Oratorio de la Santa Cueva. Hasta su muerte, la versión orquestal original era ejecutada anualmente a sus expensas en el oratorio consagrado en 1796 durante las Tres Horas del Viernes Santo.

El emisario que le comunicó a Haydn el encargo del Marqués de Valde-Iñigo ha sido objeto de un útil artículo biográfico publicado por su sobrino, Nicolás María de Cambiaso y Verdes, "Francisco de Paula María de Micón", *Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la isla de Cádiz* (Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1829), I, 168-182. Era el hijo mayor y heredero

de un magnate italiano que se había establecido en Cádiz antes de que él naciera allí el 15 de noviembre de 1735. Entre 1754 y 1755 el joven Micón estuvo en Génova, Florencia, Bolonia y Nápoles perfeccionando sus conocimientos del italiano. Llegó a ser tan versado en la lengua materna de su padre, que en 1762 publicó en Cádiz dos censuras a la traducción castellana del *Dido* de Metastasio, realizada por Juan Pedro Maruján: *Impugnación á D. Juan Maruján; Vindicación del célebre poeta Metastasio y Apología de la impugnación*³⁷.

En Cádiz se había presentado entre 1762 y fines del siglo el mayor número de óperas italianas de cualquier otra ciudad española, con la excepción de Madrid y Barcelona³⁸. Por lo tanto, los admiradores de Haydn en Cádiz pertenecían a un público maduro que estaba al corriente de las tendencias más recientes de la música italiana.

Sin embargo, la devoción de las Tres Horas para la que Haydn compuso las *Siete Últimas Palabras*, no tuvo su origen en Italia, sino que constituye más bien una práctica de origen hispano en el Nuevo Mundo. Su historia está sintetizada en los siguientes términos en *The Oxford Dictionary of the Christian Church* (1974), 1375: "El servicio fue instituido por los jesuitas al producirse un terremoto en Lima en 1687". En su capítulo sobre el origen del servicio en Lima de las Tres Horas, "El P. Alonso Messia Bedoya y el Ejercicio de las Tres Horas", *Los Jesuitas del Perú (1568-1767)*, pp. 79-86, Rubén Vargas Ugarte atribuye al jesuita Francisco del Castillo la iniciación ya en 1600 de reunir a los devotos de Lima, el Viernes Santo, desde el mediodía hasta las tres de la tarde, para meditar sobre las Siete Últimas Palabras. El jesuita de origen peruano Alonso Messia Bedoya (1655-1732)³⁹ fue quien tuvo la idea de intercalar música a las Siete Palabras, y propagó la devoción en un libro publicado en Sevilla en 1757 y 1763, en Córdoba en 1758⁴⁰, en Madrid en 1762 y 1793, en Murcia en 1763, en Málaga en 1782, y así en otros lugares después de 1800⁴¹.

Según la "Noticia del Origen, Progresos y Antigüedad del Santo Ejercicio de las Tres Horas en la América y España", *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, N° 25 (enero, 1786), el noveno Duque de Híjar (Pedro de Alcántara Fadrique Fernández de Híjar) encargó en 1783 a Guillermo Ferrer⁴², organista del convento de las Descalzas Reales de Madrid, componer un adagio para cada una de las Siete Palabras, los que estaban destinados a ser ejecutados durante la devoción de las Tres Horas iniciadas ese año en la Iglesia del Espíritu Santo de Madrid, bajo el patrocinio del Duque de Híjar.

La Iglesia se velaba, cubriendo sus ventanales con bayetas negras y a las doce en punto se daba comienzo al acto, entonando una invocación al Espíritu Santo; luego se seguía la lectura de unas piadosas

consideraciones sobre los tormentos que Cristo padeció en la Cruz y a continuación tocaba la música y así sucesivamente iba alternando esta con la meditación de cada una de las palabras que pronunció el Salvador. Ya cerca de las tres y, después del último adagio [de Ferrer], el que dirigía el ejercicio exhortaba a los fieles a compasión y dolor y se terminaba con un acto de contrición.

El autor de la *Noticia* antes mencionada agrega que los adagios de Ferrer “merecieron los mayores elogios de los inteligentes en el arte musical”⁴³.

Una descripción similar de las Tres Horas, devoción desconocida hasta entonces fuera de los dominios españoles, fue puesta en conocimiento de Haydn alrededor de 1786. Quince años más tarde, Haydn confundiría algunos detalles del encargo al describírselos a Georg August Griesinger⁴⁴, a pesar de que Micón le había informado correctamente que durante el servicio “las murallas, ventanas y pilares de la iglesia se cubrían de negro, y sólo una gran lámpara que colgaba del centro del techo rompía la solemne obscuridad. Al mediodía las puertas se cerraban y se iniciaba la ceremonia”. El sobrino de Micón⁴⁵ describe en los siguientes términos a su tío, al regresar éste a Cádiz después de una visita a Madrid para asistir a las bodas de Carlos IV y María Luisa de Parma⁴⁶:

Por este tiempo fue cuando su celo religioso dió una estension grande á la piadosa oración de las tres horas, ó de las siete palabras. Como era tan amante de la música, juntaba entre sus conocidos una buena orquesta; propuso en esta sociedad la idea de tocar adonde se contemplaban las tres horas: asintieron los filarmónicos, y Micón dirigió lo necesario. Como era reconocido maestro de Capilla se le encargó la correspondencia con el bien conocido músico alemán José Haydn, el que trabajó una completa obra para el acto, y la formó tan elegante y patética, como digna de su autor; pero confesó el maestro Haydn que mas se debia la composicion que remitia á la esposicion que habia recibido por escrito del Sr. de Micón, que á su propia invencion, porque aclaraba de un modo tan singular todos los pasos, que le parecia cuando estaba leyendo la instruccion remitida de España, leer solo música. Esta es la verdadera causa que dió lugar á esta composicion celebradísima, y no la que escriben el *Diccionario histórico de los músicos*, y la *Bibliografía musical* [*Dictionnaire historique des Musiciens*, impreso en París en 1817, tomo 1º, pág. 321⁴⁷; *Bibliographie musicale*, Paris 1822, pág. 361], porque en esta parte estuvieron sus escritores muy mal informados. Los filarmónicos deben sentir que se haya estraviado la correspondencia de Haydn y Micón: yo la vi en Madrid antes de la dominacion intrusa [1818].

Párrafos posteriores de la biografía de Micón, escrita por su sobrino, revelan que en 1787 fue designado tutor de la princesa Carlota Joaquina cuando ésta tenía doce años y que después regresó a Jerez de la Frontera

para organizar las festividades de la coronación de Carlos IV, el 17 de enero de 1789. Al año siguiente viajó por séptima vez a Madrid y permaneció allí (con la excepción de unas pocas breves visitas a Cádiz) hasta su muerte, el 9 de junio de 1811 a la edad de 75 años. Se opuso firmemente a los invasores franceses, pero debido a una parálisis parcial y a una ceguera casi total en sus dos últimos años de vida tuvo que vivir oculto y agobiado por la pobreza (al no poder cobrarles a sus arrendatarios). Sus problemas desde 1809 hasta su muerte explican la pérdida de sus manuscritos, incluida su correspondencia con Haydn.

A pesar de la pérdida de la correspondencia de Micón y de la partitura original enviada a Cádiz, la obra misma constituyó una experiencia musical clave en Cádiz hasta fines del siglo XIX. Manuel de Falla, nacido en Cádiz el 23 de noviembre de 1876, recordaba que las *Siete Últimas Palabras* de Haydn, en la versión instrumental original, fue la experiencia que despertó su vocación musical.

De la influencia musical de esa especie de Oratorio de Haydn sobre la vida y la obra de Manuel de Falla no cabe duda alguna, no sólo por sus palabras y sus opiniones sobre esta obra, sino incluso cuando en el año 1922... funda la Orquesta Bética de Cámara, la distribución instrumental nos recuerda exactamente a esta sonoridad primitiva que Haydn introduce en esta deliciosa pieza. En la primera instrumentación Haydn adopta la forma de Cuarteto, forma que al ser revisada y añadida la parte vocal, convierte en orquestal con esta distribución que tan semejante encontramos a la Bética, de Falla. Violín, viola, violoncello, contrabajo, dos flautas, dos oboes, dos trompas, dos trompetas y timbal. Reducciones semejantes a las de su Concerto y su "Retablo", cuyo probable origen encontramos en esta obra de Haydn.

Luego dirá de ella, recordándola: ¡Qué equilibrio! Ni una nota de más, ni una de menos. La perfección absoluta. ¡Maravilloso!... Unos años más tarde podrá ya interpretarla al órgano [en su primera presentación en público a los once años de edad en la iglesia de San Francisco en Cádiz]. De esta obra y este juicio puede datar su ideal estético que cumplirá luego. Ni una nota de más, ni una de menos⁴⁸.

La protectora de la nobleza española de Haydn por más largo tiempo (desde el 20 de octubre de 1783)⁴⁹ fue la Condesa-Duquesa de Benavente, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel (1752-1834), quien el 29 de diciembre de 1771⁵⁰ contrajo nupcias con su primo, el noveno Duque de Osuna, Pedro [de] Alcántara Téllez Girón y Pacheco. Ella disponía de medios suficientes como para mantener su propia orquesta privada, tanto en su palacio de Madrid llamado Puerta de la Vega, en el que se estableció a su regreso de Mahón y Barcelona en octubre de 1783⁵¹, como en una finca

ubicada a nueve kilómetros de Madrid que había adquirido ese mismo mes ⁵². Tan lujosa como el Triánón de Versailles, esta finca (conocida como Alameda de Osuna) albergó a Goya a mediados de la década de 1780 ⁵³. En 1784 pintó el retrato de ella, en 1786 a su marido y a la pareja con cuatro de sus hijos en 1788 ⁵⁴. Antes de que Goya quedara sordo, el palacio contenía 22 pinturas suyas junto a lienzos de Van Dyck, Rubens, Tintoretto, Murillo y Sánchez Coello. Al reflexionar sobre su gloria como coleccionista, protectora y guía de la sociedad, el Marqués de Mendigorriá en sus *Memorias Intimas* la evocaba como "la mas encoquetada dama de España y de mayor elegancia y rango de Europa" ⁵⁵.

Como intermediarios para la preparación y renovación de su contrato con Haydn, iniciado el 20 de octubre de 1783, ella recurrió a Tomás de Iriarte ⁵⁶ en Madrid y a su representante en Viena, Carlos Alejandro de Lelis. El contrato (redactado en italiano) estipulaba que Haydn debía entregar anualmente por lo menos doce obras orquestales y de cámara de envergadura. Ocho de ellas debían ser sinfonías. Asimismo, Haydn se comprometía a enviar cada seis meses a la Condesa-Duquesa copias de cualquier otra música que escribiera, con la sola excepción de lo solicitado para su uso exclusivo por otros protectores.

El calendario de pago consultaba 324 florines y 21 creutzers, equivalentes a 4.300 reales, durante los seis meses comprendidos entre el primero de febrero y el primero de agosto de 1785 ⁵⁷. A pesar de que las comparaciones pueden inducir a error, cabe señalar que la Condesa-Duquesa pagó 30.000 reales a Goya por las dos grandes pinturas que hoy día se exhiben en la Catedral de Valencia ⁵⁸, San Francisco de Borja despidiéndose de su familia y San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo (pintadas entre 1788-1789 y 1789-1790, o ambas en 1788). No obstante este excelente pago, Haydn se enfadó ante la obligación de tener que enviar tanta música. Lelis explicó el desconcierto de Haydn a Tomás de Iriarte, intermediario de la Condesa-Duquesa en Madrid, en una carta fechada el 24 de marzo de 1785 ⁵⁹.

Ha estado (como creo haber dicho a Vm. en mi última) Haydn en Viena [⁶⁰]; tuve ocasión de tratar con él largamente sobre el asunto, y para enterarle por menor del contenido de la Carta de Vm. se la traduje en buen alemán. Sintió mucho Haydn de que ni Vm. ni mi Sra. la Condesa de Benavente estuviesen contentos de su conducta, cuando se lisonjeaba de haber satisfecho puntualmente a la Contrata, en la cual promete de comunicar no *por lo menos* 12 piezas de música al año, sino *incirca* 12 *pezze*: no sinfonías y cuartetos solos sino *toda la música libre* que compusiera en el discurso del año, y que por consiguiente podían ser en un año 9, 10, 11, y al otro 18, 20 (porque la prometió *toda*) según lo más o menos que su amo [Nikolaus, 1714-1790] le daría que hacer en su capilla, o según la calidad de la música

que le mandaría componer. Añadió que envió las misas porque yo le había manifestado que las deseaban, y porque creyó poder agradar si las dejaba entrar en cuenta de la Contrata sin hacerlas pagar separadamente, y porque ya naturalmente debían comprenderse bajo la palabra *toda la música*. Que lo mismo le movió a enviar dos cuartetos, los cuales ya estaban destinados para el Excmo. Sr. Duque de Alba [título de cortesía obtenido por el undécimo Marqués de Villafranca, el melómano José Álvarez de Toledo (1756-1796)⁶¹, después de su matrimonio en 1775 con la trigésima Duquesa de Alba, María Teresa Cayetana (1762-1802)] que tanto los había solicitado por el espacio de dos años consecutivos, y pagado la misma suma por otros dos; pero que si todavía no se habían hecho grabar o distribuir copias de ellos, de modo que él los pueda hacer grabar aquí o donde quiera por su cuenta, no tiene reparo en que vayan en cuenta del año pasado; en cuyo caso me devolverá el dinero percibido por ellos. Que no creyó que la circunstancia de faltar a los duetos susodichos los instrumentos de viento que Vm. dice, pudiese hacerlos desagradar, y que no lo había compuesto con ellos porque no gusta trabajar con instrumentos que no son de su facultad, y en cuya especie de composición *no sobresale*. Que ha enviado el Coro porque formaba una parte de la Sinfonía misma que le precedía [posiblemente la obertura y el coro inicial de *Il ritorno di Tobia*⁶²], pero que no podía contar la una con el otro por una sola pieza porque yo le solicitaba siempre para el número de las piezas *y que es imposible que él pueda completar siempre el número de composiciones, como lo puede el zapatero con los zapatos*. Que fué a instancia mía que se allanó a entregar cada año una de sus óperas, que se lo había solicitado tanto, pero que quedaba muy contento de que le dispensaba de una promesa cuyo cumplimiento ya le costaba bastante en copiadura sola.

En fin, después de habernos disgustado mucho he logrado hacerle firmar un apéndice⁶³ [12 de febrero de 1785] de la Contrata pasada [20 de octubre de 1783] y remito a Vm. copia de él. Por su contenido verá Vm. que ha convenido con todos los puntos que Vm. me tenía prevenido, y que se ha sotopuesto a perder el abono de medio año (y esto es mucho para Haydn) en el caso que nos retirásemos de la contrata por su negligencia. Además de esto para atarle las manos, y porque tenía motivo de temor de que un día u otro se retirase él mismo, he fijado la pena de 100 florines para quien se retirase por capricho.

Por haberse tardado en pagarle el primer semestre del 2º año hasta 12 de febrero [1785] en lugar que se hubiera debido efectuar en 1º de octubre [1784] he arreglado con él de que vuelva a correr la Contrata desde 1º de febrero de este año [1785], a cuya cuenta me ha entregado una Sinfonía que yo remití a Vm. con fecha de 16 de febrero unidamente al Libro de *Orlando* [*Paladino*, ópera de Haydn presentada en Esterháza el 6 de diciembre de 1782] y una carta para el Sr. [Francisco] Flores⁶⁴.

Arreglado este asunto como espero a satisfacción de Vm. y de la Excma. Sra. Condesa, debo confesar a Vm. que he sentido infinito la negligencia de Haydn que ha causado el no haber quedado Vm. y S. E.

satisfechos de aquel sujeto, y por consiguiente tampoco de mí. Para mi propia disculpa y a fin de no parecer yo mismo negligente en un encargo que me ha venido de una persona que por tantos motivos debo desear de servir y complacer, me tomaré la libertad de acordar a Vm. algunos párrafos de las cartas que Vm. se sirvió escribirme sobre la materia y son los siguientes:

En cuanto a la ópera me escribió Vm. con fecha 30 de junio [1784]: "Mucho celebraría esta Sra. pueda Vm. facilitar la remesa de la ópera anual de Haydn, y cualquiera que Vm. envíe de los años pasados será aquí muy estimada, porque ninguna conocemos". Visto este empeño, no tuve reparo en aceptar la última o sea primera por dos piezas, pues he visto que no la quería dar por menos de *tres* y de ningún modo por nada.

Fundaba yo mi esperanza de que Vm.^s estuviesen medianamente contentos de la remesa que en el año pasado les hice de obras de Haydn (ya que me bastó mi eficacia para lograr más) sobre la expresión de la Contrata que decía *in circa pezze dodeci*, y en que Vm. mismo se hacía cargo en la referida carta [del 30 de junio de 1784] de la semi-imposibilidad que aquel autor cumpliera por entero su Contrata, diciendo: "No concebimos cómo podrá tener Haydn tiempo y cabeza para desempeñar tanto como ofrece; y nos contentaremos con que cumpla con la mitad".

He aceptado finalmente los dos Cuartetos con la condición de pagarlos aparte porque Vm. me dijo en la misma carta: "Desde luego encargue Vm. a Haydn componga para uso *privado* de S. E. un juego de Cuartetos para violín, oboe, tromba y violoncello", pero confieso al mismo tiempo que no hice alto en que faltaban los instrumentos de viento.

Por fin no me he parado en la calidad de la música, porque en el primer encargo que Vm. se sirvió hacerme se explicó diciéndome "que deseaba la Sra. Condesa hacer la adquisición de *toda* la música que componga Haydn".

Estos fueron los motivos que me hicieron aceptar de Haydn todo lo que me quiso dar, y de ponerlo en cuenta de las piezas estipuladas; estos fueron también los motivos porque, aunque yo mismo me quejaba de la negligencia de Haydn (como Vm.^s habrán visto por mis cartas) me lisonjeaba de que mi Sra. la Condesa no estuviere del todo descontenta.

Ahora que las cosas están en claro, arregladas, y que no puede haber equivocación, espero que todo irá bien, con todo, vaya como quiera, suplico a Vm. de creer que nunca irá mal por descuido mío, y que deseo vivamente y sinceramente servirle en todo.

Olvidaba decir a Vm. que Haydn me ha prometido de bonificar las 2 piezas reclamadas del año pasado. Aspelmayr [Franz Aspelmayr, 1728-1786] no me ha entregado aún su música; pero espero tenerla en breve y poderla remitir a Vm. con la primera ocasión, dirigiéndola al Marqués de Matallana, o a D. José de Ocariz [diplomático, 1750-1805], a París.

Ofrézcame Vm. a la obediencia del Sr. D. Bernardo [de Iriarte, 1734-1814, diplomático y hermano mayor de Tomás] y mande cuanto guste a su más afecto y reconocido verdadero servidor y amigo.

Carlos Alejandro de Lelis

Esta carta verbosa y repetitiva parece haber apaciguado temporalmente a Tomás de Iriarte y la Condesa de Benavente-Duquesa de Osuna. El 26 de julio de 1787, la Condesa-Duquesa autorizó a su contador general para que entregara a Tomás de Iriarte 4.000 "reales de vellón" destinados a "José de Aiden" en Viena, por "las piezas que compusiere y fuese remitiendo para mi orquesta". Su agente permanente de enlace con Haydn, Carlos Alejandro de Lelis, le envió desde Viena una carta fechada el 22 de abril de 1789 en la que incluía una factura por "24 Minués y otras tantas Contradanzas de José Haydn" (450 florines), por una Misa del compositor remitida en el otoño de 1788 (16 florines), y por una Misa de Michael Haydn (180 florines) que enviaría pronto.

Viena, 22 de abril de 1789.

Mi estimadísimo amigo y señor: En mi carta de 21 de marzo ppdo. di cuenta a Vm. de lo que había convenido con José Haydn, y le previne que me vería precisado a librar una letra para cobrarme de los gastos que he hecho por cuenta de mi Sra. la Duquesa de Osuna [=Condesa de Benavente]. Efectivamente, lo hice ayer librando a favor de Brentano Cimaroli la suma de 7.700 reales de vellón que, comprendido el derecho del cambio, hacen el valor de 700 florines que pido a Vm. disponga que se paguen a su tiempo [a Cimaroli].

La misa de Miguel Haydn (que he hecho probar aquí por unos aficionados que la han encontrado sobresaliente) marchará con un Extraordinario francés que no tardará en salir de aquí por París. Con ella irán 6 Cuartetos nuevos de un tal Galus [=Johann Mederitsch-Gallus (1752-1835)]⁶⁵, muy sobresalientes. Galus es quien hace aquí en el día mucho ruido. Los he pagado 15 ducados de oro, y los destino para la Excma. Sra. Duquesa de Osuna, o para el Excmo. Sr. Duque de Alba, quien deseaba tanto Cuartetos, en fin, Vm. dispondrá de ellos a su gusto.

Los envío sellados con el sello del autor para que si Vm. creyese que no conviniesen pueda Vm. devolvérmelos del mismo modo sellados, pues volviendo aquí en el estado que fueron, he quedado con el autor, que me devolverá los 15 ducados. En este caso bastará que Vm. se sirva entregarlos al Sr. D. José de Anduaga, quien los enviará a París y de París cuidaré que se me remitan. Luego que me vengan los Minués y las Contradanzas, no me descuidaré en dirigir las Vm. con puntualidad.

Ofrézcame Vm. a la obediencia del Sr. D. Bernardo [su hermano] y disponga Vm. libremente de su más seguro obligado amigo y servidor,

Lelis

P.D. Adjunto remito a Vm. la cuenta de gastos [pagados por Brentano Cimaroli].

<i>Gastos hechos por cuenta de la Excma. Sra. Duquesa de Osuna</i>		<i>Florines</i>	<i>Creutz</i>
Del viaje hecho a Esterhazy, 6 postas de Viena ..	30		
Por una misa [de Joseph Haydn] que remití el otoño pasado	16		
Por una misa de Miguel Haydn a 40 ducados	180		
Por unos 24 Minués y otras tantas Contradanzas de José Haydn	450		
Porte de cartas, embalaje	6		
	686		
Por 6 Cuartetos de Galus [= Mederitsch-Gallus]	67		30

¿Quién tocó la música enviada por Haydn a la Condesa de Benavente= Duquesa de Osuna? La orquesta ducal de Osuna, dirigida entre 1784 y 1785 por José Lidón⁶⁶ (1748-1827⁶⁷, quien desde el 20 de octubre de 1768 ocupó el puesto de cuarto organista de la Capilla Real). El 1º de marzo de 1786 Luigi Boccherini pasó a ser su director, por un sueldo anual de 1.000 reales⁶⁸. Ese año la única zarzuela de Boccherini, *La Clementina*, fue puesta en escena en el palacio Puerta de la Vega. Rafael García, primer violín de la orquesta, era también archivero de música, y el famoso compositor de tonadillas Blas Laserna (1751-1816) tocaba el clavecín. Continuamente aparecen en los libros de cuentas ducales los nombres de los músicos orquestales Juan Ponce, José Vidal y Eustaquio León⁶⁹, puesto que los músicos de la Capilla Real eran contratados a menudo para tocar en las fiestas ducales de Osuna. Juan Cos, “músico de violón” de la Capilla Real, recibió dizero extra para cubrir los gastos de traslado en coche de su instrumento, debido a la gran distancia entre el Retiro y el palacio Alameda en las afueras de Madrid.

¿Cómo vestían los músicos de la orquesta ducal? El 19 de marzo de 1785 todos ellos debieron presentarse con traje “aterciopelado, la chupa de glassé de plata bordada en oro, plata y tacos charreteras bordados oro y plata, todo forrado de seda”. El virtuoso violinista ciego Carlos Dimas solía interpretar conciertos para especial deleite de las damas. En lo que atañe a los instrumentos: un clavecín importado de Inglaterra costó 2.390 reales de vellón, y se importaban también violines ingleses.

Alrededor de 1798 la biblioteca musical de la Condesa-Duquesa había cobrado tal fama y no sólo por las obras de Haydn y Boccherini, sino que también por composiciones de figuras menores tales como Francesco Pasquale Ricci y Franz Anton Rösler = Antonio Ros[s]etti, que las autoridades de la Catedral de Salamanca le escribieron para solicitarle el préstamo "de los exquisitos papeles de música eclesiástica que posee la exquisita papelería de V.E., y muy particularmente las misas últimas de Haydn y Pleyel" ⁷⁰.

Ninguna de las obras de Haydn enviadas a la Condesa de Benavente = Duquesa de Osuna permanecen actualmente en poder de los descendientes de la casa ducal de Osuna. Sólo es posible conjeturar cuánta música se perdió debido a préstamos sin garantías. A modo de ejemplo, en 1795 se prestó la partitura de *Orlando Paladino*, ópera de Haydn mencionada en la carta de Lelis del 24 de marzo de 1785. El 15 de agosto de 1795, Manuel de Cubas, contador general de la Condesa-Duquesa, le envió una nota que dice: "He manifestado a D. Rafael [García], el músico, lo que V.E. me previene sobre que entregue a D. Juan Moliner, capellán de la Encarnación, el borrador [partitura] y libreto de música de Aiden, su título *Orlando y Paladino*, cuidando de volverlo a recoger".

Hasta el momento ha sido posible documentar sólo una venta de material del archivo musical de Osuna, la de los seis cuartetos compuestos por Mederitsch-Gallus y enviados junto con la carta de Lelis del 22 de abril de 1789. Fueron adquiridos por un coleccionista de Bilbao y en 1957 aparecen listados entre los cuartetos dudosos de Haydn en Hoboken, I (Gruppe III: B4, G5, C8, G5, D2, g1) ⁷¹.

Otros contactos de Haydn con España son los siguientes: En 1791 o 1795 Goya pintó al todavía joven y elegante Duque de Alba de pie junto a un piano, sobre el cual aparece un violín junto a su tricorno negro ⁷². El duque tiene en la mano un libro abierto de forma oblonga, en cuya portada se lee *Cuatro canc.^{as} con Acomp.^{to} de Fortep.^o del S.^r Haydn*. ¿No sería posible que estas cuatro canciones de Haydn con acompañamiento de piano permanezcan ignoradas en los archivos de la Casa de Alba, así como los cuartetos de cuerda encargados por este mismo duque en 1783, según lo conjetura Georg Feder en "Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken (Erste Folge)", *Haydn-Studien*, I (junio, 1965), 42p ⁷³. Feder es de opinión también de que Haydn se refiere a los cuartetos encargados por el Duque de Alba en la carta a su editor Artaria, de fecha 5 de abril de 1784, que dice: "Estoy componiendo algunos cuartetos bastante breves (y ya he completado la mitad). Constan de tres piezas [= movimientos] solamente y serán enviados a España". Feder también conjeturó que el cuarteto en cuatro movimientos en Re menor, completado en 1785 (Hob. III: 43), estaba destinado a España.

V

La visita de dos días a Esterháza del venezolano Francisco de Miranda (1750-1816)⁷⁴ entre el 27 y el 29 de octubre de 1785, durante su viaje por el mundo, constituye el primer contacto de Haydn con Latinoamérica. Después de reunirse con George Washington, John Adams, Andrew Hamilton y muchos otros personajes célebres durante su recorrido por los Estados Unidos en 1783, Miranda se granjeó de tal modo la confianza del coronel William Stephens Smith (1755-1816), futuro yerno de Adams, que viajaron juntos por el continente europeo en 1785. Llegaron a Rotterdam el 22 de agosto, de ahí se dirigieron a Postdam, Dresden y Praga, hasta llegar a Viena el 14 de octubre. El miércoles 26 de octubre a las dos de la tarde se separaron; Smith junto a su prometida regresó a Londres vía París, mientras que Miranda prosiguió viaje a Esterháza gracias al dinero que había obtenido en préstamo del acaudalado Smith.

Según lo informa su diario, Miranda tocaba la flauta y se enorgullecía de sus conocimientos musicales⁷⁵. En una carta fechada el 7 de junio de 1777 un amigo inglés le promete enviarle música en hojas sueltas⁷⁶. Existe una lista de la biblioteca de Miranda, fechada el 6 de marzo de 1780, en la que figuran libros y hojas sueltas de música, incluyendo obras para flauta⁷⁷. En Viena Miranda conoció a Nancy Storace y al bufo Francesco Benucci, junto a otras estrellas de la ópera. Fue presentado también a Carlos Alejandro de Lelis⁷⁸, quien había renegociado el contrato de Haydn con la Condesa-Duquesa de Benavente el 24 de marzo de 1785.

Miranda llegó a Esterháza muy bien premunido de cartas de presentación (entre las cuales se contaba sin duda la de Lelis), así como lo había hecho en todos los otros puntos que había visitado, desde Boston a Constantinopla y San Petersburgo. La visita es descrita en su diario en los siguientes términos:

... llegué á *Esterhaz* [el lunes 27 de octubre de 1785⁷⁹],... el famoso *Hayden* para quien trage Cartas, me acompañó inmediatam^{te}., é hizo ver todo el Palacio, Librería, galería de Pinturas, Cascadas, Theatro, &c. y me dió la información siguiente: de este Sr. Principe renta annual 700.000 flor^s. — Sirvientes de todas clases 340, — una compañía de granaderos vestidos á la Prusiana 150 hom^s. — 400 caball^s. en la caballeriza — le cuesta el Theatro que representa todo el año 30.000 flor^s. anuales y los sueldos son vitalicios — por la noche [27 de octubre] asisti á la opera, ví allí al Principe [1714-1790], su sobrina, y su metress^[80], muger vulgar; el tendrá cerca de 70 años. — la representacion fria — la orquesta 24 instrumentos, hayden tocaba el clave.

al siguiente dia temprano vino Hayden y fuimos en coche que me embió el Principe á ver el jardin que es espacioso y muy bueno, el

templo de Diana, el de Apolo, la ermita y sobre todo la casita que llama *Bagatela* [pabellón chino] (costó 80.000 flor^{s.}) toda de madera son bonitas y el bosque excelente. — hablé mucho de musica con Hayden y combino conmigo en el merito que tiene Boqueniny [Boccherini⁸¹]. — tiene el Lago mencionado [Neusidlersee] 7 mill^{s.} allem^{s.} de circunferencia, y bastante Pescado. — Para el entretenim^{to.} del Jardin emplea diariam^{te.} 100 hom^{s.}

á las 11 de la mañana salí para *Presburg* [Pressburg = Bratislava], capital de la Ungría, . . . llegamos á Presburg que hai 4.1/2 Postas a las 5 de la tarde . . . la noche antecede^{te.} vi el [teatro] particular del Conde d'Erdody [Johann Nepomuk Erdödy⁸²] que entretiene una Opera Alemana.

Sali [de Pressburg] á las 2.1/2 la tarde, y llegué á Wiena aviendo corrido 5 postas, á las 8 de la noche.

El mismo año de la visita de Miranda a Esterháza, en 1785, la fama de Haydn llegó a su cumbre en México con la publicación del poema *La Música*, de Tomás de Iriarte, por el editor Felipe de Zúñiga y Ontiveros, en Ciudad de Méjico⁸³. El Emperador Maximiliano poseía un ejemplar de la edición mejicana que pasó a manos de Francisco Asenjo Barbieri, el que después de su muerte fue depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid⁸⁴.

De los centros coloniales latinoamericanos el más rico en ediciones tempranas y en copias manuscritas de música de Haydn se encuentra apropiadamente en Caracas, lugar de nacimiento de Miranda. En "National Library Publications in Brazil, Peru, and Venezuela", *Inter-American Music Review*, III/1 (otoño 1980), 46-47, se indica la existencia de partes orquestales de veintiuna sinfonías de Haydn editadas por Sieber antes de 1813. Las partes de la Sinfonía N^o 73 (*La Chasse* de 1781) copiadas a mano por Cayetano Carreño y las partes impresas de la Sinfonía N^o 96 en poder de José Francisco Velázquez, padre, demuestran haber sido usadas antes de 1800. Las partes editadas por Imbault de las Sinfonías 83 y 102 corresponden a 1793 y 1801. Las partes publicadas por Sieber de las sonatas pertenecientes a las *Siete Ultimas Palabras* aparecieron en 1788. Las partes orquestales del *Stabat Mater* (1767), las Misas *In Tempore belli* (1796), *Nelson* (1798) y el *Te Deum* (1800) tienen diferentes fechas y permiten formarse una idea sobre las obras vocales de Haydn que han sido preservadas en la Escuela de Música "José Angel Lamas". En el archivo de la Escuela se encuentra, además, el dueto "Dunque, oh Dio, quando sperai", de *Il Ritorno di Tobia*, arreglado como *Salve Regina* por un compositor local en 1825, y la adaptación a un texto castellano de un trío de la segunda parte de *La Creación*, hecha por Velázquez⁸⁵.

Río de Janeiro se disputa los honores del segundo lugar con Santiago de Chile, en lo que atañe a la cantidad de ítem catalogados de Haydn. En

1955, Mercedes Reis Pequeno destacó las partituras orquestales de las *Siete Últimas Palabras* (en versión de oratorio) y *Las Estaciones*, impresas en 1801 y 1802, respectivamente, que se encuentran en la Biblioteca Nacional del Brasil⁸⁶.

Adagio per Clavicembalo del Sigr. Haydn. Bonn: Simrock [1796/97]. Plancha número 34. Arreglo para piano del segundo movimiento de la Sinfonía Londres N° 93. Hoboken, I, 803.

Adagio per il Forte-Piano. Bonn: N. Simrock [1802]. Plancha número 186. Arreglo del Largo assai en Mi del Cuarteto de cuerdas op. 74 (1793). Hoboken, I, 804.

Adagio pour le Piano Forte n. 1. Bonn: Simrock. Tirada aparte del movimiento lento de la Sinfonía N° 99. Plancha número 53.

Choeur de la Création du Monde D'Haydn. Arrangé en Duo à quatre mains par Muzio Clementi. París: M^{elles} Erard. Plancha 764. Arreglo para piano a cuatro manos de "Y Dios creó el firmamento" (N° 4).

Choix de Douze Simphonies D'Haydn arrangées pour le Forte Piano avec accompt. de Flute, Violon & Violoncelle (ad libitum) par Clementi. n° 4 [98]. Florencia: Giuseppe Lorenzi. Plancha número 687D. Dentro de la misma serie fueron publicadas las Sinfonías N° 7-12 (Sinfonías 104, 103, 102, 99, 101, 100), todas en arreglo de Clementi. Planchas número 687G, 687H, 687I, 687K, 687L, 687M. Partitura de piano y partes.

Collection complete des Sonates de Piano d'Haydn . . . Gravée par Richomme. París: Chez Pleyel [1801]. Los volúmenes 1-3 y 5 contienen 42 sonatas para piano acompañado de otro instrumento. En los volúmenes 4 y 6 se encuentran 15 sonatas para piano, 3 caprices, 1 Air Varié, y Las Siete Últimas Palabras en versión de piano. Sobre esta colección ver Hoboken, *Beilage zu Band I*, página 7 (Coll. Son. 2). Les Sept Dernières paroles de J. C. Pour piano, último ítem de la 6ème livraison, corresponde a la oeuv. 19 de Haydn.

Die Jahreszeiten nach Thomson in Musik gesetzt von Herrn Joseph Haydn. Für das Klavier übersetzt von Sigmund Neukomm. Viena: Artaria [1802]. Plancha número 1584. 238 páginas. Hoboken, II, 59.

Die Jahreszeiten nach Thomson in Musik gesezt von Joseph Haydn. Partitur. Originalausgabe. Leipzig: Breitkopf & Haertel [1802]. 2 volúmenes.

Die Worte des Erloesers am Kreuze, in Musik gesezt von Joseph Haydn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801. Partitura orquestal de 112 páginas.

Grande Sonate à 4 Mains arrangée par C. F. Ebers d'une Symphonie de l'Oeuvre 98. Bonn: N. Simrock. Plancha 639. N° II. Plancha 640 [Sinfonía 102].

Haydn's Creation. Recit. "And God Created Man" — Air. "In Native Worth". Londres: J. Alfred Novello. [Corresponde al N° 36 de la Novello's Collec-

tion of the favorite songs, duets, trios, quartets & choruses composed by Handel, Haydn & Mozart with an accompaniment for the organ or piano-forte by Vincent Novello].

J. Haydn's *Simphonieen fürs Pianoforte bearbeitet von C. D. Stegmann*. Bonn: N. Simrock. Planchas 1001-1005, 1007-1018, 1020, 1023-25. Desde el ítem II hasta el V, VII-XVIII, XX, XXIII-XXV = Sinfonías 95, 85, 69, 66, 94, 75, 82, 83, 71, 90, 47, 96, 48, 92, 70, 67, 44, 87, 61, 64. Los 21 arreglos se extienden entre 15 y 19 páginas cada uno. La publicación de la serie se inició en 1810. Según Hoboken (*Beilage*, Coll. Sy. 17c) la serie consta de un total de 31 sinfonías y escribe el nombre del arreglador como Steegmann.

La Création du Monde. Oratorio en trois parties. Musique d'Haydn. Traduit de l'Allemand, mis en vers français par Joseph A. Ségur. Arrangé pour être exécuté au Théâtre des Arts par D. Steibelt. (Exécuté le 3. Nivose an 9e) [1800]. París: M^{lles} Erard. Primera edición francesa. 324 páginas, falta la portada y el coro final.

N.º 7, 8, 9 of Haydn's *Grand Symphonies Composed for Mr. Salomon's Concerts, and arranged for five Instruments vizt. two violins, a German flute, a tenor, and a violoncello with an accompaniment for the Piano Forte ad libitum by J. P. Salomon*. Londres: Robert Birchall. Según Hoboken, pp. 215, 220 y 224, éstas corresponden a las Sinfonías 102, 103 y 104. Ver, además, su *Beilage zu Band I*, Coll. Sy. 3b y Coll. Sy. 15a.

Six *Quatuors* de Jos. Haydn arrangés pour le Piano-Forte à 4 mains par C. D. Stegmann. Bonn: N. Simrock [1819]. Planchas 1500, 1504, 1505, 1511, 1512 (falta el N.º IV de la colección). Op. 71, N.º 1-3, op. 74, N.º 2-3. Hoboken, I, 427. Opp. 71 y 74 corresponden a 1793.

Sonate pour le Piano Forte avec accomp: de Violon & Violoncelle ad libid: arrangée des Sinfonies Op: 98 de J. Haydn. Bonn: N. Simrock [¿1798?]. Arreglo de la Sinfonía N.º 99 (1793). Hoboken, I, 204. El ejemplar de Río de Janeiro apareció en una fecha posterior a la de la primera tirada [1797], a pesar de tener el mismo número (53) de plancha.

Sonate pour le Piano-Forte... OEuvre 99. Bonn: N. Simrock [1800]. Plancha número 112. Fechada en Londres, 1794, ésta es la Sonata en Mi mayor "composta per la Celebra Signora Teresa de Janson". Hoboken, I, 780.

Simphonie Célèbre de J. Haydn, composée pour le concert de Salomon arrangée pour le Piano-Forte à quatre mains par W. Watts. N.º III, Bonn & Cologne: N. Simrock. Plancha número 1270. [Sinfonía N.º 95 (1791)].

Simphonie Célèbre... arrangée pour le Piano-Forte à quatre mains par W. Watts. N.º IIII. Bonn & Cologne: N. Simrock. Plancha 1274. [Sinfonía "del Milagro"]. Hoboken, I, 193.

VI. Variations faciles et Agréables pour le Clavecin ou Piano Forte. Viena: Artaria [1791]. Plancha número 331. Hoboken, I, 789.

En la biblioteca de la Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, se encuentran las ocho partes de la primera edición de la *Ouverture à Gd. Orchestre* [Orlando Paladino] *Composée par J. Haydn* (Bonn: N. Simrock, plancha 556) y ejemplares de las dos partituras de orquesta que también están en la Biblioteca Nacional: *Die Worte des Erlöesers am Kreuze in Musik gesezt* (1801) y *La Création du Monde* (París: chez M^{lles}. Erard [1800] y la portada estampada por Choffard). En la biblioteca de la Escola de Música también se encuentran los dos salmos de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) basados en motivos de *La Creación* de Haydn. Nunes Garcia compuso estos salmos en 1821: *Laudate Dominum Omnes Gentes... Com duas Rabecas, duas Clarinetas, 2 Trompas, 4 Vozes, e Baixo Composto no Anno de 1821... arrangado sobre alguns motivos da Grande obra da Creação do Mundo do Immortal Haydn* y *Laudate Pueri Dominum* con la misma instrumentación: 2 violines, 2 clarinetes, 2 cornos franceses, coro a cuatro voces mixtas y continuo⁸⁷. En su artículo de 1976, sobre la influencia de las obras de Haydn en Latinoamérica hasta 1900, Luis Merino ha observado que estos dos salmos constituyen los únicos equivalentes latinoamericanos conocidos de las *Messen nach Motiven aus den Oratorien* catalogadas por Hoboken, II, 125-127⁸⁸, y analizadas por Karl Schnürl en "Haydns 'Schöpfungs' als Messe", *Studien zur Musikwissenschaft*, XXV (1962), 463-474. Schnürl individualizó en los archivos austriacos alrededor de quince salmos basados en motivos de *La Creación*. *Laudate Dominum omnes gentes*, S.m. 21588 de la Biblioteca Nacional de Austria, tiene como base el aria *Mit Würd und Hoheit* (Con Majestad y Grandeza). Nunes Garcia basó su *Laudate Dominum* en *Die Himmel erzählen* ("Los Cielos cuentan") y para el comienzo del *Laudate pueri* adaptó el primer coro de *La Creación*, *Und der Geist Gottes* ("Y el Espíritu de Dios").

Sigismund Neukomm vivió cinco años en Río de Janeiro (1816 a 1821) y mantuvo informados a los lectores del *Allgemeine musikalische Zeitung* sobre el desarrollo musical del Brasil. El número publicado el 7 de junio de 1820 (XXII/23), columna 401, incluye una nota desde Río de Janeiro sobre el exitoso estreno del *Requiem*, de Mozart, en la Capilla Real el 19 de diciembre de 1819, bajo la dirección de Nunes Garcia y la distribución de las partes vocales para la próxima ejecución de *La Creación*, también bajo la dirección de Nunes García⁸⁹. Neukomm compuso un *Rondo aus der Schöpfung, fürs Clavier varirt* que sirvió de ejemplo para el *Compendio de Musica e Methodo de Pianoforte*, escrito en 1821 por Nunes Garcia para sus dos hijos con materiales extraídos de la música de Haydn.

Un anónimo "aficionado a la música" dedicó a Neukomm su traducción de la primera biografía de Haydn publicada en el Nuevo Mundo. El original fue publicado por Joaquim Le Breton⁹⁰ bajo el título *Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*⁹¹ (París: Baudouin, Imprimeur de l'Institut de France, 1810). La traducción brasileña de 84 páginas ostentaba un título imponente: *Noticia historica da vida e das obras de José Haydn, doutor em musica, membro associado do Instituto da França e de muitas academias. Lida na sessão publica de 6 de outubro de 1810 por Joaquim Le Breton... Traduzida em portuguez por hum amador, e dedicada ao senhor Segismundo Neukomm, Cavalleiro da Legião de Honra. Membro da Sociedade Real de Musica da Suecia, da Sociedade Imperial Philharmonica de S. Petersburgo, da Academia Real das Sciencias de Paris, &c.* (Rio de Janeiro: na Impressão Regia, 1820)⁹². Vasconcellos identificó como su traductor a Balthazar da Silva Lisboa (1761-1840)⁹³, oriundo de Bahía, doctorado en derecho canónico y civil en la Universidad de Coimbra y autor de extensas publicaciones entre las que figuran los anales coloniales de Río de Janeiro en siete volúmenes⁹⁴.

El manuscrito más temprano con una obra de Haydn preservado en Chile está en poder del señor Guillermo Marchant Espinoza⁹⁵. Tiene 98 folios y lleva la siguiente inscripción en la portada: "Libro Sexto" y más abajo "Maria Antonia Palacios" (probablemente su primera propietaria). Fue copiado aproximadamente entre 1780 y 1790 y contiene música para órgano, clave, piano y salterio. La mayoría de las obras son de Juan Capistrano Coley, sobre quien no existe mayor información⁹⁶. Haydn y Pleyel están presentes, Haydn con el movimiento inicial de la Sonata en Do mayor en folios 16v-19, obra que corresponde al *Gruppe XVI*, Nr. 35 del catálogo de Hoboken (I, p. 759)⁹⁷.

Isidora Zegers llegó a Santiago en 1822, trayendo consigo o adquiriendo en Chile las siguientes obras vocales de Haydn mencionadas en el artículo de Luis Merino.

Die Jahreszeiten (Les Saisons) von J. Haydn Clavierauszug von Ferd. Ries.

Bei N. Simrock in Bonn. Pl. Nr. 212 [1802]. (Hoboken, II, 60).

Ariane à Naxos. Cantate pour voix seule avec Accompt. de Piano, composée par le célèbre J. Haydn. París; chez M^{me}. V^{ve}. Launer. Texto en francés e italiano. Pl. Nr. 3170 (Hoboken, II, 296-299).

Song, 'Forgive me', composed, to German Words, by Haydn, and never before published in England (The English words by P. L. Courtier)⁹⁸.

En el volumen de música empastada que se conserva en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (= antiguo Conservatorio Nacional de Música) figuran el aria de Creonte, *Il pensier stà negli oggetti* de *L'Anima del Filosofo (Orfeo ed Euridice)*, ópera escrita

por Haydn en 1791; *D^r. Haydn's, VI Original Canzonettas, for the voice with an accompaniment, for the piano forte* (Hoboken, XXVIa, Nr. 25-30); *O tuneful Voice* (Hoboken, XXVIa, Nr. 42); y las canciones 2-5 del *Second Sett of D^r. Haydn's, VI Original Canzonettas, for the Voice with an accompaniment for the piano forte* (Hoboken, XXVIa, Nr. 32-35).

El más rico tesoro que existe en Chile con música de Haydn pertenece a la Catedral de Santiago. Las cuatro Misas preservadas en el archivo fueron publicadas por Joseph Alfred Novello y las 21 sinfonías provienen, en su mayoría, de la casa editorial parisina de (Charles Simon) Richault⁹⁹.

Missa Sti Nicolai (Sechsviertel-Messe). Sol mayor [1772]. Copia manuscrita de Novello N^o 7 (Haydn Society N^o 4). "Score arranged by V. Novello from a manuscript in Rev. C. J. Latrobe's possession".

Missa in honorem b. Bernardi de Offida (Heiligmesse). Si bemol mayor [1796]. Edición Novello "N^o 1" (Haydn Society N^o 8).

Missa in angustijs. (Misa Nelson). Re menor [1798]. Novello "N^o 3" (Haydn Society N^o 9).

Missa solennis (Schöpfungsmesse). Si bemol mayor [1801]. Messe a quatre voix avec Accompagnement d'Orgue. "N^o 4". París: M^{me}. V^e. Cannaux. La parte de órgano es un arreglo de V. Novello.

Benedictus à Quatre Voix. París: Chez P. Porro [Rue J. J. Rousseau N^o 14], 1809. Hoboken, II, 106. Parte de la Schöpfungsmesse.

Sinfonía N^o 63 ("La Roxolane"), en Do mayor [ca. 1777]. Edición de las partes de orquesta publicada entre 1813 y 1815. *Symphonie Pour Orchestre Composée par J. Haydn A Paris Chez Sieber père rue Coquillière N^o 22 près celle de J. J. Rousseau*. Ver Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century* (Estocolmo: Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music, II, 1955), p. 136.

Symphonie à Grand Orchestre Composée par J. Haydn A Bonn Chez N. Simrock N^o 6 Ouvrage Proposé par Souscription, N^o 74, en Mi bemol [ca. 1780]. Edición publicada en 1810. Hoboken, 112 (último item), y Beilage Suplementario.

Sinfonía N^o 76 en Mi bemol. Partitura de orquesta publicada por Richault bajo el "N^o 37".

Sinfonía N^o 77 en Si bemol [ca. 1783]. Partitura de orquesta del siglo XIX, editada en París por Richault [6915 R.], bajo el "N^o 35".

Sinfonía N^o 78 en Do menor [ca. 1783]. Partitura de orquesta del siglo XIX, editada en París por Richault [6915 R.], bajo el "N^o 36".

Sinfonía N^o 79 en Fa mayor [ca. 1784]. Partitura de orquesta, editada por Richault, bajo el "N^o 39".

- Sinfonía N^o 80 en Re menor [ca. 1784]. Partitura de orquesta, editada por Richault, "N^o 38".
- Sinfonía N^o 81 en Sol mayor. Partitura de orquesta, editada por Richault, "N^o 40".
- Sinfonía N^o 82 ("L'Ours"), en Do mayor [1786]. Partitura de orquesta, impresa en el siglo XIX, encabezada como "4^o Sinfonie". (París: Chez S. Richault [Boulevard Poissonnière 26 au 1^{er}; 691 5R.]).
- Sinfonía N^o 85 ("La Reine") en Si bemol [1785/86]. Partitura de orquesta copiada a mano con el encabezamiento "Lansa Maestro de Capilla de la Catedral". Sobre ésta, la primera de las Sinfonías de París, ver Hoboken, I, 147-153; H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Haydn* (Londres: Universal Edition & Rockliff, 1955), pp. 401-402 ("Las N^o 85 y 86 figuran entre las más bellas sinfonías escritas por Haydn").
- Sinfonía N^o 92 ("Oxford") en Sol mayor. Partes copiadas a mano y sumamente usadas. Hoboken, 172-175. Robbins Landon, p. 405 ("La N^o 92... puede decirse que sintetiza y perfecciona el gran número de sinfonías que Haydn había escrito hasta ese momento").
- Sinfonía N^o 93 en Re mayor [1791]. Partitura de orquesta editada por Richault, "N^o 45".
- Sinfonía N^o 94 ("La Sorpresa") en Sol mayor [1791]. Partitura de orquesta. Symphonie à Grand Orchestre. Prix. 12 fr. N^o 42. París. Chez S. Richault, Boulevard Poissonnière 26 au 1^{er}. 6915 R.
- Sinfonía N^o 96 ("El Milagro") en Re mayor [1791]. Partitura de orquesta, editada por Richault, "N^o 43".
- Sinfonía N^o 97 en Do mayor [1791/92]. Partitura de orquesta, editada por Richault, "N^o 44".
- Sinfonía N^o 98 en Si bemol [1792]. Partitura de orquesta, editada por Richault, "N^o 46".
- Sinfonía N^o 99 en Mi bemol [1793]. Collection de Sinfonies de divers auteurs arrangées pour deux Violons, deux Altos, Basse, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes & 2 Cors par C. F. Ebers. N^o 1 de Haydn Es dur Prix 2.45 X^r. A Offenbach sur le Mein chez Jean André.
- Sinfonía N^o 100 ("Militar") en Sol mayor [1794]. Partitura de orquesta editada por Richault: "Symphony N^o 48 Le Militaire ou Turque".
- Sinfonía N^o 102 en Si bemol [1794/95]. Partitura de orquesta editada por Richault "N^o 52".
- Sinfonía N^o 103 ("Redoble de timbal") en Mi bemol [1795]. Partitura de orquesta editada por Richault "N^o 50".

La música preservada en la Catedral de Ciudad de Méjico —inventariada con menor acuciosidad que aquella de la música catedralicia de Santiago de Chile— abarca la partitura orquestal del ofertorio que Haydn compuso en

1772 y que fuera editado en 1813 por Breitkopf und Härtel, *Ens aeternum attende votis (Walte gnädig o ew'ge Liebe)*; dos Misas con la parte de orquesta reducida para el órgano por Vincent Novello: *Messe à quatre voix avec Accompagnement d'Orgue, N° 1* (París: Nicou-Choron & Canaux, Boulevard S. ^t Denis [1839]) = Misa *Heiligmesse*, y N° 3 (Nicou-Choron & Canaux) = Misa Nelson; y partes incompletas de orquesta de *Sette sonate, con un Yntroduzione, ed al Fine un Terremoto* = Las Siete Ultimas Palabras.

El *Diario de Méjico*, publicado en esa capital durante los años crepusculares del Virreinato (1805-1818), hace mención de Haydn en los números correspondientes al 18 de noviembre y 16 de diciembre de 1806, 20 de marzo de 1810, 24 de noviembre de 1809 y 2 de abril de 1810. Las tres primeras alusiones testimonian la popularidad de la música instrumental de Haydn en Méjico, mientras que los dos últimos artículos consideran su vida e innovaciones musicales.

Luis Medina, intérprete de vigüela que murió el 2 de noviembre de 1806 en Ciudad de Méjico, dejó un recuerdo imborrable con su obra escénica *Siana y Silvio*. Dice su necrología: "muchas veces le oimos glosar varias piezas de Hayden, equivocandose con la dulzura y vigor del original"¹⁰⁰. Mariano de Soto Carrillo, pianista que falleció el mismo año que Medina, "no encontraba dificultad en ningun papel de Haydn, tocaba con estilo, dulzura, y expresion"¹⁰¹. Manuel Antonio del Corral, quien a diferencia de los otros dos intérpretes había emigrado a Ciudad de Méjico desde Madrid, acostumbraba a ejecutar las Variaciones de Haydn [en Fa menor], y fue acusado de haber hecho plagio de ellas¹⁰².

La necrología de Haydn, publicada en el número correspondiente al 24 de noviembre de 1809, afirma que "el incomparable compositor Haydn murió de extenuacion el día 31 de mayo en Gumpendorf, uno de los arrabales de Viena . . . Nació en la aldea de Rohrau, situada en los confines de Austria, y de Hungría. Fué niño de coro de la Iglesia de S. Estevan de Viena, y à la edad de diez y seis años fué compositor, y diò piezas de un estilo tan sabio como original. Le preguntaron un día en un corro de muchas personas, quien era el mejor compositor del siglo, y contestó: ¿como podeis preguntarme eso, viviendo Mozart?"¹⁰³.

Una necrología más completa apareció en el número correspondiente al 2 de abril de 1810, con las siguientes observaciones sobre su estilo musical:

Cuantos dotes pueden adornar á un artista, tantos se reunieron en Hayden, fecundidad de invencion, facilidad inmensa, osadia para extender los alcances del arte, variedad de recursos para dar novedad á las composiciones, y sobre todo, el gusto mas delicado para no pasar los limites mas allá de los cuales el genio degenera en extravagancia. Hayden ha sido el padre de la harmonia . . .

El enseñó, como sin abandonar el canto ò melodia, como sin confundirlo, ni obscurecerlo, puede tener una sucesion de efectos por medio de la modulacion, que le hace aparecer nuevo á cada instante. En fin, él supo encontrar bellezas inagotables en el arte, aun cuando no se vale de su recurso mas poderoso, cual es la voz humana y la palabra.

No es menester ser músico para conocer este mèrito; basta un oído exercitado, para probar en sus sinfonias, ya las decididas impresiones de animación, de alegría, de ternura melancòlica; ya aquella mezcla de movimientos indecisos, aquel placer cuanto mas vago mas hermoso que es el encanto de las almas sensibles. ¡Cuanto debia serlo la suya!¹⁰⁴.

Universidad de California, Los Angeles

NOTAS

¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época* (Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1897), p. 156.

² *Ibid.*, p. 554: "Entre los cuatro amigos que tocaban la primera música de Haydn, a Delitala se le llamaba *Ronquido*, porque roncaba en los pasos difíciles que ejecutaba con trabajo al tocar el violín".

³ Carlos Pignatelli, "Noticia histórica de la vida, y escritos de don Thomas Yriarte", en Antonio Aguirre, "La notice de Pignatelli", *Revue hispanique*, XXXVI/89 (febrero, 1916), p. 222: "Llegó por fin a saber la composicion y a tocar de repente el Violin, y la Viola sólo por observacion y practica, y despues con el auxilio de alguna instruccion que recibí de su amigo el maestro de Capilla de la Encarnacion don Antonio Rodriguez de Hita".

⁴ Citas de Horacio aparecen bajo el primer retrato impreso de Haydn (Viena: Artaria & Co., 1781). Ver lámina en H. C. Robbins Landon, *Haydn at Esterháza* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), opp. p. 160. Iriarte [=Yriarte] escribió su tributo del 20 de mayo de 1776 cuando tenía 26 años y lo publicó en su *Coleccion de obras en verso y prosa* (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787), II, 87-89. Tanto Benjamín Franklin como Thomas Jefferson se subscribieron a esta primera edición de las obras completas de Iriarte. Ver la lista de subscriptores, pp. xii y xiv.

⁵ Pedro Durán, "Elogio a la vida del Exmo Sor Dⁿ Domingo de Yriarte", *Revue hispanique*, XXXIX/96 (abril, 1917), 322-323: "Habiendo sido elegido en el año de mil setecientos y setenta y siete para desempeñar la secretaría de embajada del Rey N.S. en la corte de Viena . . . Como sobreviniese el fallecimiento del Conde de Mahoni, embajador de España en Viena, partió [de Roma] Dⁿ Domingo de Yriarte aceleradamente a fines de enero de mil setecientos y setenta y ocho, en virtud de orden que recibió de pasar a servir a aquella Corte imperial, no ya meramente de secretario de embajada, sino de encargado de negocios . . ."

Permaneció como encargado de negocios durante un año hasta la llegada a comienzos de octubre del conde de Aguilar desde España. Retomó el cargo de encargado de negocios después de la muerte de Aguilar, hasta la llegada del marqués de Llano. Continuó en Viena durante nueve años para ser trasladado a París en 1786.

⁶ *Coleccion de obras en verso y prosa*, II, 62-63.

⁷ La publicación se anunció en la *Gazeta* de Madrid, del 31 de marzo de 1780. Ver José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melodólogo (melodrama)* (Barcelona: Instituto Español de Musicología [Monografías, V], 1949), I, 79.

⁸ La edición estaba embellecida con ocho láminas y comprendía 10 folios + 126 páginas de texto + XL páginas de notas y una página de erratas. Ediciones posteriores: Madrid, 1784, 1789, 1822; Bordeaux, 1809, 1822, 1835. Ver Cotarelo y Mori, p. 205.

⁹ Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, p. 154. La residencia de los duques de Villahermosa estaba ubicada en la calle Rejas.

¹⁰ *Colección de obras*, I, 139. Al leer los tres primeros cantos, Florida Blanca (*un Personage baxo el immediato patrocinio de nuestro augusto Monarca*) le instó a que los completara, prometió aportar dinero para imprimirlo lujosamente, y se constituyó a sí mismo como Protector de la edición (Imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXIX).

¹¹ *Colección de obras en verso y prosa*, I, 281-282. Al no consultar el original castellano, H.C. Robbins Landon, *Haydn at Esterháza 1766-1790*, p. 422, reimprimió la versión defectuosa de este pasaje tal como fuera publicada por C.F. Pohl, *Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928), II, 179-180. Pohl dividió "estrañeza" en dos palabras, omitió "su" en la cuarta línea antes del final, y colocó un punto en lugar de coma después de "compatriotas". Por su parte, Robbins Landon al citar a Pohl cambió "serán" por "sérán" e "inmortal" por "immortal".

¹² *Cotarelo y Mori*, p. 205, nota 4.

¹³ *Colección de obras*, II, 80, nota 1.

¹⁴ Pietro Metastasio, *Opere [Complete]*, XXII [*Lettere*] (Florencia: Giuseppe Formigli, 1833), 77-78.

¹⁵ Stephen C. Fisher, "A Group of Haydn Copies for the Court of Spain: Fresh Sources, Rediscovered Works, and New Riddles", *Haydn-Studien*, IV/2 (mayo 1978), 70, nota 19.

¹⁶ Reimpreso con la ortografía actualizada por Alexander Weinmann en Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971), II, 395, párrafo 3.

¹⁷ *Ibid.*, párrafo 4. La dedicatoria al príncipe de Asturias (posteriormente el rey Carlos IV) al comienzo de la partitura mencionada en la siguiente nota corre impresa en Robbins Landon, *Haydn at Esterháza 1766-1790*, p. 453, nota 1. Según Robbins Landon su título es el siguiente: *L'isola disabitata Azione Teatrale in due Parti dedicata a sua A.R: il serenissimo Principe d'ASTURIAS*.

¹⁸ Erika Kanduth, "Die italienischen Libretti der Opern Joseph Haydns", en *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, ed. Herbert Zeman (Eisenstadt [Viena: Ernst Beemar], 1976 [*Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*, VI. Band]), p. 68.

¹⁹ Fisher, p. 70, nota 22. Robbins Landon, p. 453, nota 1, descubrió las correcciones hechas por Haydn en pp. 161, 171, 179, 192, 198, 302.

²⁰ Las partes correspondientes a la partitura de orquesta preservada en la Library of Congress llevan "M1500.H4416 p" como número de catálogo. El mismo escriba musical de la corte de Madrid copió las dos sinfonías de Gaetano Brunetti "Per Divertimento del Sere.^{mo} Sig.^r Principe d'Asturias" (posteriormente el rey Carlos IV de España). Ver Fisher, pp. 71 y 84.

²¹ Georges de Saint-Foix, "Les manuscrits et les copies d'oeuvres de Joseph Haydn a la Bibliothèque du Conservatoire", *Revue de Musicologie*, XVI/44 (noviembre 1932), 211, indicó dos cantatas copiadas por un "capitaine de Grenadiers du 6^e Régiment d'Infanterie de ligne, qui les a copiées pendant son séjour à Vitoria [España] en 1824, sur les manuscrits originaux, donnés et composés par Haydn, pour l'ambassadeur à Vienne du Roi d'Espagne, Charles III".

La primera de ellas, *Ah come il core mi palpita nel seno*, corresponde a la versión de concierto en Re mayor de un recitativo y aria pertenecientes al Acto II de la ópera presentada el 25 de febrero de 1781 en Esterháza, *La Fedeltà Premiata* (*Werke*, Reihe XXV, Bd. 10 [1968], pp. 380-395; Günter Thomas, *Kristischer Bericht* [1970], p. 17). Según

Thomas, p. 12, la versión de concierto publicada por Artaria apareció a más tardar en el verano de 1782, no en 1783. Sobre *Berenice ove sei*, el segundo ítem de París copiado en 1824 por un capitán francés de infantería "en Vitoria de un manuscrito que Haydn entregó en Viena al embajador español del rey Carlos III", ver Hoboken, II, 201.

²² En febrero de 1781 Luigi Boccherini, residente de Arenas, España, escribió una carta a su editor en Viena (Artaria), solicitándole que transmitiera sus respetos al "Sigr. Giuseppe Haidn, compositor que admiro en grado sumo junto al resto del mundo... Soy uno de los que aprecia y admira más ardientemente tanto su genio como sus obras musicales, las que han sido recibidas aquí con toda la estima a que son acreedoras en estricta justicia". Ver Germaine de Rothschild, *Luigi Boccherini His Life and Work* (Londres: Oxford University Press, 1965), p. 45.

²³ En 1781 Giovanni Gastone visitó a su hermano Luigi, en Arenas, España. El 26 de mayo de 1781 escribió una carta al compositor Salieri desde Talavera (cerca de Arenas), que dice: "Mis asuntos en España ahora están arreglados de nuevo a mi satisfacción... No obstante, siempre me sentiré fuera de mi propio círculo hasta que logre establecerme en Cádiz, Barcelona, o en otra ciudad en la que pueda dedicarme además a la poesía italiana". Largo tiempo después regresó a España y "entre 1797 y 1798 fue nombrado poeta oficial del Coliseo de los Caños del Peral en Madrid". Ver Rothschild, p. 47.

²⁴ *Il Ritorno di Tobia Oratorio Sacro da cantarsi nel Real Palazzo dell'Ajuda per celebrare l'augusto nome del Serenissimo Signore Don Giuseppe Principe del Brasile li 19. Marzo 1784. Nella Stamperia Reale* (Sala Nova: E. 27-C. 3 Maço 5).

²⁵ Los años en que los cantantes sirvieron en la corte de Lisboa indicados por Marita P. McClymonds: *Niccolo Jommelli, The Last Years, 1769-1774* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980), y por Mariana Amélia Machado Santos, *Biblioteca de Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita, IX (Índices)* (Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1967/68), pp. xxxvi-xxxix, difieren ligeramente de las fechas suministradas por Ernst Fritz Schmid, "Haydn's Oratorium *Il ritorno di Tobia*, seine Entstehung und seine Schicksale", *Archiv für Musikwissenschaft*, XVI/3 (1959), 300. Sobre castrati en la corte de Lisboa ver de Sir Nathaniel William Wraxall, *Historical memoirs of my own times, Part 1: 1772-1780* (Londres: Cadell & Davis, 1815), pp. 13-14. Según Wraxall las mujeres fueron excluidas debido a los celos de la reina portuguesa. Las aventuras del hijo de Pombal con una cantante exacerbaron la oposición del primer ministro contra las cantantes de ópera.

²⁶ Otto Erich Deutsch, *Mozart A Documentary Biography* (Londres: Adam & Charles Black, 1965), p. 82.

²⁷ C. W. Gluck, *Paride ed Elena*, ed. Rudolf Gerber (Cassel/Basilea: Bärenreiter-Verlag, 1954), pp. xii-xiii. Ver además de Hedwig y E. H. Mueller von Asow, eds., *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, traducido por Stewart Thomson (Nueva York: St. Martin's Press, 1962), p. 27.

²⁸ *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (Londres: T. Becket and Co., [etc.], 1773), I, 255.

²⁹ Joaquim de Vasconcellos, "D. João Carlos de Bragança, segundo duque de Lafões (1719-1806)", [Academia das Ciências de Lisboa] *Boletim da Classe de Letras (Antigo Boletim da Segunda Classe)*, XV/3 (agosto-octubre 1921), p. 987. Su hermana enviaba remesas de dinero para ayudarlo a mantener su lujoso modo de vida en Viena.

³⁰ Sobre la gran preferencia que por él tenía Kaunitz, el Canciller austríaco entre 1753 y 1792, ver de D. J. Garat, *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle*, 2^a ed. (París: Philippe, 1829), II, 220.

³¹ Afonso Eduardo Martins Zúquete, *Nobreza de Portugal* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, L.da, 1960), II, 665-668.

³² Hubert Unverricht, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze Orchesterfassung. Kritischer Bericht* (Munich-Duisberg: G. Henle Verlag, 1963), p. 10, nota 10.

Los errores de Hoboken en el catálogo de las partes fueron corregidos por Dénes Bartha en "Die Entstehung der 'Sieben Worte' im Spiegel des Haydn-Nachlass in Budapest", *Haydn emlékére* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), p. 148. Ver también el texto en húngaro, p. 112. La flauta 2 participa solamente en las Sonatas V y VII, y en el Terremoto es ejecutada al unísono con la flauta 1; los dos cornos en C-basso (= cornos 3 y 4) intervienen solamente en las Sonatas II y IV. Los errores de Hoboken en el catálogo de las copias manuscritas de la partitura están corregidos por Bartha, p. 149.

³³ *Ibid.*, p. 22: "Doch kann jetzt wohl kein Zweifel mehr bestehen, dass sie erst in der Karwoche des Jahres 1787 stattfand". [No existe ahora ninguna duda que ella fue estrenada durante la Semana Santa de 1787]. Unverricht se refiere al estreno de Cádiz. Dos presentaciones por lo menos antecedieron el estreno de Cádiz. En una carta fechada el 21 de febrero de 1787, Artaria ofreció copias manuscritas de las partes a un príncipe alemán aficionado a la música (*ibid.*, p. 23). Por lo tanto fueron copias manuscritas las empleadas por los intérpretes de las presentaciones que se realizaron en Bonn el 30 de marzo de 1787 bajo la dirección de Joseph Reicha (Robbins Landon, pp. 617-618) y en el Palacio Auersperg en Viena el 26 de marzo de 1787 a la que concurrió el conde Zinzendorf (Edward Olleson, "Haydn in the diaries of Count Karl von Zinzendorf" [1739-1813], *Haydn Yearbook*, II [1963/4], p. 48).

³⁴ Hoboken, I, 845, lo denomina incorrectamente Dr. José Saluz ("I" en lugar de "e" y "u" en lugar de "n") de Santamaría, y omite la tilde en la "ñ" de Valde-Iñigo. Robbins Landon, p. 617, repite los errores de Hoboken sin una revisión crítica. Adolf Sandberger escribió su nombre de manera correcta en "Zur Entstehungsgeschichte von Haydns 'Sieben Worten des Erlösers am Kreuze'", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903* [XI], 47, nota 1; al igual que Rubén Vargas Ugarte en *Los Jesuitas del Perú (1568-1767)* (Lima: n.p., 1941), p. 85.

³⁵ Sobre la carrera del Marqués de Valde-Iñigo, presentada aquí en un breve resumen, ver de José María León y Domínguez, "El Venerable Sacerdote D. José Saenz de Santamaría, Marqués de Valde-Iñigo", *Recuerdos Gaditanos* (Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón, 1897), pp. 261-280. Su autor, el canónigo de la Catedral de Cádiz, León y Domínguez, cita como su principal autoridad biográfica a José Gandulfo, sacerdote de Cádiz, canónigo honorario de la Catedral entre el 1º de abril de 1757 y el 7 de mayo de 1728, y autor de una *Carta Edificante, ó relacion sumaria de la vida del ejemplar Sacerdote y obrero apostólico infatigable Señor D. José Saenz de Santa María, Marqués de Valde-Iñigo* (Cádiz: Casa de Misericordia, 1807) publicada apenas tres años después de la muerte del marqués, y que constituye la mejor fuente de información contemporánea.

³⁶ No existe consenso entre los expertos en Goya sobre la fecha en que el maestro creó sus lunetas de la Santa Cueva, ni tampoco sobre el lugar en que fueron pintadas. Según Josep Gudiol i Ricart, *Goya* (Nueva York: Hyperion Press, 1941), p. 70, esto sucedió en Cádiz en 1796, pero en *Goya 1746-1828 Biography, Analytical Study and Catalogue of his Paintings* (Nueva York: Tudor Publishing Company, 1971), I, 89 planteó que fue en Madrid en 1795 (para ser enviadas a Cádiz). Las calificó "entre las más bellas pinturas religiosas de Goya". Según Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'Oeuvre peint de Goya*, ed. Xavière Desparmet Fitz-Gerald (París: F. de Nobele, 1928-1950), *Texte*, II, 282, la Última Cena y el Milagro de los panes y los peces fueron pintados por Goya en Cádiz en 1792. Rita de Angelis, *L'opera pittorica completa di Goya* (Milán: Rizzoli Editore, 1974), pp. 108-109, opina que Goya pintó las lunetas de la Santa Cueva entre 1796 y 1797, pero no especifica el lugar en que fueron creadas. Ver además René Taylor, "Goya's Paintings in the Santa Cueva at Cadiz", *Apollo The Magazine of the Arts*, LXXIX/1 (enero 1964), 62-64. La Fig. 1 es una reproducción muy útil del estado actual del oratorio de la Santa Cueva.

³⁷ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona: Librería Palau, 1968), XX, 139.

³⁸ Sobre ópera italiana en Cádiz durante el siglo XVIII ver de Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917), pp. 255-270. El poeta gaditano Maruján publicó

numerosas traducciones en verso de libretos italianos, iniciándolas en 1761 con el *Siroe* de Metastasio. Ellas fueron calificadas como "mejores que las publicadas en Madrid" por Cotarelo y Mori, pp. 256-257.

³⁹ Su biografía en Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico biográfico del Perú*, 2ª ed. (Lima: Imprenta Gil, 1933), VII, 380-383.

⁴⁰ *Devocion de las Tres Horas de la Agonia de Christo ... Y methodo con que se practica en el Colegio de la Compañia de Jesus de Lima, y en toda la Provincia del Perú* (Córdoba: Francisco Villalón, 1758), cuarto de 8 folios + 68 pp.

⁴¹ Palau y Dulcet, *Manual*, IX (1956), 132, señala traducciones al italiano, francés, inglés, alemán, polaco y al vasco publicadas antes de 1885.

⁴² Sobre Guillermo Ferrer ver de José Subirá, *La Música en la Casa de Alba estudios históricos y biográficos* (Madrid: Casa Hauser y Menet, 1927), p. 272. En 1776 Ferrer compuso una tonadilla escogida por Rafael Mitjana para ser publicada en la *Encyclopédie de la musique* de Lavignac, I⁴, 2232-2234. En 1790 una de sus sinfonías para orquesta fue interpretada en el primero de los diez conciertos espirituales de Cuaresma en Madrid, y fue nombrado en 1791 maestro del quinto duque de Liria, Jacobo Felipe Carlos Fitz-James Stuart.

⁴³ Citado por Vargas Ugarte, p. 185.

⁴⁴ Pohl, *Joseph Haydn* (1928), II, 214; Robbins Landon, *Haydn at Esterháza*, p. 616.

⁴⁵ Nicolás María de Cambiaso y Verdes, *Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la isla de Cádiz* (Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1829), I, 171.

⁴⁶ *Ibid.*, I, 173. Carlota Joaquina (1775-1830), hija del futuro rey Carlos IV y de María Luisa de Parma, contrajo nupcias con João VI de Portugal.

⁴⁷ *Ibid.*, I, 183 nota. Ver la publicación en facsímile de la edición de 1810 de Choron y Fayolle (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971), p. 321. Choron y Fayolle se limitaron a repetir la narración del mismo Haydn publicada por Breitkopf & Härtel en 1801 como prefacio de la versión vocal de *Las Siete Últimas Palabras* (Robbins Landon, *Haydn at Esterháza*, p. 616).

⁴⁸ Manuel Orozco, *Falla Biografía ilustrada* (Barcelona: Ediciones Destino, 1968), pp. 14, 17.

⁴⁹ Nicolás A. Solar-Quintes, "Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente", *Anuario Musical*, II (1947), 86.

⁵⁰ Carmen Muñoz de Figueroa, Condesa de Yebes, *La Condesa-Duquesa de Benavente* (Madrid: Espasa-Calpe, 1955), p. 8.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ Desparmet Fitz-Gerald, I, 19.

⁵⁴ Estas fechas corresponden a las láminas 243, 254 y 260 en el estudio de Desparmet Fitz-Gerald las que difieren de aquellas suministradas por Gudiol (*Goya* [1971]), I, 73 y 83: 1787 para el cuadro de la condesa-duquesa y 1789 para la pintura de la pareja con los hijos. De sus nueve hijos, cuatro murieron en su infancia o a comienzos de su niñez. Sobre ella y sus hijos, ver de Alberto y Arturo García Carrafa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos* (Madrid: Nueva Imprenta Radio), LXX (1953), 19 y XXXVII (1955), 105.

⁵⁵ Fernando Fernández de Córdova, Marqués de Mendigorria, *Mis Memorias Intimas*, 2ª ed. (Madrid: Est. Tip. de "El Liberal", 1899), I, 57 (cap. iii): "fui presentado por mi hermano Luis á toda la sociedad, y particularmente en casa de la duquesa viuda de

Benavente y de Osuna, que era la mas encopetada dama de España y de mayor elegancia y rango de Europa. Aquella señora vivía en el palacio llamado de la Puerta de la Vega".

⁵⁶ En una *Epístola joco-seria á la Excma. Sra. Condesa de Benavente*, Iriarte alabó debidamente sus dotes literarias, sus conocimientos artísticos y musicales y su habilidad ecuestre. La epístola en verso fue publicada completa por Cotarelo y Mori en *Iriarte y su época*, pp. 478-483 (según un manuscrito catalogado como Madrid Biblioteca Nacional S-418). Iriarte continuamente frecuentaba sus palacios Puerta de la Vega y Alameda.

⁵⁷ Solar-Quintes, "Las relaciones", pp. 85-86.

⁵⁸ Desparmet Fitz-Gerald, I, 20, nota 2.

⁵⁹ Solar-Quintes, pp. 83-84.

⁶⁰ Robbins Landon, *Haydn at Esterháza*, p. 671.

⁶¹ Sobre él ver de Blanco Soler, Piga Pascual y Pérez Petinto, *La Duquesa de Alba y su tiempo* (Madrid: Talleres Gráficos Marisal, 1949), p. 83, nota 146, y pp. 102-103. Murió en Sevilla en 1796 víctima de la tuberculosis.

⁶² *Haydn Yearbook*, IV (1968), 133.

⁶³ Solar-Quintes, pp. 86-87.

⁶⁴ La condesa-duquesa contrató a Francisco Flores=Flórez para mantener afinados y en buena forma los instrumentos ducales. En 1806 ella le pagó 6.300 reales de vellón por un fortepiano hecho de una madera especial que "sólo la conocen los [fabricantes] ingleses y es de mucho valor". Ver Condesa de Yebes, pp. 88-90.

⁶⁵ Karl Pfannhauser, "Mozarts Kirchenmusikalische Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XLIII (1959), 197, nota 211. Sobre Hob. III: B4, G5, C8, F2, D2, y gl, ver además Georg Feder, "Apokryphe 'Haydn'-Streich-quartette", *Haydn-Studien*, III/2 (abril 1974), 146-147.

⁶⁶ Condesa de Yebes, p. 86.

⁶⁷ "Samuel Rubio, on the Fortieth Anniversary of his Ordination", *Inter-American Music Review*, III/1 (otoño 1980), 14-15.

⁶⁸ Solar-Quintes, "Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini", *Anuario Musical*, II (1947), 89.

⁶⁹ Condesa de Yebes, pp. 86-87.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88. Según la Condesa de Yebes, pp. 94-95, existe en el Archivo Histórico Nacional, Archivo de Osuna, un inventario hecho en 1824 de la rica biblioteca musical de la condesa-duquesa.

⁷¹ Ver nota 65.

⁷² Según Desparmet Fitz-Gerald, *Texte*, II, 65, la pintura corresponde a 1791. Basándose en una mejor evidencia documental, Gudiol, *Goya* (1971), I, 224, estableció como fecha el año de 1795 (año en que el duque, muerto en Sevilla en junio de 1796, tenía 39 años de edad). El retrato está reproducido en Gudiol, III, 410-411 (figs. 470 y 471 [detalle]), y se exhibe actualmente en el Museo del Prado (Nº 2449).

⁷³ Esta posibilidad está descartada por Fischer, "A Group", *Haydn-Studien*, IV/2 (mayo 1978), p. 69, nota 15.

⁷⁴ *Archivo del General Miranda Viajes Diarios 1750-1785* (Caracas: Editorial Sur-América, 1929), I, 435. En 1785, Miranda (quien tenía el grado de teniente coronel al dejar La Habana el 1º de junio de 1783 para dirigirse a los Estados Unidos) viajaba por su cuenta, y no como general de ejército.

- ⁷⁵ Sobre sus conocimientos musicales ver de José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)* (Caracas: Tipografía Vargas, 1958), pp. 120-121.
- ⁷⁶ William Spence Robertson, *The Life of Miranda* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1929), I, 18. Después de haber sido atendido en Cádiz por Miranda, John Turnbull le escribió una carta de agradecimiento desde Gibraltar.
- ⁷⁷ *Ibid.*, I, 20.
- ⁷⁸ *Archivo del General Miranda*, I, 434.
- ⁷⁹ En *Haydn at Esterháza*, p. 673, Robbins Landon menciona erróneamente el domingo 26 de octubre como la fecha de llegada de Miranda. Este abandonó Viena el 26 de octubre a las 3 p.m. Pasó la noche en una posada miserable ubicada a tres postas de Viena, y demoró otras dos postas en llegar el 27 de octubre a Esterháza. Ver *Miranda*, *Archivo*, I, 435.
- ⁸⁰ Elizabeth Claire fue la querida del príncipe Nicolaus, a más tardar desde 1781. Pese a ser un conocido mujeriego, el gusto de Miranda no era nada de refinado. Sobre una visita suya a un burdel en Praga el domingo 9 de octubre de 1785, ver *Archivo*, I, 416.
- ⁸¹ En una carta a su editor fechada en Esterháza el 27 de mayo de 1781, Haydn envió sus "respetuosos saludos" a Boccherini a través de Artaria (Robbins Landon, p. 447).
- ⁸² Sobre óperas traducidas al alemán por Franz Xaver Girzick para las presentaciones del Conde Erdödy en Pressburg, ver Robbins Landon, p. 671.
- ⁸³ José Toribio Medina, *La Imprenta en México (1539-1821)* (Santiago de Chile: En Casa del Autor, 1911), VI, 431 (ítem 7568).
- ⁸⁴ Subirá, *El compositor Iriarte*, I, 87.
- ⁸⁵ Mayores detalles sobre ítem mencionados en este párrafo se pueden encontrar en "National Library Publications".
- ⁸⁶ *Edições raras de obras musicais Coleção Teresa Cristina Maria* (Río de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955), p. 10, ítem 33 y 38. Un facsimile de la portada de *Die Jahreszeiten* aparece frente a la p. 4.
- ⁸⁷ Cleofe Person de Mattos, *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* (Río de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970), pp. 121-122 (ítem 78 y 79).
- ⁸⁸ "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz, y Dos Fuentes en Chile", *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre 1976), p. 13.
- ⁸⁹ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "Sigismund Neukomm, An Austrian Composer in the New World", *Musical Quarterly*, XLV/4 (octubre 1959), 476, indica incorrectamente el 20 de enero de 1820 como la fecha del número.
- ⁹⁰ En su *Biographie universelle des musiciens* (París: Firmin-Didot, 1875), II, 68, F.-J. Fétis identificó a Le Breton como un teatino ordenado que se casó al estallar la Revolución, que tuvo éxito en la arena política, y que se desempeñó como secretario de la Classe des Beaux-Arts, del Institut de France, hasta octubre de 1815. Después de reunir un grupo de figuras artísticas y literarias desilusionadas de la Restauración, llevó el grupo a la corte de João VI en Río de Janeiro donde murió un año antes de la publicación de la traducción al portugués de su noticia sobre Haydn. Publicó en 1814 una noticia sobre la vida de Grétry.
- ⁹¹ En *Allgemeine musikalische Zeitung*, XIII/8 (20 de febrero, 1811), 148-151, Georg August Griesinger corrigió la noticia de Le Breton, la que, en parte, es el resultado de un plagio (y que contiene varias anécdotas dudosas). Ver además Hoboken, *Discrepancies in Haydn Biographies* (Washington, D.C.: Library of Congress, 1962), p. 15: "muchas

anécdotas difieren completamente, en sus versiones posteriores, de la manera en que fueron contadas por el mismo Haydn".

⁹² Alfredo do Valle Cabral, *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822* (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881), pp. 178-179. Ver Corrêa de Azevedo, *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952), 154; un facsímile de la portada se encuentra frente a la p. 150. Ver además Vitor Wittkowski, "História da primeira biografia musical editada no Brasil", *Musica Sacra* (Petrópolis), VII/8 (agosto 1947), 144-146 (Corrêa de Azevedo, p. 80).

⁹³ Joaquim de Vasconcellos, *Os músicos portugueses* (Oporto: Imprensa Portuguesa, 1870), I, 198-199.

⁹⁴ En un volumen de suplemento de la reedición en facsímile de sus *Annaes do Rio de Janeiro (1834-1835)* (Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968), p. 29, Pedro Calmon afirmó que en 1820 Silva Lisboa vivía aislado en su hacienda. Silva Lisboa idolatraba a D. João VI.

⁹⁵ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973), p. 60. Entre los compositores de las 42 piezas, Claro Valdés señaló como el más temprano a Llorente, maestro de capilla de la Catedral de Huesca en el siglo XVII.

⁹⁶ Luis Merino, "Presencia de Joseph Haydn", p. 8, enumera las siguientes obras: Sacris Solemnis, 1783 (fol. 57); Sonata Lemgueteria en Ambas [manos], *Allo Vivo* 1786 (fols. 89-90); Sonata con su Largo y Allegro, 1787 (fols. 82v-85); Nueve Divertimientos, Músicos para Organo, Compuestos... 1789 (fols. 7v-16); Sonata All.o, 1790 (fols. 79-80v); Sonata Ygual Registro de Lemgueteria, 1790 (fols. 81-82). En folios 19v-22 aparecen "Dos Sonatas com.tas por D.^{na} Juan de Lanbida, sacadas en Bilbao"; y en folios 61v-77v "Sey Sonatas, Organicas, Para el Piano-forte, ó clave com.s p.^r D.^{na} Vicente Joachín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid, Obra prim.^{ta} Precio sey pesetas".

⁹⁷ Merino, p. 9. La primera edición fue publicada por Artaria en 1780.

⁹⁸ No está consignada en Hoboken, II, 245-253.

⁹⁹ Claro realizó el inventario definitivo de esta colección en *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile* (Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974). Las obras de Haydn figuran en pp. 42-44.

¹⁰⁰ *Diario de México*, IV/414 (18 de noviembre, 1806), 322.

¹⁰¹ *Diario*, IV/442 (16 de diciembre, 1806), 436. Soto-Carrillo y Agustín Horcasitas (quien murió el 3 de abril de 1806) eran los principales pianistas de Ciudad de Méjico en 1805. Las *Endechas*, en memoria de Soto-Carrillo, fueron publicadas en la *Gazeta de México*, tom. 12, núm. 11.

¹⁰² *Diario*, XII/1631 (20 de marzo, 1810), 315. Para probar que él era un compositor fecundo que no necesitaba plagiar a Haydn, su defensor publicó la lista de obras de Corral en pp. 313-315.

¹⁰³ *Diario*, XI/1515 (24 de noviembre, 1809), 600.

¹⁰⁴ *Diario*, XII/1544 (2 de abril, 1810), 365-366. Según el autor de la necrología, *Las Siete Últimas Palabras*, *La Creación* y *Las Estaciones* son las obras de mayor fama de Haydn.

BIBLIOGRAFIA

Aguirre, Antonio. "La notice de Pignatelli", *Revue hispanique*, XXXVI/89 (febrero 1916).

- Angelis, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*. Milán: Rizzoli Editore, 1974.
- Angermüller, Rudolph. "Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858) und seine Lehrer Michael und Joseph Haydn". *Haydn-Studien*, III (1973).
- Bartha, Dénes. "Die Entstehung der 'Sieben Worte' im Spiegel des Haydn-Nachlass in Budapest", en Szabolcsi, Bence y Dénes Bartha, *Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
- Blanco Soler, Piga Pascual, y Pérez Petinto. *La Duquesa de Alba y su tiempo*. Madrid: Talleres Gráficos Marisal, 1949.
- Boccherini, Giovanni Gastone, libretista. [Haydn Joseph]. *Il Ritorno di Tobia Oratorio Sacro da cantarsi nel Real Palazzo dell'Ajuda per celebrare l'augusto nome del Serenissimo Signore Don Giuseppe Principe del Brasile li 19. Marzo 1784*. Lisboa: Nella Stamperia Reale, 1784.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. Londres: T. Becket and Co. [etc.], 1773. Vol. I.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música (Crónica musical de Caracas)*. Caracas: Tipografía Vargas, 1958.
- Cambiaso y Verdes, Nicolás María de. *Memorias para la biografía de la isla de Cádiz*. Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1829, 2 vols.
- Choron, Alexandre Étienne y François Joseph Fayolle. *Dictionnaire historique des musiciens* [París, 1810-11], ed. fac. Hildesheim: G. Olms, 1971.
- Claro, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974.
- Claro Valdés, Samuel; Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*. Madrid: Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1897.
- . *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917.
- Desparmet Fitz-Gerald, Xavier, ed. Xavière Desparmet Fitz-Gerald. *L'OEuvre peint de Goya*. Texte, II. París: F. de Nobelet, 1928-1950.
- Deutsch, Otto Erich. *Mozart A Documentary Biography*. Londres: Adam & Charles Black, 1965.
- Devoción de las Tres Horas de la Agonía de Christo... Y methodo con que se practica en el Colegio de la Compañía de Jesus de Lima, y en toda la Provincia del Perú*. Córdoba: Francisco Villalón, 1758.
- Durán, Pedro. "Elogio a la vida de Ex Sor D^{na} Domingo de Yriarte", *Revue hispanique*, XXXIX/96 (abril 1917).
- Feder, Georg. "Apokryphe Haydn-Streichquartette", *Haydn-Studien*, III/2 (abril 1974).
- . "Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken (Erste Folge)", *Haydn-Studien*, I/1 (junio 1965).

- . "Manuscript sources of Haydn's works and their distribution", *Haydn Yearbook*, IV (1968). Traducción al inglés del ítem anterior.
- Fernández de Córdova, Fernando, Marqués de Mendigorriá. *Mis Memorias Intimas*, 2ª ed. Madrid: Est. Tip. de "El Liberal", 1899. Vol. I.
- Fisher, Stephen C. "A Group of Haydn Copies for the Court of Spain: Fresh Sources, Rediscovered Works, and New Riddles", *Haydn-Studien*, IV/2 (mayo 1978).
- Gandulfo, José. *Carta Edificante, ó relacion sumaria de la vida del ejemplar Sacerdote y obrero apostolico infatigable Señor D. José Saenz de Santa Maria, Marques de Valde-Iñigo*. Cádiz, Casa de Misericordia, 1807.
- Garat, D. J. *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle*, 2ª ed. Paris: Philippe, 1829. Vol. II.
- Gluck, C. W. *Paride ed Elena*, ed. Rudolf Gerber. Cassel/Basilea: Bärenreiter, 1954.
- Gudiol i Ricart, Josep. *Goya*. Nueva York: Hyperion Press, 1941.
- . *Goya 1746-1828 Biography Analytical Study and Catalogue of his Paintings*. Nueva York: Tudor Publishing Company, 1971. Vol. I.
- Hoboken, Anthony van. *Joseph Haydn Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz: B. Schott's Söhne 1957, 1971, 1978. 3 vols.
- Iriarte, Tomás de. *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787. Vols. 1 y 2.
- . *La música, poema*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779.
- Kanduth, Erika. "Die italienischen Libretti der Opern Josef Haydns", en *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, ed. Herbert Zeman, Eisenstadt [Viena: Ernst Becvar], 1976. (*Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*, VI).
- Landon, H. G. Robbins. *Haydn at Esterháza*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- León y Domínguez, José M.^a. *Recuerdos Gaditanos*. Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón, 1897.
- Medina, José Toribio. *La Imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile: En Casa del Autor, 1911. Vol. VI.
- Mendiburu, Manuel de. *Diccionario histórico biográfico del Perú*, 2ª ed. Lima: Imprenta Gil, 1933. Vol. VII.
- Merino, Luis. "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz' y Dos Fuentes de Chile", *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre 1976).
- Metastasio, Pietro. *Opere [Complete]*, XXII [*Lettere*]. Florencia: Giuseppe Formigli, 1833.
- Miranda, Francisco de. *Archivo del General Miranda Viajes Diarios 1750-1785*. Caracas: Editorial Sud-América, 1929. Vol. I.
- Mitjana, Rafael. "Espagne", *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1/4. Paris: Librairie Delagrave, 1920.

- Mueller von Asow, Hedwig y Erich Hermann, eds. *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*. Nueva York: St. Martin's Press, 1962.
- Olleson, Edward. "Haydn in the diaries of Count Karl von Zinzendorf", *Haydn Yearbook*, II (1963/4).
- Orozco, Manuel. *Falla Biografía Ilustrada*. Barcelona: Ediciones 1968.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 1956, 1968. Vols. IX, XX.
- [Pequeno, Mercedes Reis]. *Edições raras de obras musicais Coleção Teresa Cristina Maria*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- Pfannhauser, Karl. "Mozarts kirchenmusikalische Studien in Spiegel seiner Zeit und Nachwelt", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XLIII (1959).
- Pignatelli, Carlos. "Noticia histórica de la vida, y escritos de don Thomas Yriarte", en Antonio Aguirre, "La notice de Pignatelli", *Revue hispanique*, XXXVI/89 (febrero 1916).
- Pohl, Carl Ferdinand. *Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928, 1927. Vols. 2 y 3 (ed. Hugo Botstiber).
- Robertson, William Spence. *The Life of Miranda*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1929. 2 vols.
- Rothschild, Germaine de. *Luigi Boccherini His Life and Work*. Londres: Oxford University Press, 1965.
- Saint-Foix, Georges de. "Les manuscrits et les copies d'oeuvres de Joseph Haydn à la Bibliothèque du Conservatoire", *Revue de Musicologie*, XVI/44 (noviembre 1932).
- Sandberger, Adolf. "Zur Entstehungsgeschichte von Haydns 'Sieben Worten des Erlösers am Kreuze'", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903* (1904).
- Santos, Mariana Amélia Machado. *Catálogo de Música Manuscrita*, IX (Índices). Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1967/68.
- Schmid, Ernst Fritz. "Haydns Oratorium 'Il ritorno di Tobia', seine Entstehung und seine Schicksale", *Archiv für Musikwissenschaft*, XVI/3 (1959).
- Solar-Quintes, Nicolás A. "I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía", *Anuario Musical*, II (1947).
- Stevenson, Robert. "National Library Publications in Brazil, Peru and Venezuela", *Inter-American Music Review*, III/1 (otoño 1980).
- . *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970.
- . "Samuel Rubio, on the Fortieth Anniversary of his Ordination", *Inter-American Music Review*, III/1 (otoño 1980).
- Taylor, René. "Goya's Paintings in the Santa Cueva at Cadiz", *Apollo The Magazine of the Arts*, LXXIX/1 (enero 1964).
- Subirá, José. *El compositor Iriarte y el cultivo español del melodrama (melodrama)*, I. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949. (Monografías, V).

- . *La música en la Casa de Alba*. Madrid: Casa Hauser y Menet, 1927.
- Szabolcsi, Bence y Dénes Bartha, eds. *Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. Zenetudományi tanulmányok 81.
- Thomas, Günther. *La Fedeltà Premiata Kritischer Bericht*. Munich-Duisburg: G. Henle, 1970.
- Unverricht, Hubert. *Joseph Haydn Die Sieben Letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze Orchesterfassung Kritischer Bericht*. Munich-Duisburg: G. Henle, 1963.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Los Jesuitas del Perú (1568-1767)*. Lima: s.i., 1941.
- Vasconcellos, Joaquim de. "D. João Carlos de Bragança, segundo duque de Lafões (1719-1806)", [Academia das Ciências de Lisboa] *Boletim da Classe de Letras (Antigo Boletim da Segunda Classe)*, XV/3 (agosto-octubre, 1921).
- Wraxall, Nathaniel William. *Historical Memoirs of my own time, Part 1: 1772-1780*. Londres: Cadell & Davis, 1815.
- Yebe, Carmen Muñoz de Figueroa, Condesa de. *La Condesa-Duquesa de Benavente Una vida en sus cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- Yriarte. Ver Iriarte.
- Zúquete, Alfonso Eduardo Martins, ed. *Nobreza de Portugal*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda., 1960, Vol. II.

Marta Canales Pizarro (1895 -)

Por Raquel Bustos Valderrama

I. ANTECEDENTES BIOGRÁFICOS *

Marta Canales, una mujer que bordea hoy casi los noventa años de existencia, sintetiza en su persona un acontecer musical de extraordinario significado en la historia de la música chilena. En su vida actual, plácida, tranquila y monacal, recuerda, con sorprendente nitidez, hechos de su infancia y situaciones trascendentes que compartió con su familia: “a los cinco años tocaba el violín de oído y podía distinguir que un vendedor callejero voceaba su mercadería en La mayor. Mis estudios regulares de violín los realicé con el maestro italiano Luis Gervino y con los primeros violines de las orquestas de la época a quienes mi padre contrataba año a año para que me enseñaran¹. A los once años me presenté por primera vez en público ejecutando el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn. Tuve el privilegio de ser acompañada por pianistas de renombre como Arthur Rubinstein, Emeric Stefaniai² y Claudio Arrau, asiduo visitante de mi casa en los periódicos viajes que realizara cuando joven a nuestro país”.

La compositora continúa con sus recuerdos y explica: “el violín me dejó”. Sufrió siempre de fuertes dolores de cabeza y la colocación del instrumento cerca del oído agudizaba este mal. De no mediar esta situación podría haber llegado a ser una excelente virtuosa. Las opiniones de la época y los emocionados recuerdos de sus familiares y amigos destacan que su calidad de ejecutante no había sido superada en Chile por nadie hasta esa fecha³. Don Domingo Santa Cruz confirma en sus *Memorias* que Marta era eximia violinista, famosa desde muy niña y considerada con razón como uno de los talentos más notables del país⁴.

* En la preparación de este trabajo ha sido de inestimable valor la colaboración y apoyo de familiares, amigos y conocidos de Marta Canales. Entrego mi agradecimiento a todos ellos y muy en especial a Marta Canales que puso a mi disposición su casa, manuscritos y documentos, a su hermana María, a su colaboradora y amiga Eliana O'Scanlan y a Sor Carmen Margarita del S. C. J., priora del Monasterio de Carmelitas Descalzas de los Andes.

¹ El maestro Juan Gervino llegó a Chile en 1885, se desempeñó como violín concertino de la orquesta del Teatro Municipal, fue profesor del Conservatorio y uno de los fundadores de la Sociedad Cuarteto.

² Pianista y compositor húngaro radicado en Chile, nació en Budapest en 1885 y murió en Santiago en 1959.

³ “Señorita Marta Canales Pizarro” (Del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos* de Emilio Uzcátegui, 1919). En *Revista Música*, III/4 (abril, 1922), Santiago, p. 1.

⁴ Domingo Santa Cruz. *Mi vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. Vol. I, 1ra. parte, p. 38.

El inicio de sus actividades de dirección coral y creación musical se ubica en las tertulias musicales que se realizaban en su hogar paterno y que tuvieron una "poderosa influencia en el devenir de la música chilena"⁵. En los salones de la calle Rosas, señala Vicente Salas Viu en *La Creación Musical en Chile*, tuvieron acogida propicia cuantos músicos de renombre visitaban la capital y los aficionados de más amplia cultura. Sin embargo, la mayor contribución de estas reuniones musicales, continúa Salas Viu, fue la organización de la Sociedad Coral Santa Cecilia, destinada a divulgar los polifonistas clásicos y darlos a conocer entre los aficionados. Esta Sociedad Coral fue la precursora de importantes iniciativas posteriores⁶. En estas tertulias "Chez Canales", como simpáticamente las denominaban varios de sus concurrentes⁷, se reunieron muchos de los impetuosos y visionarios jóvenes que formarían, en 1917, la Sociedad Bach, "este movimiento ya legendario, pero cuyas semillas han sido el fundamento de una cultura musical que enaltece a Chile en todo el Continente Americano"⁸.

Marta Canales participó con dinamismo en la música coral y de cámara que se hacía en estas reuniones musicales y creó con sus hermanos un cuarteto de cámara destinado al estudio de los clásicos. Los integrantes de este cuarteto fueron: Ricardo, cellista⁹, Laura, su hermana mayor, pianista, alumna de Bindo Paoli; Luisa, arpista, alumna de Josefina Pelizzari de Grazioli, y María, pianista, alumna de Roberto Dunker.

El trabajo coral iniciado por Marta a una edad muy temprana culminó con la fundación, en mayo de 1933, del coro Amalia Errázuriz, primer conjunto femenino dedicado a la polifonía sacra y, en 1944, del coro Ana Magdalena Bach. La principal actividad desarrollada por estos coros consistió en su participación en conciertos y ceremonias sociales, públicas y privadas. Esta actividad demandó de Marta Canales una gran dedicación y esfuerzo; su carácter enérgico, su don de mando y su propio lema "cuando me propongo algo, no hay quién me haga volver atrás" le permitieron salir airoso de la gran tarea de educar musicalmente, y a veces también disciplinar, un selecto grupo de señoritas de la sociedad santiaguina. En 1947 el Coro Ana Magdalena Bach viajó a Buenos Aires donde ofreció un concierto a beneficio de la construcción del Templo Votivo de Maipú.

⁵ Eugenio Pereira Salas, "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". En *R. M. Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), p. 65.

⁶ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s. f., pp. 33-34.

⁷ Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach" (1917-1933). En *R. M. Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), p. 10.

⁸ Palabras de un crítico argentino citadas en un artículo de Rosario Vives en *Revista Maribel*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1947.

⁹ Ricardo fue uno de los primeros miembros de la Sociedad Bach.

La prensa de la época confirmó la calidad del coro que interpretó, entre otras obras, composiciones de Marta Canales¹⁰. Esta actividad coral, registrada minuciosamente en álbumes especiales preparados por Marta, es el más alto orgullo de la compositora, que recuerda con cariño cómo enseñaba a sus alumnas teoría, solfeo y vocalizaciones, además de inculcarles el amor e interés por los polifonistas renacentistas y barrocos que precedieron a Bach.

Para conocer a Marta Canales como compositora es necesario indagar en su personalidad y entender el origen de su misticismo. Su hogar paterno se caracterizó por una profunda religiosidad, por lo que el cultivo de la música sacra fue para ella una consecuencia natural y espontánea. Marta se sintió, además, predestinada a un convento; según sus palabras, "tenía lo religioso metido en el alma". Profesa una verdadera veneración por Santa Teresa a quien dedicó una de sus creaciones más queridas, los *Madrigales Teresianos*. El manuscrito de esta obra fue obsequiado en agosto de 1975 al Monasterio de Carmelitas Descalzas de los Andes, quienes, en agradecimiento, la nombraron hermana de su confraternidad. En la práctica esto significa que participa de los deberes y derechos de una monja activa.

Una faceta interesante de la compositora es la gran habilidad y sensibilidad plástica que se evidencia en sus manuscritos, pulcros y ornamentados. Como ejemplo ilustrativo es interesante consignar el detalle que, sobre los *Madrigales Teresianos*, nos enviara Sor Teresa de los Angeles, priora del monasterio de Carmelitas Descalzas: "Está impreso completamente en forma manuscrita, la letra es antigua, casi gótica; las partes escritas están adornadas y encuadradas en hermosas viñetas a color, pintadas posiblemente con acuarela de buena calidad y gusto. En general los adornos quieren mostrar pequeñas estampas o grabados teresiano-carmelitanos. vgr: Escudo de la familia de Santa Teresa, antiguas murallas de Avila, tramos del claustro, etc." ¹¹.

Marta Canales ha recibido algunos reconocimientos por su labor musical; empero, el premio más importante lo obtuvo en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, entre 1929 y 1930. El Diploma expresa: "El Jurado de Reconcompensas ha concedido Gran Premio a *Marta Canales* por sus composiciones musicales".

¹⁰ Estos juicios de prensa están reunidos en un álbum gentilmente enviado a la compositora por el Sr. Alejandro Gumucio Harriet, en junio de 1947, por encargo del Cónsul General de Chile en Argentina, con los comentarios y críticas publicados en diarios y revistas de Buenos Aires, a propósito de la brillante actuación en esa ciudad del Coro Ana Magdalena Bach.

¹¹ En carta de fecha 11 de marzo de 1982 enviada a la autora de este trabajo.

II. SU OBRA

El catálogo de la obra de Marta Canales posee una fisonomía regular en inspiración y contenido. Sus obras pueden agruparse para los efectos de este estudio en los siguientes rubros:

Sinfónico corales:	<i>Misa de Navidad, Oratorio Marta y María y Misa Eucarística.</i>
Corales:	<i>Madrigales Teresianos, Misa Gregoriana, cánticos e himnos varios.</i>
Vocales con acompañamiento instrumental:	Cánticos e Himnos.
Instrumentales:	Para piano, arpa, violín, orquesta de cuerdas, etc.

Se consideran como trabajo menor las armonizaciones y adaptaciones para coro de cánticos tradicionales y folklóricos de diversos compositores y anónimos.

Marta Canales es una compositora talentosa y de creatividad fácil. Su escuela fue su propio hogar y más especialmente la actividad que se desarrollara en la Sociedad Coral Santa Cecilia. Los arreglos y las adaptaciones que preparara para las sesiones corales de esta Sociedad, familiarizaron su oído con obras, entre otros, de Palestrina, Victoria y Bach. El trabajo de introducción a la composición, armonía y contrapunto fue realizado bajo la guía del maestro Luigi Stefano Giarda¹².

Su estilo musical es personal; en sus obras, de preferencia las corales, el pilar fundamental es la armonía. La búsqueda de relaciones auditivamente adecuadas al sentido del texto la lleva a un manejo colorístico de este parámetro musical; existe una gran libertad en el uso de las reglas de resolución y movimiento de las voces. La sonoridad es postromántica, sin que ello signifique una adscripción a esta corriente estética.

Prefiere los géneros y formas de raigambre renacentista y barroca, pero supedita todos los recursos formales y expresivos de la música a la presentación del texto.

Nuestro trabajo está enfocado al análisis de las obras sinfónico-corales y corales, porque las consideramos como las más representativas de su estilo. Para el análisis hemos dividido las obras en tres grupos: a) Misas, b) Oratorios y c) Madrigales.

¹² Compositor, violoncellista y profesor italiano, llegó a nuestro país en 1905 y ocupó en 1919 el cargo de Subdirector del Conservatorio Nacional de Música.

a) *Misas*

Con el fin de no restringir este estudio, es conveniente hacer una enumeración general de las misas compuestas en Chile en esta centuria.

La *Misa de Navidad* de Marta Canales, compuesta en 1919, constituye una de las primeras obras de este género escritas en el país, antecedida solamente por la *Misa* de Celerino Pereira Lecaros para cinco voces, coro mixto, órgano y orquesta¹³, de 1917. Después de la *Misa Eucarística* de 1922, se advierte una producción más bien reducida en este género sacro. Se pueden mencionar, entre ellas, la *Misa Solemne*, 1930, de Alfonso Letelier¹⁴, y las *Misas* de Carmela Mackenna de 1934 y 1943. En la segunda mitad del presente siglo Gustavo Becerra compuso, en 1958, la *Misa Brevis* S.S.C.¹⁵ y Juan Orrego Salas, entre 1968 y 1969 la *Missa in Tempore Discordiae* para tenor, solista, coro mixto y orquesta¹⁶. Completan esta relación las *Misas María Zart* de Miguel Aguilar¹⁷, la *Misa de Navidad*, 1923, de Abelardo Quinteros¹⁸, y la *Misa de la Dedicación*, 1974, de Darwin Vargas¹⁹.

Dentro de la nueva generación de compositores chilenos, Jaime González se perfila como uno de los continuadores de esta veta de la música religiosa chilena. Su tesis de grado consistió en un *Requiem* para dos coros mixtos, soprano y orquesta, que constituye, además, el único ejemplo en su género compuesto en nuestro país.

La *Misa Gregoriana*, para voces y órgano de Marta Canales, es la menos ambiciosa y de mayor simplicidad. El órgano sólo apoya la voz en los puntos cadenciales. A partir de la tonalidad de Fa la melodía silábica o moderadamente melismática se mueve hacia las secciones plagales o auténticas del modo, subrayando las palabras latinas del Ordinario de la Misa. Las cadencias intermedias y finales, de miembro o final de frase, son semejantes y consisten en la sucesión de los acordes II-I. La sección más importante de la misa es el *Credo*, donde un tema se repite o amplía melódicamente según las exigencias del texto. Este tema reaparece en el

¹³ Marta Canales tomó parte activa en la preparación de los coros para el estreno de esta Misa en la Catedral, en 1917. Domingo Santa Cruz, *Memorias*, Vol. I, 1ra. parte, p. 38.

¹⁴ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 98.

¹⁵ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), p. 88.

¹⁶ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 101.

¹⁷ Edición IEM en el Archivo de la Facultad de Artes.

¹⁸ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973, p. 162.

¹⁹ El estreno de esta Misa tuvo lugar el 23 de noviembre de 1974, con ocasión de la Consagración del Templo Votivo de Maipú.

Benedictus y se repite invertido en el *Agnus Dei*, para retomar luego su forma original hacia el final.

Estrenada en diciembre de 1919, la *Misa de Navidad* es una obra de mayor envergadura. La introducción de la Misa, denominada Pastoral, muestra un estilo impresionista; hay uso de armonía modal con predominio de la interválica de quintas y octavas. Las cuerdas están reforzadas con campanas que exponen una melodía que oscila entre los modos Mixolidio e Hipomixolidio.

La estructura normal del Kyrie A B A ha sido fragmentada de manera tal que asume la estructura A B A¹ + B¹ con el predominio de la alternancia colorística de las voces. El texto es tratado en un estilo neumático y en movimiento paralelo de acordes en primera inversión.

Esquemáticamente es posible apreciar las siguientes modificaciones:

A: Kyrie eleison a	B: Christe eleison b	A ¹ + B ¹ : Kyrie eleison a ²
Kyrie eleison a ¹	Christe eleison b ¹	Kyrie eleison a ² + c
Kyrie c	eleison b ²	Kyrie eleison b ³
		Kyrie eleison b ²
		Kyrie d
		Kyrie eleison c ¹

La división binaria sigue presente en el *Gloria*, con la alternancia colorística de las voces, A, soprano y cuerdas con sordina y voces acompañantes con "bocca chiusa", como lo indica la partitura, y A¹ con las cuatro voces en estilo silábico.

Comienza el *Gloria* con dos compases de tañido de campanas en quintas, acompañadas por el órgano en un acorde de quintas simultáneas. Esquemáticamente se resume como sigue:

A	a	a ¹	-	b	b ¹	-	c	-	d
A ¹	a ²	a ³	-	b ²	b ³	-	c ¹	-	d ¹

Una introducción de tres compases en la subdominante de Sol precede al *Sanctus* en estilo melismático y con un ritmo más ágil que las secciones anteriores. Entre el primero y segundo *Sanctus* los violines primero y segundo introducen una figura de cuatro semicorcheas, que sirve como motivo del tercer *Sanctus*.

El manuscrito del *Credo* que revisamos tiene correcciones, agregados y eliminaciones. Se inicia con el recitativo "Patrem omnipotentem..." Predomina el estilo recitativo junto a desplazamientos melódicos desde Sol mayor hacia tonos a distancia de cuartas justas. El clímax del *Credo* se ubica en las

palabras “por quem omnia facta sunt...”. Es ésta una de las pocas instancias en que la compositora hace uso del contrapunto; en el “et incarnatus est...” vuelve al recurso del desplazamiento paralelo de sextas en un pianissimo que reposa en un gran calderón.

La textura del *Benedictus* es muy diáfana, el órgano acompaña al tenor, violines y violoncellos en largas notas tenidas. El *Agnus Dei* vuelve al uso de los acordes en primera inversión y esquemáticamente puede reducirse a:

a b-a¹ c-d e

Rasgos interesantes de esta Misa son los siguientes: La preocupación por el sentido dramático del texto; la fraseología ágil, el uso cuidadoso de la dinámica del contraste en alternancia colorística de las voces; las tonalidades cambiantes y los recursos agógicos. El estilo es predominantemente recitativo, con partes melismáticas. Es usual que el clímax lo subraye un contrapunto moderado.

La obra capital de Marta Canales, es sin duda, la *Misa Eucarística*, para solos, coro a seis voces y orquesta. Su material musical básico radica en doce temas identificados por la misma compositora (ver ej. 1). Es fácil apreciar, una vez más, que la delineación de cada tema está vinculada estrechamente al contenido textual, la música es un verdadero trazo que reproduce el sentido de las palabras, como por ejemplo en los temas b y c del ejemplo 1. La orquesta es de cuerdas, reforzada en los violines y los violoncellos, junto a tres arpas y órgano. Como norma general la parte del órgano es una reducción de las restantes partes de la orquesta.

Ej. 1 TEMAS DE LA MISA EUCARISTICA

a) llamado divino 

b) "aursum" el amor que sube a Dios, vida contemplativa. 

c) el amor que oecia, tierra. 

d) "contemplación" 

e) "sumisión" 

f) "adoración"

g) profesión de fe de la iglesia (tema litúrgico)

h) profesión del pueblo a Dios.

i) "inquietud"

j) "compasión"

k) "hossanna"

l) el alma del pueblo.

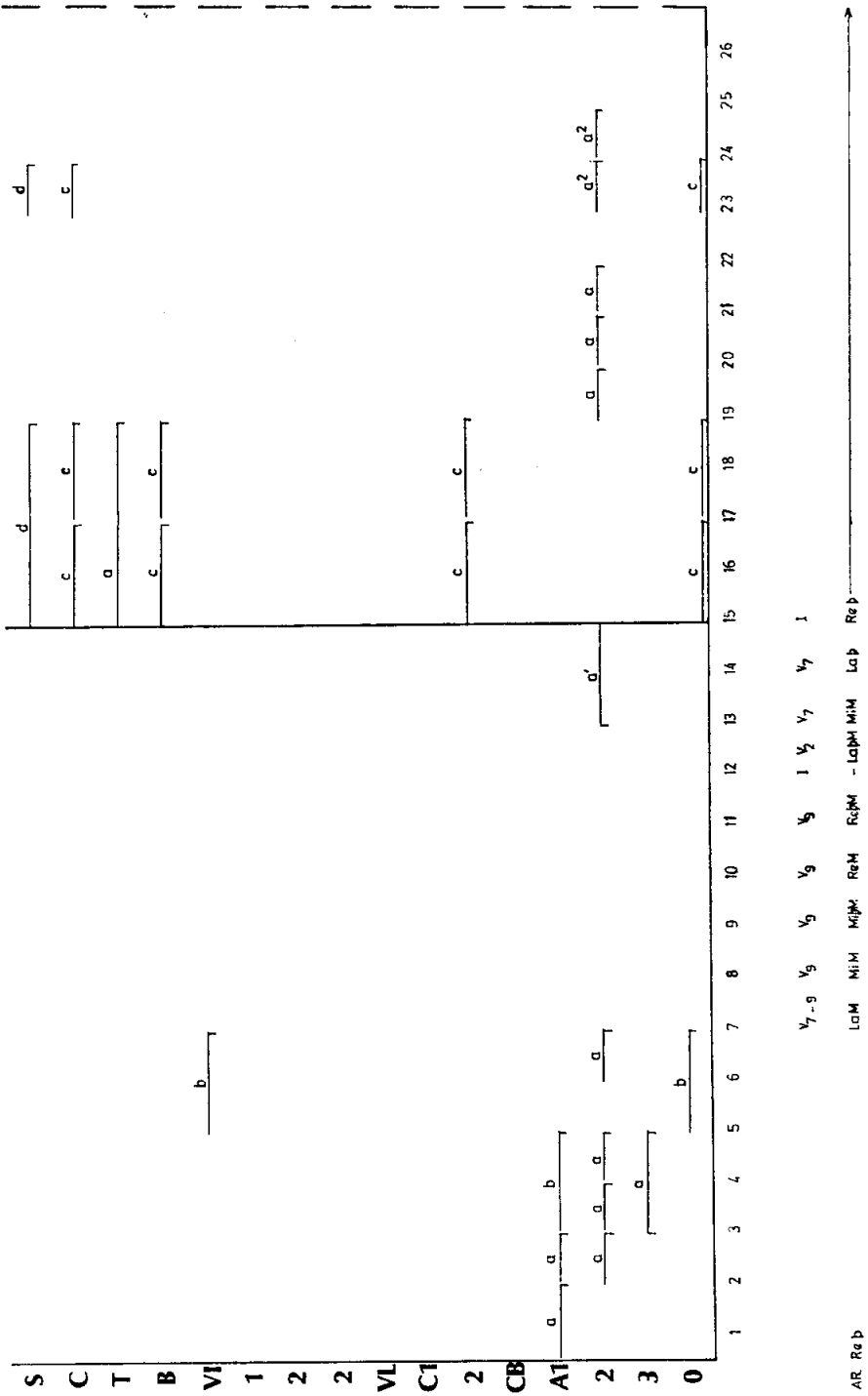
El *Preludio*, desarrollado a partir de *a*, prepara por medio de una gran tensión armónica la entrada del Kyrie I. Ver página 48.

Esto se puede apreciar en el siguiente cuadro esquemático, conjuntamente con la elaboración, a comienzos del Kyrie I, de los temas *a*, *c* y *d*. El Kyrie I tiene, además, una gran importancia en el desarrollo de la Misa, según se verá más adelante. Las modificaciones más significativas que se producen en las sucesivas reiteraciones del Kyrie —Kyrie II, Kyrie III— tiene que ver con el engruesamiento de la textura, la ampliación de la sonoridad acordal y el incremento de la tensión rítmica. El clímax se ubica en el *Christe II* que adquiere la fisonomía de tal por el cambio de textura y el uso de una interválica más disonante. La vuelta al Kyrie involucra leves modificaciones como ser el carácter suspensivo de algunas frases que originalmente eran conclusivas.

En el *Gloria* se incorporan los temas *f* y *K'*, contrasta con el Kyrie por el estilo silábico y el interesante juego timbrístico. Se establecen dos bloques sonoros en diálogo permanente: las voces con acompañamiento orquestal y las cuerdas agudas con las arpas. Si bien está estructurado en compases binarios hay un uso predominante de ritmos ternarios. El clímax se inicia en "qui Tollis peccata mundi", compás 35, con un recurso de contraste similar al empleado en el Kyrie: aumento de la disonancia y el cambio de textura.

KYRIE I

PRELUDIO



Al igual que en la *Misa de Navidad*, el *Credo* (ver ej. 4) es la parte climática de la ceremonia litúrgica y reúne las siguientes características: una mayor concentración de los temas básicos señalados en el ejemplo 1; uso de técnicas de composición más afinadas y engarce con mayor equilibrio del texto y el color vocal e instrumental.

A los temas iniciales, ya señalados, se agrega M en el "Quartetto di Celli y Basso". Curiosamente, este tema es cantabile y en un movido 3/4, lo que sugiere que las palabras del *Credo* son, para la compositora, el testimonio grato y regocijado del hombre a su Dios que le concede la gracia de creer.

Respecto de las técnicas utilizadas hay que señalar primeramente las entradas en contrapunto libre en palabras vitales del texto, recurso que, como ya señalamos, es escaso en el estilo de la compositora. Se agrega a esto el empleo de variaciones melódicas, cambios de tono a los enarmónicos, como es el caso del tema M, y las frases suspensivas que acentúan su dramatismo mediante un giro al semitono cromático inferior. En los compases 166-169 hay una inversión de la cabeza del tema h, presentada en forma paralela a la exposición directa del mismo tema.

El *Credo* se asimila a los movimientos precedentes, por la repetición de una parte del Kyrie I, a partir del compás 96 y la periódica presentación del tema a.

La repetición del material del Kyrie I está precedida por la denominada *Introducción All' Incarnatus*, compases 84-93, que, en lo fundamental, acumula tensión armónica y melódica por el manejo de paralelismos de intervalos disminuidos y aumentados. Desde aquí comienza el amplio clímax del *Credo*, compases 76-139, que cierra un tutti muy vigoroso sobre los temas a, b' y h'. En el compás 96 hay una repetición textual de los dos primeros compases del Kyrie I, con el que se aprecia una gran similitud en textura y estabilidad armónica. Esta semejanza se mantiene hasta la aparición del tema b en el compás 119. Esta parte es el enlace con las secciones precedentes.

El texto silábico del *Credo*, además de destacarse en sus partes esenciales por las entradas en contrapunto ya señaladas, está articulado por medio de efectos colorísticos en que se alternan regularmente las voces e instrumentos. Las secciones corales están precedidas, por lo general, por introducciones instrumentales de textura más liviana.

Se puede apreciar que el manejo de la tensión y la distensión armónica, es sistemático en las partes vitales del texto.

El *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei* están formulados como una segunda unidad debido a la reaparición del tema k en los finales del *Sanctus*, compases 33-37; el *Benedictus*, compases 17-21 y en la parte central del *Agnus Dei*, compases 14-17. En esta segunda parte hay un mayor uso de la alter

nancia timbrística que se expande incluso hacia las voces; éstas manejan recursos bien diferenciados en la partitura, como ser "quasi bocca chiusa" y "divisi". El final del *Agnus Dei* se relaciona con el Kyrie I, cerrando la Misa, de este modo, en un verdadero círculo

Se desprende de este análisis que Marta Canales concibió una obra para la liturgia dotada de una forma musical claramente definida.

A

Kyrie - Gloria - Credo

B

Sanctus Benedictus - Agnus Dei

Las partes A y B son homogéneas en sí mismas y están integradas por los elementos iniciales y finales que tienen en común. La Misa tiene, sin duda, un perfecto equilibrio que aflora también en el uso regular y balanceado de las partes vocales e instrumentales.

Sin embargo, pareciera que existen factores sonoros que oscurecen su nitidez formal, entre ellos, las tensiones armónicas y tutti demasiado frecuentes. En muchas instancias hay sonoridades masivas engruesadas por ornamentos y glissandos de las arpas. Pareciera ser que Marta Canales orquestó la Misa en función de los instrumentistas de que disponía para incorporarlos activamente en la ejecución de la obra. En cierto modo esto fue una restricción a su vena creativa.

Lo anterior, de manera alguna, resta méritos a la *Misa* que constituye un excelente ejemplo de la inventiva y talento de la compositora.

b) *Oratorios*

Marta y María es el primer oratorio compuesto en nuestro país. De este modo, Marta Canales vuelve a integrar, junto a Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas, el grupo más representativo de los compositores de música religiosa en el siglo XX.

En 1930, Alfonso Letelier compuso la ópera Sacra inconclusa *La Magdalena* y en 1955 la primera parte de la ópera oratorio *La Historia de Tobías y Sara*²⁰. Juan Orrego Salas, entre 1974 y 1976, escribió el Oratorio *The Days of God*²¹.

Gustavo Becerra ofrece los tres únicos ejemplos de oratorios profanos en la composición nacional: *La Araucana*, sobre el Poema épico de Alonso de

²⁰ Ver catálogo de su obra en *R.M.Ch.*, XXX/153-155 (enero-septiembre, 1981, pp. 98 y 109).

²¹ Ver catálogo de su obra en *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 104. En relación al oratorio véase el análisis del compositor mismo en *R.M.Ch.* XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.

Ercilla y Zúñiga, en 1965; *Machu Picchu*, sobre un poema de Pablo Neruda de 1966, y el oratorio *Lord Cochrane de Chile*, también basado en un poema de Pablo Neruda, de 1967²².

El oratorio *Marta y María*, con libreto en latín escrito por doña Blanca Subercaseaux de Valdés, es para solistas, coros, órgano y orquesta. Consiste en un Preludio y tres actos y está basado en las palabras del Evangelio según San Lucas que narran la historia de Marta y su hermana María.

Coincide este oratorio en varios aspectos con las técnicas de composición de la *Misa Eucarística*; el texto es el elemento generador y sustancial al que se supeditan todos los recursos musicales, y se amplía y flexibiliza el principio consistente en identificar los temas que se utilizan a través de

Ej 2 Coro de alabanza a Marta (Tema de Santa Marta)

MARTA y MARIA, primer acto, cc. 136-144

S. Hoc est vir - go sa - plens et u - na de

M.S. Hoc est vir - go sa - plens et u - na de

C. Hoc est vir - go sa - plens et u - na de

T. Hoc est vir - go sa - plens et u - na de

B. Hoc est vir - go sa - plens et u - na de

vir - go sa - plens et u - na de

N. Nihil is - ta est spe - cio - sa in - ter fi - lias Je - ru - sa - lem

S. nu - me - ro pru - den - tem Je - ru - sa - lem

M.S. pru - den - tem Je - ru - sa - lem

C. pru - den - tem Je - ru - sa - lem

T. pru - den - tem

B. pru - den - tem

pru - den - tem

²² Ver catálogo de su obra en R. M. Ch., XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), p. 89

toda la forma litúrgica. El análisis permitió establecer que, además de algunos temas que se perfilan en el transcurso de la partitura, existe un uso premeditado de ambientes sonoros que expresan las características humanas de cada uno de los personajes principales del oratorio.

Marta, la mujer laboriosa y santa que hospedó a Jesús en su casa, está siempre rodeada de una atmósfera serena y diáfana, traducida musicalmente por tonos mayores, interválica consonante y texturas livianas (ver ej. 2).

A diferencia de Marta, María, quien no sólo sobrelleva la culpa de sus propios pecados sino que, además, simboliza el estado de caos del mundo pagano antes de la venida del Salvador, se caracteriza musicalmente por los cambios tonales áridos, cromatismos descendentes, fuertes agitaciones rítmicas, interválica disonante y texturas densas y heterogéneas (ver ej. 3).

Ej. 3

MARTA y MARIA, primer acto, cc. 156-160

Jesús, en la voz del tenor, se expresa en giros y modos en un estilo gregoriano no estricto y por un acompañamiento orquestal sobrio y mesurado (ver ej. 4).

Ej. 4

MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 322-328

JESUS

Be - a - - - - - ti pau - pe - ris

qui - a ves-trum est reg - - - - - num De - i

El *Preludio* ofrece pequeños trazos o pinceladas representativas de los caracteres que serán elaborados en las secciones sustanciales del desarrollo. Impera en este *Preludio* una absoluta libertad tonal, extensiva al resto de la obra. El compromiso de las armaduras en la partitura y la sonoridad resultante es mínimo; el uso libre de las disonancias y las relaciones acordales no permite precisar cadencias específicas en los tonos que se señalan.

Los aspectos más destacados del *Preludio* son las escalas por tonos en el "tema de la actividad santa", (ver ej. 5), los procedimientos de variación temática, algunas progresiones acordales con un fuerte matiz impresionista y el aumento progresivo de la tensión armónica, rítmica y timbrística que converge hacia el clímax.

Ej. 5
MARTA y MARÍA, Preludio, oc. 1-6

V.C. Fagot

C.B.

Arpa

El *Primer Acto* presenta a las hermanas Marta y María en la voz del narrador. Estas presentaciones van intercaladas entre los coros de alabanza a Marta (ver ej. 3) y la exposición del tema del pecado (ver ej. 4).

Después de la presentación musical de Marta y María, la compositora maneja paulatinamente los pasos desde el anuncio de la venida de Jesús, en el primer acto, hasta el encuentro con María y la concesión de su perdón, en el segundo acto.

En el acto inicial un coro de niños canta una escala mayor ascendente hacia la dominante en las palabras "Salvator meus". A esta breve llamada se unen las voces restantes repitiendo esta súplica, irrumpen entonces el corno, la trompeta y el trombón en un fuerte y marcado ritmo marcial, reafirmando la venida del Mesías. La presencia inminente del Salvador y su origen divino se enfatizan por medio de las cadencias plagales en valores largos en diferentes tonalidades mayores. Se cierra el Primer Acto con el Coro de las Profecías, donde las voces exponen, en entradas en contrapunto libre o en estricto paralelismo, las diversas frases del texto latino.

Inicia el Segundo Acto el tema del remordimiento y conversión de María Magdalena. El personaje vital de este acto es María que aparece opuesta, en una primera instancia, a la personalidad de su hermana Marta. Un dúo muy bien construido sirve para demostrar los indisolubles lazos familiares

de las hermanas, a la vez que los rasgos diferenciados de su personalidad y forma de vida, establecidos nítidamente desde el comienzo del oratorio (ver ej. 6).

Ej. 6
MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 199-198

Marta
Maria

O quam bo-nus, O quam bo-nus
- et sua - via est Do - mi - ne Spl - ri - tus
tu - us, In om - ni - bus, in om - ni - bus Do -
mi - ne Spl - ri - tus tu - us, In om - ni - bus, in om - ni - bus

La voz de María, en una segunda instancia, se mezcla en sus palabras de remordimiento y ruegos de misericordia al pueblo de Galilea que proclama con ¡Hosannah! la llegada de Jesús (ver ej. 7).

Ej. 7
MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 206-207, 210-213

Coro solo
Maria Magdalena

¡Ho-san - na! Hu - mi - liq - ta est in pul - vu - re
a - ni - ma me - a cor me - cum con - tur - ba - tum est in me.

Se establece entonces una tercera fase del acto en el que surge un diálogo entre Jesús y María Magdalena quien, conmovida por la palabra de Cristo, insiste en sus ruegos de misericordia y perdón. El canto de María Magdalena, junto con solicitar "lavame", se asimila al recitativo litúrgico y se desprende de su fuerte disonancia, cromatismo y tensión, si bien los instrumentos persisten en recordar su pasado.

Precedido de un coro de ángeles en estilo contrapuntístico llega el perdón divino en las palabras "Surge amica mea, et veni" (levántate, amiga mía, ven) (ver ej. 8).

Ej. 8
MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 381-382

Jesús
Maria Magdalena

Sur - ge a - mi - ca me - a et ve - ni La - va - me

El Tercer Acto utiliza casi textualmente las palabras de San Lucas describiendo el afán de Marta en sus quehaceres, mientras María, sentada a los pies de Jesús, escucha sus palabras. Marta se acerca a Jesús solicitando la ayuda de su hermana, y Jesús le responde:

Martha, Martha, solicita es et turbaris erga plurima. Porro unum est necessarium Mariam optiman partem elegit quae non auferetur ab ea.

Marta, Marta, tú por muchas cosas te afanas y acongojas y a la verdad que una sola cosa es necesaria. María ha escogido la mejor parte que no le será quitada.

(San Lucas X, 41-42)

En el acto último, la tensión dramática ha cedido el paso a un tema idílico en el Jardín de Batania y al tema de la contemplación. En su última intervención el narrador describe pausadamente la escena, acompañado en forma muy medida y parca por la orquesta. Este acto debe entenderse como una verdadera síntesis de los dos primeros, por cuanto se recuerdan las palabras iniciales del oratorio: "Mulier quaedam Marta nomine..." Las últimas palabras de Jesús se cierran con una amplia sección orquestal que resume los temas usados en el transcurso de todo el oratorio. Culmina la obra con el "Himno a María Magdalena".

A modo de síntesis, este oratorio confirma la plasticidad de las compositora en el manejo del texto y la música como una sola unidad de pensamiento. Los antiguos recursos del Renacimiento y Barroco, que traducían el bien y el mal, o el cielo y la tierra mediante simples movimientos melódicos ascendentes o descendentes, están plenamente vigentes en el estilo de Marta. Esta conexión con recursos arcaicos se aprecia aún más en el manejo de algunas técnicas del motete de los siglos XIII y XIV.

Sin embargo, este oratorio tiene una fuerte sonoridad impresionista por el uso de la tonalidad expandida y el predominio de intervalos y acordes de novena en movimiento paralelo. Sin que llegue a ser destacado, existe un trabajo contrapuntístico especialmente en las partes corales, las que ofrecen, sin duda, los momentos más significativos del oratorio.

c) *Madrigales*

La colección de los *Madrigales Teresianos* constituye la obra más difundida de Marta Canales. Los versos naturales y espontáneos, emanados de la pluma de la mística de Avila, fueron llevados a la música con gran sentimiento. El contenido místico contemplativo de los textos permite clasificarlos dentro de la categoría del madrigal sacro. Su estilo fuertemente

armónico elude la escritura cromática y utiliza como elementos fundamentales la tríada, los acordes en sexta y las modulaciones por equivalencia. El manejo muy discreto de la disonancia logra crear atmósferas musicales adecuadas al sentido del texto (ver ej. 9).

Ej. 9

MADRIGALES TERESIANOS, VIII, Véante mis ojos, cc. 1-4

Vé-an-te mis o - jos, dul-ce Je - sús bue-no Vé - an-te mis o - jos, mué-ra-me yo lue-go
 Ve - a quien qui-sie - re ro - sas y jaz-mi - nes que yo si te vie - re, ve - ré mil jar - di - nes.

III. SÍNTESIS ESTILÍSTICA

Tomando como sonoridad fundamental la tríada, Marta Canales logra crear un estilo que podemos considerar conveniente para los propósitos de escribir obras muy devotas, de fácil comprensión y al alcance del público.

En la búsqueda permanente de sonoridades adecuadas al sentido dramático del texto incursiona, a veces, en estilos más complejos que parecieran sugerir una formación más acabada en las técnicas de composición de la primera parte del siglo. No obstante, las etapas usuales del aprendizaje de la composición, obligan al manejo consciente y riguroso del contrapunto, aspecto que pareciera haber contado con el sistemático rechazo de la compositora, según se desprende de las escasas ocasiones en que aparece.

La música vocal es el medio que más se adecua a las técnicas de composición que trabaja Marta Canales; el empleo de los instrumentos adolece de limitaciones por cuanto las texturas muy rígidas les restan plasticidad.

CONCLUSIONES

La década de 1920 es, en nuestro país, un período de modificaciones sustanciales en el ámbito musical. Este hecho se debió muy principalmente al espíritu siempre inquieto de figuras señeras, aún vigentes, en el ámbito de la música. Los puntos considerados vitales para cumplir con los perentorios objetivos de cambio fueron la educación musical y la extensión.

En este contexto, la actividad musical de Marta Canales se orientó hacia círculos muy exclusivos de nuestra sociedad, que aceptaron con responsabilidad los estudios rigurosos y constantes que requiere una buena formación musical. Estas enseñanzas de Marta Canales cayeron en terreno fértil, por cuanto se proyectaron en línea directa hacia los descendientes de las numerosas damas que, en su juventud, integraron los coros Amalia Errázuriz y Ana Magdalena Bach.

Considerando el significado de la labor de Marta Canales como compositora en aquella etapa de cambios, su mayor mérito radica en haber entregado un repertorio de obras que, en algunos casos, constituyen ejemplos únicos en su género.

En el estudio realizado sobre María Luisa Sepúlveda²³, anotábamos como aspecto positivo de su labor de compositora su innegable honestidad profesional; este rasgo es plenamente compartido por Marta Canales, por cuanto compuso obras que reflejaron sus inquietudes espirituales, utilizando recursos y técnicas naturales y espontáneas que le fueron prodigados. Recordamos nuevamente sus palabras cuando dice: "sin desconocer los avances logrados por los compositores de vanguardia, la música no consiste en escribir jeroglíficos musicales con el único objetivo de epatar a la gente. La música es, más que nada, un medio de transmisión de la inquietud musical".

Marta Canales ha contado siempre con el cariño y apoyo de sus amigos, colegas y todos quienes han tenido la oportunidad de conocerla. Los valores desconocidos y anónimos en nuestro país son muchos, quizás demasiados, y los homenajes póstumos sólo sirven, a veces, para olvidar aún más a las personas. Hacemos llegar hoy nuestro reconocimiento a esta valiosa mujer chilena.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

BIBLIOGRAFIA

- Bustos, Raquel. "María Luisa Sepúlveda Maira". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 117-140.
- "Catálogo Cronológico Clasificado de las Obras del Compositor Gustavo Becerra Schmidt". En *R.M.Ch.*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 82-91.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973.

²³ Raquel Bustos. "María Luisa Sepúlveda Maira". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 126.

- Merino, Luis. "Catálogo de la Obra Musical de Juan Orrego Salas". En *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 78-124.
- . "Catálogo de la Obra Musical de Alfonso Letelier". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 97-116.
- Pereira Salas, Eugenio. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". En *R.M.Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 63-78.
- . *Historia de la Música en Chile (1885-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres Compositoras*. Buenos Aires, 1950.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s. f.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. 2 vols.
- "Señorita Marta Canales Pizarro". (Del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos*, Emilio Uzcátegui, 1919), en *Revista Música*, III/4 (abril, 1922), Santiago.
- Vives, Rosario. Crónica. En *Revista Maribel* (20 de mayo, 1947), Buenos Aires.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

NOTAS PRELIMINARES

- 1) Este catálogo ordena y completa las referencias dispersas de las obras de la compositora que aparecen en los libros y artículos mencionados en la bibliografía precedente.
- 2) Se detallan primero en orden cronológico las obras con datación comprobada. En segundo término se ordenan alfabéticamente las obras sin datación.
- 3) El listado de armonizaciones de melodías preexistentes es parcial debido al gran número de ellas y a la dificultad de acceso. Por lo tanto hemos incluido solamente aquellas disponibles para la presente investigación.
- 4) Abreviaturas:
 - A : Alto.
 - B : Bajo.
 - IEM: Instituto de Extensión Musical (hoy día Facultad de Artes de la Universidad de Chile).
 - M : Mezzosoprano.
 - MS : Manuscrito.
 - S : Soprano.
 - s. f. : Sin fecha.
 - T : Tenor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
Octubre, 1918	<i>Marcha Fúnebre</i> para piano.		MS.		"In my father's death", octubre, 1918.
Noviembre, 1918	<i>Preludio</i> para arpa.		MS.		Dedicado a su hermana Luisa "en cuanto arpista".
Marzo, 1919	<i>Alleluia para voces</i> , (SMAT), campanas, arpa, órgano y cuerdas.		MS.	Santiago, 1921, Iglesia de las Agustinas.	Dedicado a Carmencita Subercaseaux, mayo de 1919.
1919	<i>Misa de Navidad</i> para voces a cuatro voces mixtas (SMATB), campanas, arpa, órgano y cuerdas. 1. <i>Kyrie</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> . 5. <i>Agnus Dei</i> .		MS.	Santiago, diciembre 25, 1919. Iglesia Corpus Domini (Sacramentinas).	En ocasión de su estreno, el entonces arzobispo de Santiago Crescente Errázuriz concedió cien días de indulgencia a cada una de las personas que cantaron en la misa.
1922	<i>Misa Eucarística</i> para solos, coro a seis voces, 3 arpas, órgano y cuerdas, 1. <i>Kyrie</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> . 5. <i>Agnus Dei</i> .		La partitura orquestal fue impresa en 1922.	Santiago, septiembre 10, 1922, Catedral Metropolitana, Armando Carvajal (director).	Ejecutada en el II Congreso Eucarístico Nacional de Chile. Corresponde a la primera partitura de orquesta editada en el país.
1929	<i>Marta y María</i> oratorio para voces solistas (SMATB), coro de niños y orquesta, flauta, oboe, clarinete,	Libreto de Blanca Subercaseaux de Valdés.	MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1933	como inglés, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, celesta, arpa, órgano y cuerdas. <i>Madrigales Teresianos</i> colección de doce coros a cuatro voces reales, 1. <i>Ofrecimiento.</i> 2. <i>Versos de Santa Teresa tomados del libro de sus Cantares.</i> 3. <i>Composición de Santa Teresa para las profesiones.</i> 4. <i>Villancico de Santa Teresa.</i> 5. <i>Poesía de Santa Teresa para la profesión de la Hermana Isabel de los Angeles.</i> 6. <i>Vivo sin vivir en mí.</i> 7. <i>Si el amor que me te- néa.</i> 8. <i>Véante mis ojos.</i> 9. <i>Dichoso el corazón enamorado.</i> 10. <i>Nada te turbe o Paz del Alma.</i> 11. <i>Dilectus meus mihi.</i> 12. <i>A Cristo Crucificado.</i>	Santa Teresa de Jesús.	Nos. 8 y 10; Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, serie C, Obras Corales, s.f.	El listado de los cantos co- rresponde al del manuscrito existente en el Monasterio de las Carmelitas Descalzas de Los Andes.	Un decreto sin fecha del Ar- zobispado de Santiago, conce- de cien días de indulgencia a cada una de las personas que canten estos madrigales. Firma Crescente Errázuriz, Arzobis- po de Santiago.
1937	<i>In Manus Tuas</i> armoniza- do para voz y órgano.				MS.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Laetabor et exultabo</i> , salmi atque Motivi Gregoriana, para voces (SATB) y órgano.	Salmo. IX.	MS.		
	<i>Misa Gregoriana</i> para voces iguales y órgano, 1. <i>Kyrie</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> 5. <i>Agnus Dei</i> .		MS.		
	<i>Salve Regina</i> , armonizado para voz y órgano.		MS.		
	<i>Veni Creator Spiritus</i> , armonizado para coro a siete voces.		MS.		
1946	<i>Cantares Chilenos</i> , colección de diez melodías armonizadas para coros a voces iguales extraídas del folklore.		MS.		
	<i>Villancicos</i> y canciones pastoriles anónimas y de autores diversos armonizadas por Marta Canales.		MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
OBRAS SIN DATACION				
<i>A la reina del mar, barcarola.</i>				Mencionada por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Ave María</i> para mezzosoprano y órgano.		MS.		
<i>Ave María</i> para voz solista, coro mixto a cuatro voces y órgano.		MS.		
<i>Berceuse</i> para voz y piano.		MS.		Dedicado a su amiga Delfina Montt, Texto en francés.
<i>Cántico di S. Francesco</i> para cuatro voces (SMAT) y órgano guía.		MS.		Dedicado a Pedro Subercaseaux.
<i>Canto de la mañana</i> para coro.				
<i>Canto de la tarde</i> para voces (SMA) y órgano guía		MS.		Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2. Dedicado a su amiga Amalia de Subercaseaux.
<i>Caprice</i> para piano.		MS.		Dedicado a su amiga Carmen Subercaseaux.
<i>Cierra los ojitos</i> para cuatro voces.		MS.		
<i>Cuatro canciones de cuna</i> para coro a cuatro voces iguales.		MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
<i>Dos canciones para cuatro voces,</i> 1. <i>Vienes caminando.</i> 2. <i>Nació la niña.</i>	Marta Canales.	Santiago: Editorial Casa Amarilla, inscripción 11417.		
<i>Duérmete mi vida</i> para voz y órgano.	Daniel de la Vega.	MS.		
<i>El camino de la cruz</i> para cuatro voces femeninas.		MS.		Existe una versión mimeografiada propiedad del Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, Castor Narvarte A. (director).
<i>Elevación</i> poema para arpa, órgano y cuerdas.		MS.	Santiago, s. f.	Dedicado a la memoria de su hermana Laura.
<i>Estudio</i> para violín.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Cocotte</i> para piano.		MS.		Dedicada a su hermana María.
<i>Himno Jam Lucis Orto Sidere</i> para voz y órgano.		MS.		Compuesto en la localidad de Santa Cruz, Chile.
<i>Himno popular al Niño Jesús de Praga</i> para voz, coro al unísono y órgano.		MS.		
<i>Hosanna</i> para cuatro voces reales (SMAT).		MS.		
<i>Loneliness</i> para piano.		MS.		Dedicada a su amiga Elizabeth Subercaseaux.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
<i>Matinata</i> para soprano o tenor y piano.		MS.		Dedicada a la Sra. Graciela Sánchez de Valdés.
<i>Meditación</i> para piano.		MS.		Dedicada a su hermana Luisa.
<i>Nocturno</i> para piano.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Preludio</i> para violín.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
* <i>Prière du matin</i> para cinco voces reales (SMATB) y órgano.		MS.		Dedicado a Ramón Subercaseaux.
<i>Quinteto de violines.</i>				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Regina Coeli</i> para cuatro voces (SATB) y órgano conductor.		MS.		
<i>Resurrexit</i> , coro sagrado a cuatro voces reales.		MS.		
<i>Réve</i> para violoncello y piano.		MS.		Dedicado a Sergio Figueroa A.
<i>Tres Romanzas.</i>	Menciones Orrego.			Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.

Carlos Botto Vallarino: Compositor y Maestro

por Inés Grandela del Río

INTRODUCCIÓN

Carlos Botto nació en Viña del Mar, el 4 de noviembre de 1923, de padres italianos, don Angel Botto Larata y doña Aída Vallarino Borghetti. Realizó sus estudios en el Seminario de San Rafael de Valparaíso, y simultáneamente inició sus estudios musicales y pianísticos con la profesora Odelia Malfatti. Posteriormente dedicó a su maestra los *Entretenimientos pedagógicos para la enseñanza del piano en los niños*.

En 1948 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde completó sus estudios de piano con la profesora Herminia Raccagni y de composición con los maestros Gustavo Becerra, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas, obteniendo en 1955 el grado de Licenciado en Interpretación Superior con mención en piano y el de Licenciado en Composición Musical, grados para los cuales escribió la obra didáctica ya mencionada.

Entre 1956 y 1957 fue becado por la Fundación John Simon Guggenheim para realizar estudios de postgrado en Estados Unidos con Luigi Dallapiccola, en Nueva York. En 1961 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, cargo que ocupó hasta marzo de 1968. Durante este período continuó su valioso aporte a la docencia. Su nutrida labor pedagógica, centrada en la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se hizo extensiva, además, al Instituto de Música de la Universidad Católica, entre 1969 y 1980, al Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) entre 1968 y 1978 y a la Escuela Moderna de Música, entre 1968 y 1970. Colaboró, además, en cursos organizados por el Ministerio de Educación durante los años 1954 y 1955, y en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en 1972. En 1977 participó en un curso a nivel universitario sobre la época y la música de Ludwig van Beethoven, auspiciado por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos y de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, ofrecido a través del entonces Canal 9.

Ha sido miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile desde que inició su carrera musical y en varios períodos ha sido elegido miembro de su Directorio. En el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile fue Redactor Jefe de programas desde 1954 a 1958. Asimismo, fue nombrado Presidente de Juventudes Musicales de Chile, cargo que ocupó entre 1961 y 1974.

Carlos Botto ha sido distinguido con invitaciones del Ministerio de Cultura de la RDA en 1966 y al Festival Casals de Puerto Rico en 1957, oportunidad en la que actuó como representante de Chile.

Tanto en Italia como en Chile se le ha distinguido con diplomas que le fueron conferidos por su labor docente y de extensión. Es Caballero Oficial en la Orden al Mérito de la República de Italia, galardón que se le otorga a los descendientes de italianos que se destacan por su labor en Chile, y la Municipalidad de Valparaíso lo distinguió con un Diploma de Honor en reconocimiento a su labor artística y cultural.

En los Festivales de Música Chilena obtuvo, consecutivamente, cuatro premios: Mención Honrosa en 1950 por sus *Variaciones* op. 1 para piano; Primer Premio y Premio de Honor de 1952 con *Diez Preludios* op. 3 para piano, nuevamente obtuvo ambos premios en 1954 con el *Cuarteto* op. 5 para cuerdas y en 1956 con los *Siete Cantos al Amor y a la Muerte* op. 8. En 1960 le fue conferido el premio Fundación Olga Cohen de Pení por los *Poemas de Amor y Soledad* op. 12.

Ha sido, además, colaborador de la *Revista Musical Chilena* en la que ha publicado los siguientes trabajos: "Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra"¹; "Apuntes sobre 'Tristán e Isolda' de Wagner, a propósito del centenario de su finiquitación"²; "Crónicas de Viaje, I"³ y "Crónicas de Viaje, II"⁴.

El nutrido currículum de Carlos Botto ha debido ser resumido, pero hemos deseado ofrecer una visión de su importancia dentro de nuestra cultura y principalmente en el campo del quehacer musical. El objetivo principal de este trabajo es ampliar y profundizar la información ya existente, bastante escasa por lo demás, sobre la música de este compositor chileno, señalar la proyección de su actividad musical tanto en el campo de la composición como en el docente y realizar un análisis estilístico de su obra.

EL MAESTRO

Treinta años de esforzada labor pedagógica le han merecido a Don Carlos —como sus alumnos y ex alumnos lo llamamos— una indiscutible fama de maestro por excelencia. Ha ejercido la docencia en las más variadas disciplinas, destacándose en las asignaturas de Piano, Historia de la Música y

¹ *R.M.Ch.*, XII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 38-43.

² *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 22-27.

³ *R.M.Ch.*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 101-105.

⁴ *R.M.Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 86-93.

Armonía. En todas ellas ha demostrado cualidades excepcionales, las que podríamos resumir en cuatro puntos fundamentales: 1) Condiciones naturales como pedagogo por su entrega absoluta a la docencia y gran amor a la música; 2) Cultura general amplísima y profundo conocimiento del arte musical; 3) Búsqueda infatigable de una metodología adecuada y creación personal de materiales didácticos de la más alta categoría y 4) Creatividad musical al servicio de la docencia.

Gracias a sus esfuerzos han surgido destacados profesionales tanto al nivel de la interpretación pianística como en el de la docencia a nivel superior, específicamente en la Licenciatura en Ritmo Auditivo, Solfeo y Armonía, y, también, en la formación de músicos e investigadores que lo han hecho famoso en el extranjero.

Sus alumnos sabemos que el objetivo principal del maestro Botto ha sido invariablemente la formación integral del músico. En sus clases no se limita a impartir los conocimientos específicos relacionados con una materia determinada; por el contrario, los enfoca dentro de un contexto amplio, integrador y esencialmente musical. En la formación del futuro pianista, por ejemplo, cuida especialmente su desarrollo como músico, integrando a la adquisición de una técnica acabada, los indispensables conocimientos históricos y analíticos.

La pedagogía del arte musical le interesó desde que inició su carrera de compositor y docente, prueba de ello son los *Entretenimientos pedagógicos para la enseñanza del piano en los niños*, obra que incluye 155 piezas y ejercicios progresivos. Se divide en tres partes y un apéndice, en los que se alternan ejercicios dirigidos a la adquisición de una buena mecánica y trozos de interés musical, lo que le confiere gran atractivo porque no descuida el goce estético dentro del aprendizaje del instrumento. Su difusión impresa sería muy valiosa a fin de poder ponerla al alcance de profesores y estudiantes. Este texto reúne las condiciones óptimas para la enseñanza del piano durante los primeros años.

De similar objetivo pedagógico son los trozos escritos para *Mi amigo el Piano*, editados por la Escuela Moderna de Música, y aquellos de *El Pianista Chileno*, vols. I y II. Estos últimos corresponden a las *Seis Piezas Breves* op. 19 para piano (1969), versión pianística de las *Seis Miniaturas* op. 19 para clavecín, las que también representan un aporte importante a la literatura pianística del nivel básico.

Su marcada inclinación a la docencia se advierte, además, en los *Diez Preludios* op. 3. El N° 10, por ejemplo, es un verdadero estudio de cuartas paralelas para ambas manos, y el preludio N° 4, en cambio, aborda el problema de los arpeggios. La *Sonatina* op. 9 es otro aporte valioso al

repertorio pianístico de nivel medio, debido a la utilización de mecanismos pianísticos de dificultad moderada ⁵.

Carlos Botto no limita su interés a la pedagogía en piano, también su creatividad docente abarca la canción infantil. En 1979 se presentó al Concurso de Composición Musical Coral Infantil auspiciado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile y el Ministerio de Educación. Bajo seudónimo presentó una serie de coros compuestos para voces infantiles, dentro de un lenguaje directo, sin complejidades, claramente tonal y de melodía atrayente. Estas canciones para dos y tres voces blancas son un importante aporte al repertorio escolar, tan escaso, desgraciadamente, en nuestro país.

Para flauta dulce también ha creado obras de diversos niveles de dificultad, compatibles con el aprendizaje de este instrumento. Esta labor de Carlos Botto es doblemente valiosa porque son escasos los compositores chilenos o extranjeros que han escrito obras didácticas para flauta dulce.

EL COMPOSITOR Y SUS OBRAS

La labor creativa de Carlos Botto se destaca, más bien, por su valor cualitativo que cuantitativo, en particular por la solidez de los procedimientos de construcción, el conocimiento profundo de la técnica compositiva y un alto grado de expresividad. Su estilo es muy personal, de independiente eclecticismo, y su creación resulta siempre espontánea, oponiéndose a cualquier dogmatismo que coarte su propia individualidad. Sus preferencias formales lo inclinan hacia la economía sonora, y así el núcleo de su carrera creativa está en la música para piano y en la canción. Para cuerdas solamente ha escrito el *Cuarteto* op. 5, el *Divertimento* op. 7 para violín, viola, cello y orquesta de cuerdas, la *Fantasia* op. 15 para viola y piano, *Canción y Danza* op. 17 para contrabajo y piano, transcripción y arreglo para este medio de una obra anterior para voz y piano (*Canción de Amor* op. 4 N° 1 y 2), y la *Fantasia* op. 25 para guitarra. Para instrumentos de vientos existen solamente el *Capricho* op. 29 para clarinete y ocho obras para flauta dulce en sus diferentes registros.

Del repertorio para cuerdas se destaca el *Cuarteto* op. 5 (1951-53), obra ganadora del Primer Premio y Premio de Honor de los Cuartos Festivales de Música Chilena en 1954 ⁶.

⁵ Obra compuesta para Ariadna Colli y dedicada a la joven y talentosa pianista cuando todavía era estudiante de piano.

⁶ Refiriéndose al estreno de esta obra, Pablo Garrido, "Música Chilena 1954", *La Nación*, 22 de diciembre de 1954, dice: "Desde el largo inaugural, del primer movimiento, nos hemos dado cuenta de que estamos frente a una figura de extraordinaria reciedum-

El plan sonata se hace presente en el primer movimiento de esta obra evidenciándose, además, una estructura cíclica con los tres movimientos conectados temáticamente. No obstante, estos planteamientos formales no asumen la primera importancia en la obra, sino que los recursos expresivos, la riqueza en el manejo contrapuntístico de las cuatro partes, y la imaginativa elaboración rítmica y melódica. El primer movimiento, Allegro, está estructurado en forma de sonata muy libre; precedido de una introducción lenta (Largo) cuyo material temático origina la primera idea, predominante a través de todo el movimiento, y que sirve como material generador del puente, de los elementos secundarios y de la segunda idea. El predominio de este material en el desarrollo le confiere al movimiento un carácter monotemático. La actividad contrapuntística continúa en el segundo movimiento (Molto moderato) ahora más intenso y expresivo y con marcada tendencia al cromatismo, lo que contrasta con la agilidad y vivacidad del tercer movimiento (Vivo), de tempo scherzando, y cuyo impulso motor surge principalmente del ritmo, rasgo característico del estilo del compositor.

El *Divertimento* op. 7 (1955),⁷ sigue una tendencia neobarroca en estilo concertante. Es una composición festiva, exenta de grandes contrastes dramáticos y con énfasis en las cualidades propias del divertimento; el brillo, la agilidad rítmica y el virtuosismo, unidos a una planificación muy bien equilibrada. Está estructurado en seis movimientos: Obertura — Primera Danza — Recitativo — Intermedio — Segunda Danza — Final. Nuevamente nos encontramos con un compositor que maneja con soltura y conocimiento la escritura contrapuntística, pero ahora dentro de un idioma más claramente tonal. La obertura, inspirada en la obertura a la francesa barroca, se inicia con un lento seguido de una sección intermedia fugada,

bre musical. Maneja las voces instrumentales con una soltura absoluta, como no se conoce hasta la fecha en nuestra literatura para arcos. La textura es muy rica, sabrosa diríamos si ello no implicara interpretación equívoca; otro tanto puede decirse de la escritura instrumental misma. No hay pasajes de relleno ni trasuntos episódicos vacuos. En los tres extensos movimientos se percibe un manantial sonoro, a veces pleno de bucólica efervescencia, ora de profundo pathos, cuando no de un ululante y sórdido aliento contemplativo de aquella introversión que sólo baña contadas obras maestras de la música”.

⁷ Después de la ejecución de esta obra, bajo la dirección del maestro Olav Roots, en el sexto concierto de abono del año 1958 de la Orquesta Filarmonica de Chile, Pablo Garrido hace el siguiente comentario en *La Nación* del 11 de junio de 1958: “... a más de ‘oficio’, Botto posee esa rara virtud de saber ser original, sin traslucirlo; materia ésta, que es el verdadero *quid* de la música llamada contemporánea. Su adopción del molde del Concerto Grosso, a la manera de los neobarrocos, insufla a su partitura aquel frescor y esa textura ágil que permiten a las partes solistas un juego de interdependencia lineal y virtuosa fuente de isofrenada inventiva”. Y más adelante agrega: “el *Divertimento* de Botto, resulta original, lleno de aciertos que fluyen insensibles, con esa maestría con que deben hacerse ciertas cosas sin que lo detecten a voz en cuello. En una palabra, se trata de una pequeña obra maestra, digna de inmediata incorporación a cualquier gran repertorio”.

cuyo material temático ya se había insinuado en la primera sección, concluyendo con una vuelta al lento inicial pero más abreviado. Las danzas presentan cierta conexión temática con la obertura y, en la segunda, de rústica aspereza, utiliza efectos especiales de las cuerdas como el "col legno". Más evidente es la conexión temática del Final con la Obertura, puesto que su tema principal es una variante del tema de la fuga. El recitativo es de una escritura contrapuntística libre elaborada por los tres solistas, con abundante cromatismo y gran expresividad mientras que el Intermedio para orquesta sola tiene gran riqueza colorística y rítmica.

Dentro del repertorio para instrumentos solistas figura la *Fantasia* op. 15⁸ para viola y piano (1962), la *Fantasia* op. 25 para guitarra⁹ y el *Capricho* op. 29 para clarinete, ambos de 1974. Estas obras utilizan formas de tendencia más bien libre y rapsódica, y se caracterizan especialmente por un sabio aprovechamiento de las posibilidades técnicas y virtuosísticas de cada uno de los instrumentos, junto a una elaboración y expansión continua del material temático sin ceñirse a esquemas formales rígidos o estereotipados.

Una especial mención merecen las obras escritas para flauta dulce compuestas entre los años 1973 y 1978. Ellas constituyen un aporte valiosísimo y, desgraciadamente poco difundido, a la literatura del siglo XX para este instrumento. El repertorio contiene un total de ocho obras (ver catálogo) que utilizan los diferentes registros y combinaciones de la flauta recta, tratadas de manera solística o en combinaciones de los cuatro registros (S.A. T.B.). Encontramos aquí una marcada predilección por algunas formas del pasado. El esquema de la sonata bitemática, aplicado con cierta flexibilidad, se encuentra en los primeros movimientos de las dos *Sonatinas* op. 23 para flauta soprano n° 1 y 2 y la *Sonatina* op. 27 n° 2 para dos flautas sopranos. Los movimientos centrales se ciñen a la forma canción simple mientras que los finales tienen forma rondó. Se aprecia en ciertos movimientos una tendencia hacia la escritura modal combinada con los principios de la tonalidad expandida.

Géneros barrocos tales como la obertura a la francesa, unidos al carácter renacentista de algunas danzas, aparecen en la *Suite Antigua* para dos flautas (ST) op. 27 n° 1, en la que se aprovechan las posibilidades expresivas del contrapunto a dos partes. La *Fantasia* op. 30 n° 2 para cuatro flautas dulces es un digno homenaje a la escritura antigua; el tratamiento contrapuntístico es de tipo renacentista con homogeneidad de voces y simplicidad rítmica. Los giros modales y las técnicas de variación (diferencias) son similares a

⁸ Compuesta especialmente para el examen de grado del violista Manuel Díaz, quien fue acompañado al piano, en esa ocasión, por su esposa Pauline Jenkins.

⁹ Compuesta a pedido del guitarrista y laudista Oscar Ohlsen; aparece publicada en la *Antología de música chilena para guitarra* (ver catálogo), obra revisada y digitada por Jorge Rojas Zegers.

los utilizados por los vihuelistas españoles del siglo XVI, los que se combinan y revitalizan con sonoridades "contemporáneas".

La maestría de la escritura contrapuntística se evidencia nuevamente en el *Scherzo* op. 28 para cuatro flautas dulces conjuntamente con la explotación de las posibilidades de este instrumento en sus cuatro registros, en los que otros compositores no se interesan por considerarlos limitados.

Bajo el op. 32, Carlos Botto compuso en 1979 *Seis Cantares* para dos flautas dulces iguales. Esta obra no la hemos incluido en el catálogo a petición del propio creador, quien considera que aún está en su etapa de revisión final.

LA MÚSICA PARA PIANO

El piano es el instrumento predilecto de Carlos Botto. Su labor para obtener la Licenciatura en Interpretación Superior con mención en piano y su actividad como profesor de este instrumento durante muchos años, le han permitido conocer a fondo sus posibilidades tanto técnicas como expresivas y esto ha redundado en la creación de obras medularmente pianísticas. Este conocimiento es de vital importancia dentro de su creación pianística, así como su inclinación y gusto por la voz humana, herencia de sus ancestros italianos, lo serán en el campo de la canción.

Desde su primera obra, *Variaciones* op. 1 (1949),¹⁰ se puede constatar la madurez del compositor en uno de sus procedimientos dilectos, que conjuga los cambios rápidos de humor y de estados de ánimo en una sucesión de trozos cortos con las potencialidades de elaboración y desarrollo de un tema. Esta obra corresponde al tipo llamado variación de carácter discontinua, en el que cada uno de los trozos posee rasgos definidos de carácter y ambientación. En su lenguaje se percibe la rica imaginación armónica y el impulso rítmico que caracterizarán muchas de sus obras posteriores.

La siguiente obra de envergadura de Carlos Botto son los *Diez Preludios* op. 3, obra que fue galardonada con el Primer Premio y Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena en el año 1952. En aquella ocasión fue

¹⁰ Sobre esta composición, Goldschmidt escribe en los siguientes términos en "Cuarto Concierto de Cámara de Música Chilena", *La Hora*, 8 de diciembre de 1950: "... una obra hecha con conocimientos, talento e imaginación personal, no sólo en cuanto a la parte de hechura, sino ya hacia una visión más a fondo de lo que es forma, textura contrapuntística, muy bien llevada en un moderado polifonismo moderno, con gran variedad en los elementos y con clara discriminación en cuanto a lo que tal empresa supone. Esto es tanto más meritorio cuanto que en materia de producción para piano andamos aún con poca suerte".

estrenada por Elvira Savi, a quien está dedicada, es su obra más difundida y la que ha merecido las mejores interpretaciones ¹¹.

A pesar de ser bastante temprana, demuestra una escritura pianística manejada con soltura. Al compositor no le preocupan las nuevas técnicas en boga, sino que volcar en la música sus estados emocionales con una expresión siempre personal, de gran fuerza e individualidad. Su impulso creador no nace del intelecto ni es coartado por dogmatismos extraños a su personalidad. En otras palabras, la fuerza motriz de su creación radica en sus diferentes estados anímicos expresados en un lenguaje siempre renovado a pesar de las influencias que podrían advertirse.

Los *Diez Preludios* ¹² consisten en una sucesión de trozos. En cada uno de ellos se elabora un motivo musical que establece la base para la unidad, el contraste y la variedad del conjunto. La unidad orgánica está dada por la conexión motívica entre algunos trozos. En el preludio n° 1 prevalece un motivo de quintas paralelas que luego se enriquece con acordes llenos, destacándose un fuerte impulso rítmico y la flexibilidad del tempo rubato. Esta última característica se hace presente en el segundo preludio (*Allegretto grazioso*), en el que una frase es variada cuatro veces, rítmica y armónicamente, alcanzando el clímax en la tercera frase por duplicaciones y enriquecimiento de la armonía. En el preludio n° 3, el interés se concentra en la búsqueda del color dentro de una órbita impresionista. Consta de un motivo ostinato de cuarta descendente (Mi-Si), que aparece luego en otros trozos en forma renovada y como base de nuevos materiales temáticos.

El impulso rítmico reaparece en el preludio n° 4, su motivo básico es un arpeggio quebrado y las construcciones armónicas tienden a la bitonalidad. Los preludios n° 5 y 6 marcan un remanso dentro de la vitalidad general de

¹¹ Elvira Savi grabó *Diez Preludios* para el sello Asfona, junto a otras obras chilenas contemporáneas para piano. El estreno en los Estados Unidos se realizó en el Showalter Auditorium del Eastern College y estuvo a cargo de Alfonso Montecino, quien grabó la obra para el sello RCA Victor, la que hoy está fuera de circulación. A estas excelentes versiones, debemos agregar la de la destacada pianista María Iris Radrigán, ex alumna de Carlos Botto, en su examen de Licenciatura.

¹² Juan Orrego Salas escribe el siguiente comentario sobre los *Diez Preludios*, en "Primer Concierto de Música Contemporánea", *El Mercurio* (fecha no ubicada): "... no puede repararse en colocarlos entre las mejores obras escritas para el piano en Chile. Cada uno de éstos [preludios], además de explotar recursos muy propios del instrumento para el cual fueron escritos y cuya técnica el compositor domina con amplitud, son ejemplos de una generosa imaginación creadora de la más amplia gama de recursos expresivos, que fluye con espontaneidad y revela la presencia de un temperamento muy dotado".

En *La Estrella* (Valparaíso), 19 de abril de 1963, aparece una cita del crítico musical Paul Hume, del *Washington Post*, a propósito de un recital de Alfonso Montecino en la Sala Unión Panamericana. Hume escribe sobre los *Diez Preludios* que "... la variedad de ideas y la inteligencia y empuje de los dispositivos usados [en] estos preludios les haría buena adición a los programas de otros pianistas".

la serie. El n° 5 tiene la simplicidad de la tonada y también tiende a la bitonalidad, pero ahora en un contexto más bien contrapuntístico. Elabora un tema que lo conecta con el preludio N° 3 y N° 6 (Mi - Si como quinta descendente); en este último otra variante del motivo se integra a una nueva configuración temática (ver ej. 1).

Ej. 1

DIEZ PRELUDIOS op. 3, VI, cc. 1-2 (mano derecha)

Allegro giocoso (♩ = 144)



La influencia del expresionismo alemán, especialmente la de Alban Berg¹³, se hace evidente en el preludio N° 7; el que sin adoptar una estructura serial se mueve más bien dentro de una atonalidad libre con fuerte tendencia a la escritura contrapuntística cromática. Atemático en el sentido tradicional, elabora una célula mínima originada en el intervalo de cuarta, la que aparece en preludios anteriores y que es constantemente transformada en el preludio N° 7 dentro de un contexto que tiende a la variación continua (ver ej. 2).

Ej. 2

DIEZ PRELUDIOS op. 3, VII, cc. 1-2 (mano derecha)

Moderato (♩ = 60-63)



El humor reaparece en el preludio n° 8, un scherzando de carácter más liviano. En el preludio N° 9 prevalece la búsqueda del color; consta de una serie incompleta de once sonidos (falta el Si natural y repite el Re natural), tratada con variantes y mutaciones como transfonido sonoro sobre el que se destacan otras líneas melódicas muy expresivas. Esta serie se transforma en el elemento más importante del clímax, y mantiene la tendencia a la construcción por cuartas observada a través de los diferentes preludios (ver ej. 3).

Ej. 3

DIEZ PRELUDIOS op. 3, IX, c.1 (mano derecha)

Allegro moderato (♩ = 116)



¹³ Cf. el comentario de Miguel Aguilar, "Carlos Botto: Cuarteto de Cuerdas", *R.M.Ch.*, X/48 (enero, 1955), pp. 55-61, en el que analiza la influencia de Alban Berg en el *Cuarteto* op. 5.

El preludio N° 10 es un estudio en cuartas paralelas para ambas manos. Aquí apreciamos de nuevo al compositor maestro, conocedor profundo del instrumento, el que según Carlos Riesco, "trata siempre de sacar provecho de las posibilidades técnicas que éste ofrece, así, sin proponérselo, inconscientemente, logra su objetivo, la enseñanza"¹⁴.

El eclecticismo de Carlos Botto hace imposible su encasillamiento dentro de una corriente determinada. Esto lo ejemplifican tres obras para piano solo compuestas en una misma época: la *Sonatina* op. 9 de 1958, los *Tres Caprichos* op. 10 y el *Lamento* por Pedro Humberto Allende op. 13, ambas de 1959.

La *Sonatina* op. 9 se podría ubicar dentro de una orientación neoclásica; consta de dos movimientos, Allegro Moderato y Allegretto mosso. En el primer movimiento elementos de la forma sonata bitemática se conjugan con un lenguaje tonal y un libre uso de la disonancia, mientras que el segundo se caracteriza por un proceso de libre expansión de un motivo rítmico-melódico, con métrica continuamente cambiante, y una cierta influencia del estilo bartokiano.

En cambio, los *Tres Caprichos* op. 10 se enmarcan más bien dentro del espíritu del capricho romántico, y constituyen los movimientos más extensos de la obra pianística del compositor. El lenguaje armónico es personal, combinando el libre uso de los doce sonidos —pero sin llegar a la no repetición de sonidos característica de la música atonal— con formaciones acordales triádicas o por cuartas, quintas, séptimas y novenas, las que, incluso, por momentos, sugieren bitonalidad. No descarta tampoco la posibilidad de emplear las octavas paralelas por razones de tradición pianística, lo que confirma nuevamente que, para Carlos Botto es más importante la fidelidad a su propia expresión que la adopción de vanguardismos ajenos o inútiles. Algunas conexiones con la sonoridad impresionista —expresionista en la introducción del segundo Capricho, se identifican plenamente con su pensamiento musical y no afectan la unidad y coherencia de su lenguaje. La inventiva melódica y armónica de estos caprichos se conjuga con un alto vuelo pianístico, por lo que resultan una de las obras más atrayentes para el público de concierto.

En la tercera obra citada, *Lamento* por Pedro Humberto Allende, rinde tributo al estilo de su maestro, combinando sonoridades impresionistas con motivos de la cueca chilena. Fue escrita a petición de Rafael de Silva y pasó a integrar, junto al *Salmo*, compuesto siete años antes (en 1952) y la *Despedida* de 1953, el conjunto que bajo el opus 13 denominó *Tres Piezas Intimas* para piano. Queremos enfatizar aquí que el elemento nacionalista no cons-

¹⁴ Carlos Riesco, "Impresiones sobre la música de Carlos Botto", *R.M.Ch.*, XVIII/89 (julio-septiembre, 1964), p. 82.

tituye una característica propia del estilo de Carlos Botto. El compositor estiliza el folklore nacional en simples pinceladas de acuerdo a sus necesidades estéticas, utilizando elementos del folklore, especialmente rítmicos, integrados a su armonización personal y a esquemas formales independientes.

Después de ocho años de silencio en la creación pianística, Carlos Botto retoma en 1967 su instrumento predilecto para volcar en él nuevas experiencias; pero ciñéndose al mismo procedimiento empleado en los comienzos de su carrera, la variación. La *Partita* op. 22 para piano está basada en el tema de las *Variaciones* en tres movimientos op. 20 de Domingo Santa Cruz, y representa uno de sus mayores logros dentro del género pianístico solista.

El tema está expuesto en el primer movimiento de la citada obra de Santa Cruz en forma de pasacalle y es el siguiente (ver ej. 4):

Ej. 4

D. Santa Cruz, VARIACIONES op. 20, cc. 1-8

Muy lento, solemne (M. $\downarrow = 92$)

Vc, Cb
fgt. I y II

El tema contiene once sonidos de la escala cromática, pero repite los dos primeros al final. Al igual que Santa Cruz, Carlos Botto no lo trata en un contexto de tipo serial, sino que como base temática de innumerables posibilidades de elaboración y transformación en una secuencia de once variaciones cuyos movimientos son los siguientes:

- I Enérgico
- II Moderato
- III Allegro mosso
- IV Improvisando
- V Tempo di valser
- VI Tempo misurato (frenético)
- VII Scherzando vivo
- VIII Largo melancólico
- IX Pomposo (sarcástico)
- X Sin rigor (largo)
- XI Final (allegro giocoso).

En el movimiento inicial la primera parte del tema es tratada en forma fragmentada. Se caracteriza por su flexibilidad métrica y agógica, una imaginativa variedad tímbrica y un juego interesante de formaciones armónicas disonantes y consonantes. En el segundo movimiento el tema variado pasa a la voz grave, mientras que la mano derecha se mueve en un fluido ostinato de corcheas con variedad articulativa y métrica. Gradualmente el ostinato de la mano derecha es sustituido por la presentación más explícita del tema con algunas variantes. En la tercera variación las cuatro primeras notas del tema sirven de base para un ostinato (ver ej. 5).

Ej. 5

PARTITA op. 22, III



Una vez transportado el tema, las variantes se desarrollan en la voz inferior, en un conjunto de gran coherencia. En esta variación se encuentra una de las modalidades típicas de la sintaxis conclusiva del compositor, cual es la simplificación de la densidad sonora hacia el final en forma gradual, acortando los motivos mediante la interpolación de silencios cuya duración aumenta progresivamente (ver ej. 6).

Ej. 6

PARTITA op. 22, III, cc. 25-28



La variación VI presenta una construcción interesante. Combina un estilo de improvisación con elementos estables tales como el pedal de Si bemol, un grupo ornamental que se reitera tres veces en forma exacta y la insinuación del tema en la parte central (ver ej. 7).

La quinta variación tiene un carácter danzable (vals), elaborando el tema transpuesto en inversión parcial y luego en forma directa duplicado en octavas. Una nueva variante del tema da comienzo a la variación sexta, en la que el tema aparece también verticalizado, como es el caso, por ejemplo, del compás 12. Ejemplificaremos con esta última variación los interesantes recursos que el compositor utiliza para lograr un perfecto equilibrio estructural y compensación formal, en un nivel fraseológico, métrico-rítmico, de

Ej. 7

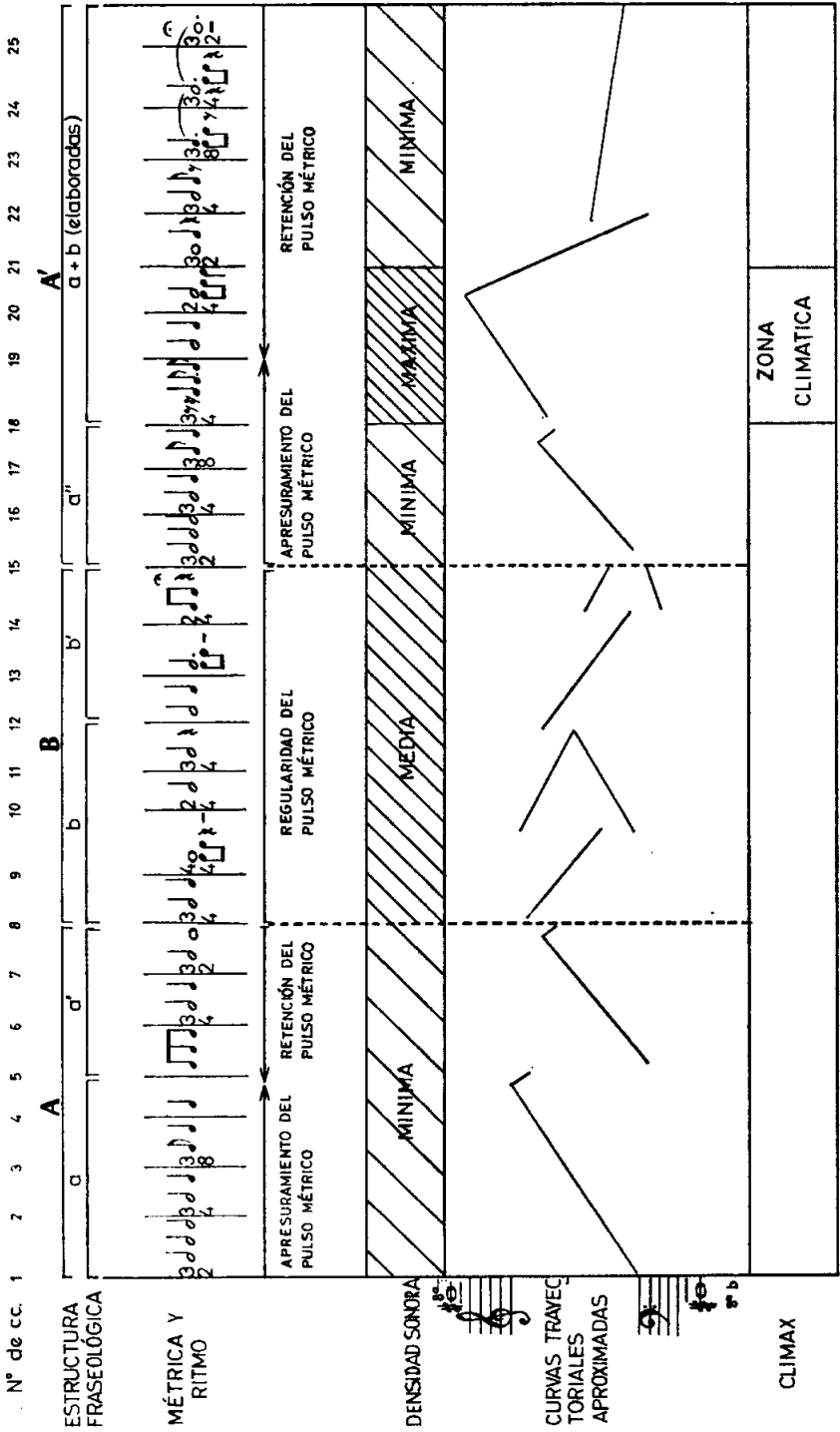
PARTITA op. 22, IV, cc. 1-10

variaciones de la densidad sonora, de trayectoria melódica y del clímax (ver cuadro en página 78).

El trozo consta de tres frases con una simetría relativa: A, de siete compases, B, de siete compases y una expansión de A', de once compases. En la primera y la última frases (A y A') se produce una interesante ondulación de la velocidad, mediante una disminución gradual del pulso métrico hacia la parte media de la frase (término del antecedente y comienzo del consecuente); mientras que las curvas trayectoriales son ascendentes y la densidad es mínima. La frase B es contrastante, manteniendo como unidad la negra y compensando esta regularidad con una mayor densidad y con líneas trayectoriales más cortas y de sentido descendente. El clímax se logra al llegar al punto de máxima altura trayectorial y densidad, junto al apresuramiento del pulso en el sector medio de la frase A' (en forma similar a A). Entretanto, el compositor amplía el último miembro de la frase, como una manera de equilibrar el clímax con la correspondiente distensión climática.

Contrastando con lo anterior, la variación VII es un scherzando vivo, basado en fragmentos del tema e inspirado en ritmos strawinskianos similares a los del primer movimiento de la *Sinfonía* en tres movimientos. Los contrastes de planos sonoros reaparecen en la variación VIII: la voz intermedia "canta" expresivamente el tema fragmentado, mientras que los largos acordes pedales en los registros extremos producen una especie de contrapunto de color a la manera impresionista. El motivo inicial del tema (Mi-La-Si bemol) es el núcleo central de la variación IX, de gran vuelo pianístico, abundancia de saltos y duplicaciones en octavas; esta variación evoca el estilo pianístico de Brahms. La cadencia final de este trozo ejemplifica otro de los recursos de la sintaxis cadencial del compositor, la precipitación final por aumento de la densidad de los acontecimientos rítmicos y de la dinámica.

Partita op. 22, variación N° 6



Un nuevo elemento aparece en la variación X, la ruptura de la barra de compás con el propósito de moverse libremente en una especie de recitativo sobre largas notas pedales en el bajo, que conforman la cabeza del tema (Mi-La) en valores indefinidos. Después de exponerse cuatro variantes del tema, éste aparece por primera vez completo y con el ritmo original de Santa Cruz, para luego cadenciar libremente sobre uno de sus fragmentos. La idea original del compositor era finalizar la obra en este punto utilizando el recurso opuesto al de la variación tradicional, la exposición del tema completo no al comienzo sino que al final de la obra una vez que ya ha sido elaborado. Siguiendo la sugerencia del pianista Alfonso Montecino, a quien la *Partita* está dedicada, Carlos Botto agregó la undécima variación con carácter de cueca y destinada prioritariamente al lucimiento pianístico.

Desde el punto de vista estético, la *Partita* posee una mayor individualidad e inventiva en el lenguaje musical y en la explotación de los recursos y sonoridades pianísticas. Al mismo tiempo, resume y condensa muchas características propias del estilo anterior de Carlos Botto, como por ejemplo la riqueza y la variedad rítmica, las construcciones en base a ostinatos, la superposición de planos sonoros diferenciados, el tratamiento ocasional del estilo de improvisación, las construcciones armónicas imaginativas e independientes y la riqueza expresiva que se conjuga perfectamente con el vuelo pianístico.

La siguiente obra para piano solo de Carlos Botto es el *Scherzo* op. 13¹⁵, de 1978 que continúa la línea de los *Caprichos*. Mantiene el esquema tripartito (A://BA'); la sección central (B), más tranquila y expresiva, equivale al trío del scherzo, mientras que las secciones extremas corresponden al carácter del scherzo tradicional. Las formaciones por cuartas predominan en las estructuras acordales y es interesante destacar el imaginativo manejo de un contrapunto articulativo, que consiste en un pulso básico de corcheas en ambas manos que se articula simultáneamente en fraseos distintos e irregulares.

En 1979 Carlos Botto inició una nueva *Sonatina* para piano la que aún se encuentra en revisión. Esperamos que muy pronto sea dada a conocer.

Se ha afirmado, repetidamente, que la producción para piano solista "ha experimentado un considerable receso a partir de 1959"¹⁶. No obstante, Carlos Botto ha demostrado que el piano no pertenece al pasado. La fuerza

¹⁵ Federico Heinlein, en su crítica "Obras chilenas para piano", *El Mercurio*, 29 de julio de 1980, dice: "La traslúcida página de Botto revela una imaginación creadora evolucionada de índole complejísima, a pesar de cierta simplicidad, aparente. Una obra nueva, de colorido sutil y encantador, que muchos pianistas querrán incorporar a su repertorio".

¹⁶ María Ester Grebe, "Las variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier", *R.M.Ch.*, XXIII/109 (octubre-diciembre, 1969), p. 46.

de su personalidad le ha permitido lograr la creación de obras atrayentes para los pianistas y para el público. Conoce los problemas del ejecutante y no descarta las posibilidades del lucimiento pianístico, pero gracias a la riqueza espiritual y la profundidad de su pensamiento, este lucimiento no es algo vacío, sino que está insuflado con un hondo contenido emocional del que fluyen obras de gran equilibrio. Está claro que el piano en la actualidad no ocupa la posición privilegiada que tuvo en el siglo XIX. La causa "radica fundamentalmente en el hecho de que el piano solista pareciera no ofrecer a la mayoría de los compositores nuevas posibilidades y valores sonoros, tímbricos y expresivos, que caracterizan a la creación musical de nuestra época"¹⁷. Carlos Botto, sin embargo, nos presenta un pianismo revitalizado, una técnica original, pero no antipianística. Aprovecha las posibilidades del instrumento tradicional pero sin "romperlo" con accesorios en busca de efectos novedosos. Gracias a su creatividad logra dimensiones especiales en el campo de la expresividad y de la técnica sin caer ni en esquematismos pasados ni en ultravanguardismos.

LA MÚSICA VOCAL

La poesía es una motivación de primer orden para la creatividad de Carlos Botto. Es así como la canción constituye uno de sus géneros predilectos. Prioritariamente ha escrito canciones para voz y piano entre las que se destacan las doce canciones op. 4 basadas en textos de Lope de Vega (1952), las tres *Canciones de Amor*, las tres *Canciones de Boda*, las tres *Canciones Sacras* y las tres *Canciones de Siega*. De corte lírico, estas canciones muestran una clara estructura fraseológica y la integración del piano a la expresión del contenido de la poesía. El sentido tonal predomina fuertemente, pero se detecta una cierta tendencia hacia la bitonalidad. Este es el caso de la segunda de las *Canciones Sacras*, la que, incidentalmente, guarda una estrecha relación en su parte de piano con el Estudio I sobre arpeggios de María Luisa Sepúlveda, compositora y pianista nacional de la primera mitad de este siglo¹⁸. Rasgos bitonales son evidentes, también, en las *Canciones de Siega* I y III, mientras que la canción central, de estructura A B A', se destaca por la búsqueda de sonoridades pianísticas basadas en amplios acordes arpegiados. En las *Canciones de Amor*, la reiteración de motivos en el piano se transforma ocasionalmente en ostinatos, sirviendo para equilibrar la va-

¹⁷ Inés Grandela, "La música chilena para piano de la generación joven (1925)", *R.M.Ch.*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), p. 53.

¹⁸ Sobre María Luisa Sepúlveda, ver el estudio de Raquel Bustos Valderrama, "María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)", *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 117-140.

riedad melódica de la parte vocal que por momentos elabora estos motivos. Las *Canciones de Boda* representan un lirismo de tradición italiana que aprovecha esencialmente las condiciones de la voz humana.

Del año 1959 son los *Cuatro Cantares Quechuas* op. 11, con textos anónimos y los *Poemas de Amor y Soledad* op. 12, sobre textos de James Joyce. Ambas obras son diametralmente opuestas en carácter e intención. Los *Cuatro Cantares Quechuas* op. 11 son de vena humorística, en un estilo simple, pero no carente de imaginación. La primera canción habla de la flor del kantu, y un motivo modal (Eolio transpuesto) es continuamente variado por un tratamiento de métrica irregular y una abundancia de síncopas. La segunda canción, cuya temática alude a la lagartija, es de carácter pronunciadamente rítmico y tonal, con frecuentes alternancias y superposiciones de 3/4 y 6/8. La tercera canción es de ambientación tranquila, y la simplicidad del acompañamiento sirve para reflejar toda la paz involucrada en la frase "Dulce sauce préstame tu sombra". Termina esta colección con una despedida muy humorística, un gracioso scherzando, vivo y rítmico.

Por el contrario, los *Poemas de Amor y Soledad* op. 12¹⁹, sobre textos de James Joyce, demuestran la faceta dramática del compositor. Las imágenes poéticas de un alma abatida y angustiada se amalgaman perfectamente con una música intensa, profunda, cuyo estilo marca un hito en la creación del compositor. La voz entrega el texto en un recitativo de gran emotividad, mientras el piano completa y aun intensifica su contenido espiritual. Una amplia elaboración motivica de cada una de las canciones se equipara a la unidad general de la obra, resultado de un planteamiento formal cerrado. La última canción se entronca con la primera a través de un material común presentado en los compases finales de la primera canción. Es notable la estructura armónica de la segunda canción, tensa y expresiva, cuya construcción melódica y armónica está basada en cuartas justas y aumentadas, las que son combinadas con una gran variedad de cromatismos. Esta, y más aún la cuarta canción, se podrían conectar con la tendencia expresionista, al utilizar ciertos procedimientos de la música atonal libre, tales como el de-

¹⁹ En *R.M.Ch.*, XII/66 (julio-agosto, 1959), p. 121, se cita un comentario referente a esta obra de Daniel Quiroga, que dice: "El estreno de la obra del compositor chileno Botto, nos puso frente a un músico dotado magníficamente para la música vocal, género en el que, por lo demás, ha sido distinguido anteriormente. Pero en esta oportunidad bien vale la pena decir que esta obra es, sin duda, de las mejores que se hayan escrito para voz y piano, en toda la música chilena en estos últimos años. Con un mínimo de recursos, con una lucidez arquitectónica notable, el compositor chileno ha sabido crear, en estos tres breves trozos [se refiere al estreno parcial de los trozos 2, 3 y 4, que luego fueron completados con el 1, 5 y 6] un ambiente sonoro en el que la voz, conducida hábilmente, integra un total lleno de vitalidad y expresión".

Aprovechamos de aclarar la confusión en el ejemplo musical citado por Carlos Riesco referente a esta obra (*op. cit.*, p. 82, ej. 4). La segunda parte del ejemplo mencionado (b) corresponde al segundo *Capricho* op. 10 para piano y no a *Poemas de Amor y Soledad* op. 12.

sarrollo expansivo de una célula básica mínima con la reiteración de ciertos elementos temáticos que adquieren significado diferente al variar sus motivos acompañantes, o al aplicarles inflexiones rítmicas disímiles. La progresión del discurso musical se logra a través de la yuxtaposición de estos elementos mínimos, de gran multiplicidad de funciones y que adquieren un significado estructural de primer orden. Las inflexiones armónicas están disociadas del concepto de "raíz" armónica, produciendo formaciones arbitrarias que enfatizan prioritariamente la disonancia y el cromatismo.

Comparemos los cuatro primeros compases de la cuarta canción de *Poemas de Amor y Soledad* con los tres últimos compases del primer trozo de los *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 de Arnold Schoenberg, una de las obras para piano representativas del expresionismo (ver ej. 8):

Ej. 8a

A. Schoenberg, SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE op. 19, I, cc. 16-18

Leicht, zart (♩) molto rit.

Ej. 8b

POEMAS DE AMOR Y SOLEDAD op. 12, IV, cc. 1-3

Arioso ♩ = 48

PIANO

La tercera canción contrasta profundamente en carácter con la segunda y la cuarta al ser la más optimista del ciclo; su construcción melódica por cuartas y quintas produce un ambiente pentáfono y su ritmo de carácter danzable refleja el texto que alude al "Singing and singing a merry air". Rítmica y agitada, la quinta canción utiliza como procedimiento básico el ostinato del motivo sincopado, como reflejo de la agitación interna expresada por el texto, para luego dar paso a la reconciliación y quietud de la última canción (VI), conectada temáticamente con la primera y también con algunos motivos de la segunda.

Una obra poco difundida de Carlos Botto, que incluso carece de una copia heliográfica, son las *Cuatro Baladas* op. 14 con textos de Paul Fort compuestas en 1961. Ya entonces el compositor demostraba un gran entusiasmo por Richard Wagner, especialmente por el drama musical *Tristán e Isolda*, según lo testimoniaban sus interesantes clases sobre esta materia en el curso de Historia de la Música. De las cuatro baladas —“La Vie”, “La Ronde”, “La fille morte dans ces amours”, “Il faut nous aimer”— la tercera es la que demuestra la mayor influencia de Wagner. Incluso se advierten ciertos leitmotive como el de la muerte y el dolor que aparecen ocultos bajo un ropaje armónico diferente, más disonante y tenso. En la parte instrumental se mantiene la tendencia hacia el cromatismo y la complejidad polifónica. La línea melódica es muy expresiva, de gran amplitud y grandes saltos, y subraya cuidadosamente la prosodia del idioma francés y su correcta interpretación musical.

Por encargo del tercer Festival Interamericano de Washington, Carlos Botto compuso en 1962 *Academias del Jardín*, con textos del poeta español del periodo barroco Polo de Medina. Llevan como subtítulo “Bocetos para voz y piano” y pertenecen al op. 16 de su catálogo. De corte más liviano, estas cinco canciones —“La rosa”, “Décimas”, “El mirto”, “Las clavelinas” y “Madrigal”— están precedidas de un prólogo para piano solo, que atestigua la importancia que el compositor asigna al instrumento en la canción. En la primera, un bajo estático muy simple de largas notas pedales se contrapone y, a la vez, apoya una melodía vocal libre y variada que, hacia el final, evoca motivos del prólogo. La tendencia al diatonismo de las dos primeras canciones se rompe con la complejidad armónica y fuerte cromatismo de “El mirto”, un arioso muy expresivo. En la quinta canción, “Madrigal”, se produce una especie de polifonía; el piano “canta” pero a la vez se integra y amalgama en una especie de contrapunto libre con la voz.

El sentimiento místico-religioso, hasta cierto punto extraño al compositor, se encuentra en *Dos Momentos Místicos* op. 18 para voz y piano. La primera canción, “Oración”, se basa en la adaptación de un poema de Fray Luis de León, y en ella el piano enfatiza el arpeggio de Si bemol mayor, en un retorno consciente a la tonalidad “antigua” para ceder el paso, en la parte central, a tríadas mayores paralelas. Igualmente, la libertad del ritmo, casi gregoriano, y de la voz, también le confiere a esta canción una ambientación de quieta religiosidad. La delicadeza y ternura de la segunda canción, “Romance”, adaptación de un texto anónimo, se refuerza por el abundante uso de terceras paralelas que contrasta con los punzantes tritonos y segundas (casi en forma de *cluster*) de la segunda parte, cuando el texto dice: “Por allí pasó José; le dice de esta manera: ¿Cómo no canta la virgen?”

¿Cómo quieres que yo cante, solita y en tierra ajena, si un hijo que yo tenía me lo están crucificando en una cruz de madera...?”

Hemos dejado para el final de nuestra exposición sobre la música vocal de Carlos Botto, los *Cantos al Amor y a la Muerte* op. 8 para voz y cuarteto de cuerdas de 1956. Es la obra más importante del repertorio vocal del compositor y representa uno de los aportes más valiosos a la literatura musical chilena, lo que fuera reconocido por el Primer Premio y Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena del año 1956.

Según Juan Orrego Salas, “se trata de una creación de grande y profundo valor poético, realizada con gran maestría y sincera emoción dentro de un lenguaje muy personal y de perfiles perfectamente nítidos, además de un estilo siempre acorde con el espíritu de los textos seleccionados”²⁰.

Las siete canciones que constituyen el ciclo están basadas en una adaptación al español de la traducción francesa de los hermosos poemas chinos “La Flauta de Jade”. El ciclo es de una vena eminentemente dramática, explotándose una amplia gama de posibilidades expresivas. La posición estética de Botto en esta obra está emparentada con la de los maestros expresionistas, pero sin asimilar la dodecafonía ni otros rasgos técnicos de esta escuela, según se ha señalado. Carlos Riesco escribe sobre la influencia del expresionismo en Botto en los siguientes términos: “El lenguaje se renueva, pero esta renovación no está activada por el intelecto, sino que es un estado anímico el que lo impulsa a buscar otros valores e ideales para incorporarlos a su propia personalidad”²¹, y agrega más adelante: “Botto se mantiene fiel a su expresión propia y, aunque aplique otros recursos, su personalidad aflora con la fuerza y característica que le son propias”²².

El texto modela internamente los procesos musicales de la obra; sus curvas melódicas, muy flexibles, tienden a la declamación o recitativo, mientras el cuarteto de cuerdas proyecta las imágenes poéticas en forma intensificada y con un gran dramatismo.

Según Vicente Salas Viu, “la línea del canto es una especie de recitativo con suaves inflexiones de un lirismo concentrado, más intenso en las tres últimas canciones, las que aluden a la muerte. El cuarteto de cuerdas mantiene una sucesión de climas, fondos de color, sugeridos tanto por ingeniosas disposiciones de los timbres instrumentales como por su contenido armónico. El compositor chileno acierta plenamente al crear para el cuarteto el ambiente poético sobre el que se deslizan las palabras”²³.

²⁰ Juan Orrego Salas, “Quinto Festival de Música Chilena”, *El Mercurio*, 4 de diciembre de 1956.

²¹ Riesco, “Impresiones sobre la música de Carlos Botto”, p. 83.

²² *Ibid.*

²³ Vicente Salas Viu, “Conciertos de la Semana”, *El Mercurio*, 17 de mayo de 1964. Se refiere a la ejecución de la obra en el segundo concierto de cámara del Instituto de Extensión Musical en el teatro Antonio Varas, con Hernán Würth y el Cuarteto Santiago.

El lenguaje de esta obra surge de la combinación de elementos tonales con atonales. Los centros tonales no son establecidos por los tradicionales principios funcionales sino que por una cualidad de centricidad, consistente en la prioridad de ciertos elementos, tales como sonidos referenciales, intervalos, puntos cadenciales y ostinatos. También es posible observar un complejo juego de tensión y resolución que, tal como la cualidad de centricidad, es perfectamente compatible con la atonalidad, según lo demuestran muchos ejemplos musicales de la escuela vienesa. El intervalo de quinta constituye aquí el elemento básico del motivo integrador, una especie de leitmotiv de la obra. Según veremos más adelante este intervalo produce, sin proponérselo, una sensación de dominante-tónica, no tratada dentro de los cánones de la música tonal, ni aun de la tonalidad expandida, sino más bien de acuerdo al uso libre de los doce sonidos.

La primera canción, de tendencia tonal más pronunciada que el resto, se inicia con el motivo básico en el violín primero, cuyos sonidos principales, el Mi bemol y el Si bemol, cobran gran importancia en el transcurso de la obra (ver ej. 9).

Ej. 9
SIETE CANTOS op. 8, I, cc. 1-2

Adagio $\text{♩} = 42$

vi. I

Después de este adagio (cuatro compases), el "Allegro commodo" que le sigue desarrolla en la parte instrumental un ostinato con pulso constante de corcheas. Este comienza con el acorde de Mi bemol mayor en segunda inversión, derivado del motivo inicial, y es profusamente desarrollado a través de toda la canción mientras la voz se mueve con fluidez y soltura.

La segunda canción se agita internamente, y esta agitación se refleja en una mayor tensión armónica; el tejido polifónico se hace más complejo, enriqueciéndose el contrapunto con innumerables imitaciones, lo que imparte al conjunto sonoro una nueva dimensión.

Un germen motivico, transformación de la célula inicial (ver ej. 8), es ampliamente elaborado a través de la segunda canción, pero ahora adquiere un carácter más tenso por la variante cromática que presenta (ver ej. 10).

Ej. 10
SIETE CANTOS op. 8, II, c. 1

Andantino $\text{♩} = 84$ (rubato)

cantabile

vi. I

Veamos algunas de estas transformaciones (ver ej. 11):

Ej. 11a

SIETE CANTOS op. 8, II, c. 2



Ej. 11b

SIETE CANTOS op. 8, II, cc. 22-23



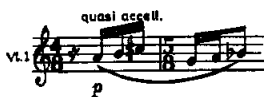
Ej. 11c

SIETE CANTOS op. 8, II, cc. 9-10



Ej. 11d

SIETE CANTOS op. 8, II, cc. 4-5



Son numerosas las apariciones ornamentadas e invertidas del motivo básico, y se podría enumerar una gran cantidad de ejemplos de las múltiples transformaciones y variaciones que sufre. Es posible afirmar que todo el material melódico-armónico deriva de este motivo y así lo encontramos integrando también formaciones verticales (ver ej. 12):

Ej. 12

SIETE CANTOS op. 8, II, c. 8



La última aparición del motivo (Si bemol-La bemol-Mi natural) en el violín primero tiene un sentido todavía más suspensivo, por la no resolución de la quinta aumentada, lo que se refuerza con la tensión armónica producida por las formaciones de séptimas y cuartas aumentadas.

Una nueva dimensión de este motivo unificador aparece en la tercera canción, de mayor estabilidad tonal y con pasajes de franca politonalidad, como por ejemplo Fa sostenido-Do mayor y Mi bemol menor en los compases 11-20.

Este nuevo planteamiento del material temático básico constituye un ostinato utilizado durante gran parte de la canción y lo ilustra el ejemplo 13.

Ej 13

SIETE CANTOS op. 8, III, c. 12

$\text{♩} = 144$

VI. I *mf* *pont.*

pp

Adquiere en ciertos momentos carácter cadencial con un sentido dominante-tónica (La bemol-Si bemol-Mi bemol, cc. 17-18) o como inicio de frase (Si bemol-Mi bemol, cc. 21-22).

La integración del motivo en un sentido vertical y horizontal la encontramos en los compases 40-41 (ver ej. 14).

Ej 14

SIETE CANTOS op. 8, III, cc. 40-41

Più lento $\text{♩} = 63$

U - nos cla - ve - les ro - - jos

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

De sonoridad impresionista, la cuarta canción insiste en un ostinato pero de giro cromático en los violines segundos y violas, mientras los instrumentos extremos —violines primeros y cellos— mantienen largas notas pedales, produciendo un interesante juego de planos sonoros; en la voz reaparece el motivo transportado, destacando la palabra “amaba” (ver ej. 15).

Ej 15

SIETE CANTOS op. 8, IV, cc. 18-19

Più tranquillo

a - ma - ba

mp

La cadencia final del cello (La-Re) mantiene el sentido de dominante-tónica del motivo generador.

Un ambiente sombrío impera en la quinta canción:

*“Miro las hojas muertas
que alfombran la tierra
Entre su nacimiento y su muerte
nada ha cambiado para mí”.*

Profundamente dramático, el arioso se refuerza con el sonido sombrío y opaco de las cuerdas sin vibrato, según la indicación expresa del compositor, que subraya la desesperanza y el abandono. La cualidad rítmica del motivo inicial es ampliamente elaborada en aumentación de valores, y el clímax (“¡Soll ¡ohl ¡Soll”) se ilumina con una nueva variante del motivo básico (ver ej. 16).

Ej. 16

SIETE CANTOS op. 8, V, c. 99

Arioso $\text{♩} = 84$



Agitada y fuertemente rítmica, la canción VI se podría considerar como el clímax del ciclo; ritmos bartokianos y los grandes saltos de algunos pasajes subrayan el impulso motor de la canción. La frase final, “Yo cantaré a la muerte libertadora”, hace su entrada con el motivo básico, pero ahora con un nuevo énfasis producido por la nota repetida (ver ej. 17).

Ej. 17

SIETE CANTOS op. 8, VI, cc. 52 - 55

Allegro $\text{♩} = 152$



Una disminución de la densidad y dinámica hacia el final prepara el ambiente de la última canción (VII), estructurada en la forma A B A'. En las secciones extremas largas notas pedales sostienen un recitativo libre y fluido, que se hace más patético en la parte central (B), y que es acompañado por un ostinato rítmico siempre en dinámica piano con sordina, utilizándose la versión retrogradada del ritmo del motivo inicial del ciclo (ver ej. 18).

Ej. 18



Gradualmente a este motivo ostinato le suceden cuatro compases que recuerdan el comienzo del ciclo. De este modo la música cobra, además del carácter cíclico, un sentido formal cerrado. En un tempo Più Adagio reaparecen las largas notas pedales en las cuerdas, para luego desaparecer definitivamente y dejar solo al poeta cantando tristemente su último adiós.

La canción coral a cappella también ha interesado a Carlos Botto. Las *Tres Canciones Corales* op. 20, "Lluvia", "Nostalgia" y "Vecina", con textos de Juan Guzmán Cruchaga, fueron galardonadas con una Mención Honrosa en el Primer Concurso de Composición Coral organizado en 1967 por la Asociación Nacional de Coros, en conjunto con la Asociación Nacional de Compositores y la Asociación de Educación Musical. Según Raquel Bustos, "están elaboradas en el estilo sencillo, natural y directo característico del compositor"²⁴.

En la actualidad el compositor se encuentra revisando una nueva obra, las *Tres Canciones Corales* para tres voces femeninas sobre textos de Gabriela Mistral.

PERSPECTIVAS

En nuestro siglo, los medios de expresión musical se han multiplicado enormemente mientras que ha decaído la expresión del contenido. Para Carlos Botto esto último es de gran importancia, el contenido y la profundidad de su pensamiento lo han llevado a rechazar, por principio, el mero ejercicio especulativo o las ingeniosas combinaciones técnicas. No le interesa si su posición está a la moda, pues su talento musical no necesita de herramientas musicales vanguardistas, que, en algunos casos, son sólo un disfraz para esconder el vacío interior. Este talento, unido a su honestidad frente a la creación artística, le ha permitido crear obras significativas que constituyen un aporte especialmente valioso al acervo cultural del país.

Recomendamos ampliar la difusión de obras que aún no han sido estrenadas e, incluso, carecen de una edición heliográfica, como es el caso de los *Tres Valses* op. 2 para piano, *Cuatro Baladas* op. 14, de Paul Fort, para voz y piano, *Tres Canciones* op. 21 para voz y piano sobre textos de Rubén Darío, el repertorio para flautas dulces y los *Tres Cantares* op. 24 para voz y guitarra.

Universidad de Chile,
Facultad de Artes

²⁴ Raquel Bustos, "Carlos Botto Vallarino, *Tres Canciones Corales*, op. 20", R.M.Ch., XXXII/141 (enero-marzo, 1978), p. 57.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, Miguel. "Diez Preludios para Piano de Carlos Botto", *R.M.Ch.*, IX/44 (enero, 1954), pp. 72-73.
- "Carlos Botto: Cuarteto de Cuerdas", *R.M.Ch.*, X/48 (enero, 1955), pp. 55-61.
- Botto, Carlos, "Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra", *R.M.Ch.*, XIII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 38-43.
- "Apuntes sobre 'Tristán e Isolda' de Wagner, a propósito del centenario de su finiquitación", *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 22-27.
- "Crónicas de Viaje, I", *R.M.Ch.*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 101-105.
- "Crónicas de Viaje, II", *R.M.Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 86-93.
- "Botto, Carlos", en John Vinton (ed.). *Dictionary of Contemporary Music*. Nueva York: E. P. Dutton, 1974, p. 143.
- "Botto-Vallarino, Carlos", en *Diccionario Biográfico de Chile*. Duodécima edición. Santiago: Empresa Periodística Chile, 1962-64, pp. 186-187.
- Bustos, Raquel. "Carlos Botto Vallarino, *Tres Canciones Corales*, op. 20", *R.M.Ch.*, XXXII/141 (enero-marzo, 1978), p. 57.
- "María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)", *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 117-140.
- "Carlos Botto", *Compositores de América*. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1968, vol. 14, pp. 25-29.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Falabella, Roberto, "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, segunda parte", *R.M.Ch.*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93.
- Garrido, Pablo. "Música Chilena 1954", *La Nación* (Santiago), 22 de diciembre de 1954.
- "6º Concierto de la Orquesta Filarmónica de Chile", *La Nación* (Santiago), 11 de junio de 1958.
- Goldschmidt, A. "Cuarto Concierto de Cámara de Música Chilena", *La Hora* (Santiago), 8 de diciembre de 1950.
- Grandela, Inés. "La música chilena para piano de la generación joven (1925)", *R.M.Ch.*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 35-54.
- Grebe, María Ester. "Las variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier", *R.M.Ch.*, XXIII/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 33-46.
- Heinlein, Federico. "Obras chilenas para piano", *El Mercurio* (Santiago), 29 de julio de 1980.

- Orrego-Salas, Juan. "Quinto Festival de música chilena", *El Mercurio* (Santiago), 4 de diciembre de 1956.
- Quiroga, Daniel. [Tres Poemas de James Joyce], *R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 121.
- Riesco, Carlos. "Impresiones sobre la música de Carlos Botto", *R.M.Ch.*, XVIII/89 (julio-septiembre, 1964), pp. 79-86.
- Salas Viu, Vicente. "Conciertos de la Semana", *El Mercurio* (Santiago), 17 de mayo de 1964.
- S.f. "Estreno en Nueva York de obra de Carlos Botto", *R.M.Ch.*, XVI/80 (abril-junio, 1962), p. 77.
- "Montecinos es un pianista supremo. Declara crítico", *La Estrella* (Valparaíso), 19 de abril de 1963.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

NOTAS PRELIMINARES

- 1) Este catálogo constituye una revisión crítica y puesta al día del catálogo publicado en la Serie *Compositores de América*, vol. 14 (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1968), pp. 25-29.
- 2) Hemos incluido la totalidad de la obra de Carlos Botto con la excepción de aquellas composiciones en proceso de revisión.
- 3) Abreviaturas:
 - A : Alto.
 - B : Bajo.
 - FMCH : Festivales de Música Chilena.
 - IEM hel.: Copia heliográfica preservada en el archivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
 - MS : Manuscrito.
 - S : Soprano.
 - T : Tenor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1947	Himno para conmemorar el centenario de la fundación de la Ciudad de Linares.		MS.	Santiago, diciembre 7, 1950, II FMCH, Teatro Municipal, Elvira Savi (piano).	Dedicadas a Herrinia Racagni. Obtuvo Mención Honrosa en el II FMCH, 1950.
1948-1949 op. 1	Variaciones para piano.	10'30"	MS.	Santiago, diciembre 7, 1950, II FMCH, Teatro Municipal, Elvira Savi (piano).	Dedicadas a Herrinia Racagni. Obtuvo Mención Honrosa en el II FMCH, 1950.
1949 op. 2	Tres Valses para piano, 1. <i>Moderadamente.</i> 2. <i>Placidamente.</i> 3. <i>Movido.</i>	8'15"	MS.		
1952 op. 3	Diez Preludios para piano, 1. <i>Maestoso.</i> 2. <i>Allegretto grazioso.</i> 3. <i>Levto.</i> 4. <i>Allegro molto marcato.</i> 5. <i>Allegretto.</i> 6. <i>Allegro giocoso.</i> 7. <i>Moderato.</i> 8. <i>Scherzando.</i> 9. <i>Allegro moderato.</i> 10. <i>Allegro.</i>	10'45"	IEM, Serie P, N° 4. Grabados en Chile por Asfona, VB 1065, Elvira Savi (piano).	Santiago, diciembre 9, 1952, III FMCH, Teatro Municipal, Elvira Savi (piano).	Dedicados a Elvira Savi. Obtuvo el Premio de Honor y el Primer Premio en el III FMCH, 1952.
1952 op. 4	Doce Canciones para voz y piano, 1. <i>Blanca me era yo.</i>	16'	IEM bel.	Canciones de Siega: Santiago, junio 7, 1965, Teatro Antonio Varas, Angélica	Las Canciones de Siega están dedicadas a Teresa Orrego.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<ul style="list-style-type: none"> b. Oh, cuán bien se gado. c. Esta sí que es siega. 			Montes (voz), Ellen Tanner (piano).	
2.	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Canciones de Boda</i>. b. <i>Por un sí dulce amoroso</i>. c. <i>Esta novia se lleva la flor</i>. 			<p><i>Canciones de Boda</i>: Santiago, noviembre, 1953, Teatro Carre-ra, Clara Oyuela (voz), Free Focke (piano).</p> <p>Dos de las <i>Cancio-nes de Amor</i> fueron estrenadas en Viña del Mar, febrero 2, 1960, Palacio de Bellas Artes de la Quinta Vergara, Hernán Würth (voz), Federico Heinlein (piano).</p>	<p>Las <i>Canciones de Boda</i> están dedicadas a Carmen Barros.</p> <p>Las <i>Canciones de Amor</i> están dedicadas a Hernán Würth.</p>
4.	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Canciones de Amor</i>. b. <i>Si os partierades al alba</i>. c. <i>Pobres negros ojue-los</i>. 				<p>Las <i>Canciones Sacras</i> están dedicadas a Laura Krahn.</p>
1951-1953 op. 5	<ul style="list-style-type: none"> 1. <i>Cuarteto de cuerdas</i>. 2. <i>Largo - allegro</i>. 3. <i>Molto moderato</i>. 4. <i>Vivo</i>. 	13'27"	IEM hel.	Santiago, noviembre 26, 1954, IV FM-CH, Teatro Muni-ci-pal, Cuarteto del Conservatorio Na-cional de Música.	<p>"Dedicado a Agustín Culler, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño y Jorge Román, entusiastas miembros del Cuarteto de Cuerdas del Con-servatorio Nacional de Mús-ica (1954)".</p> <p>Obtuvo el Premio de Honor y el Primer Premio en el IV FMCH, 1954.</p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1952	Suite Nº 2 para piano		MS.	Santiago, 1952, Conservatorio Nacional de Música.	
1955 op. 6	Entretamientos Pedagógicos para la Enseñanza del Piano en los Niños.	1 hora 40'	IEM hel.		Dedicados a Adelia Malfatti. Esta obra didáctica fue escrita para optar a los títulos de "Licenciado en Interpretación Musical con mención en piano" y "Licenciado en Composición Musical".
1955 op. 7	Divertimento para cuerdas, violín, viola, cello y orquesta de cuerdas, 1. <i>Oberatura.</i> 2. <i>Primera Danza.</i> 3. <i>Recitativo.</i> 4. <i>Intermedio.</i> 5. <i>Segunda Danza.</i> 6. <i>Final.</i>	13'40"	IEM hel.	Concepción, 1956, Teatro Concepción, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.	Dedicado a Tere y Armando [Sánchez Málaga].
1956 op. 8	Siete Cantos al Amor y a la Muerte para tenor y cuarteto de cuerdas, 1. <i>Es de día.</i> 2. <i>Noche tibia.</i> 3. <i>Una noche de luna</i> 4. <i>Se ha desprendido una hoja.</i>	16'45"	Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1958 (distribuida por Peer International Corporation, Nueva York).	Santiago, diciembre 3, 1956, V FMCH, Teatro Municipal, Hernán Würrth (voz), Cuarteto Santiago.	"Dedicada a Carmen Orrego que las sugirió". Obtuvo el Premio de Honor y Primer Premio en el V FMCH, 1956. La obra también se ha ejecutado por voz y orquesta de cuerdas.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1956	5. <i>Miro las hojas muertas.</i> 6. <i>Dadme ese laúd.</i> 7. <i>Voy a hacer un viaje.</i>					
	Música incidental para conjunto instrumental, "El médico a palos", de Molière.				Santiago, 1956, Teatro Antonio Varas.	Obra encargada por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.
1958 op. 9	<i>Sonatina</i> para piano, 1. <i>Allegro moderato molto.</i> 2. <i>Allegretto mosso.</i>	6'15"		IEM hel.	Santiago, diciembre 4, 1959, Salón Filarmonico, Ariadna Colli (piano).	Dedicada a Ariadna Colli.
1959 op. 10	<i>Tres Caprichos</i> para piano, 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Sostenuto arioso quasi senza tempo.</i> 3. <i>Suelto.</i>	10'05"		IEM hel.	Nº 3: Santiago, julio 13, 1961, Instituto Chileno Británico de Cultura, Mariana Grisar (piano). Obra completa: Nueva York, mayo 4, 1962, Town Hall, Roberto Eyzaguirre (piano). Estreno en Chile de la obra completa: Santiago, agosto 31, 1964. Teatro Antonio Varas, Flora Guerra (piano).	El Nº 1 está dedicado a Flora Guerra, el Nº 2 a Giocasta Corma y el Nº 3 a Mariana Grisar.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1959 op. 11	Cuatro Cantares Quechuas para voz y piano, 1. <i>Mi flor de karú.</i> 2. <i>Piedra solo piedra.</i> 3. <i>Dulce sauce.</i> 4. <i>Hoy no me irá.</i>	7'07"	IEM hel.	Santiago, agosto 15, 1960, Teatro Antonio Varas, Manuel Cuadros (voz), Elvira Savi (piano).	La primera versión fue escrita para barítono, quinteto de vientos, arpa, viola y cello. Posteriormente fue definitivamente descartada y reemplazada por la actual versión para voz y piano, que está dedicada a Manuel Cuadros.
1959-1962 op. 12	<i>Poemas de Amor y Sole- dad</i> para soprano y piano, 1. <i>In the dark Pine wood.</i> 2. <i>Rain on Rahoon falls softly.</i> 3. <i>Lean out of the win- dow.</i> 4. <i>The moon's grey gol- den meshes.</i> 5. <i>Gentle lady.</i> 6. <i>Sleep now.</i>	11'	IEM hel.	Nos. 2, 3 y 4: San- tiago, agosto 10, 1959, Teatro Anto- nio Varas, Siri Gar- son (voz), Alfonso Montecino (piano).	Dedicados a Siri Garson Mon- tecino. La versión inicial in- cluía los números 2, 3 y 4. Posteriormente el compositor agregó los números 1, 5 y 6. Obtuvo el premio Fundación Olga Cohen de Peni en 1960.
1959- 1959 op. 13	<i>Tres Piezas Intimas</i> para piano, 1. <i>Salmó.</i> 2. <i>Despedida.</i> 3. <i>Lamento.</i>	10'	MS.	Santiago, noviembre 5, 1960, Sala Isido- ra Zegers, Cecilia Plaza (piano).	La Nº 1 fue completada en 1952, la Nº 2 en 1953 y la Nº 3 en 1959. La Nº 3 es un ho- menaje a Pedro Humberto Allende.
1960	<i>Erase una vez</i> , ballet ba- sado en música de Steckel		MS.	Santiago, junio 8, 1960, Teatro Muni-	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	y Ernst Toch, orquestada por Carlos Botto.					
1960	Himno para la Escuela de Parvularias de la Universidad de Chile.			MS.	cipal, Ballet de Arte Moderno, libreto y coreografía de Raúl Galleguillos.	
• 1961 op. 14	Cuatro Baladas para voz y piano. 1. <i>La vie.</i> 2. <i>La Ronde.</i> 3. <i>La fille mort dans ses amours.</i> 4. <i>Il faut nous aimer.</i>	6'	Paul Fort.	MS.		Dedicadas a Ivonne Herbos.
• 1961-1962 op. 15	Fantasia para viola y piano.	6'18"		IEM hel.	Santiago, mayo 29, 1962. Biblioteca Nacional (Examen público de Licenciatura), Manuel Díaz (viola), Pauline Jenkins (piano).	Dedicada a Pauline y Manuel Díaz.
1962 op. 16	Academias del Jardín para soprano y piano. 1. <i>Prólogo.</i> 2. <i>La rosa.</i> 3. <i>Décima.</i>	4'50"	Polo de Medina.	IEM hel.	Santiago, junio 1963, Biblioteca Nacional, Clara Oyuela (soprano), Zita Müller (piano).	La obra lleva el siguiente subtítulo: "Bocetos para voz y piano" y está dedicada a Clara Oyuela. Fue comisionada para el Tercer Festival Inter-

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1962 op. 17	4. <i>El mirto.</i> 5. <i>Las clavellinas.</i> 6. <i>Madrigal.</i>			MS.		americano celebrado en Washington, D.C.
1962 op. 17	<i>Canción y Danza</i> para trabajo y piano.	3'10"			Santiago, 1962, Sala Valentin Letelier, Adolfo Flores (trabajo), Carla Hubner (piano).	Esta obra está dedicada a Adolfo Flores y es una transcripción de las <i>Canções de Amor</i> op. 4 nos. 1 y 2.
1962 op. 18	<i>Dos Momentos Místicos</i> para voz y piano, 1. <i>Oración.</i> 2. <i>Romance.</i>	2'30"	Fray Luis de León (Nº 1), Adaptación de texto anónimo (Nº 2).	IEM hel.	Roma, 1962, Instituto Latinoamericano, Inés Pinto (voz), Lucía Gacitúa (piano).	La obra está dedicada a Inés Pinto y fue revisada en 1964.
1963	<i>Pequeñas Piezas</i> para piano, 1. <i>Ruego.</i> 2. <i>Marcha.</i>			Elena Wais y René Amengual (ed.), <i>Mi Amigo el Piano</i> , 10ª edición (Santiago: Escuela Moderna de Música, s.f.) p. 56 (Nº 1), p. 57 (Nº 2).		
1956-1965 op. 19	<i>Seis Miniaturas</i> para clavicin, 1. <i>Miniatura.</i>	7'15"		MS.	Santiago, julio 1970, Salón de Honor de la Universidad Ca-	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1969 op. 19b	2. <i>Casi tonada.</i> 3. <i>Danza.</i> 4. <i>Tango.</i> 5. <i>Intima.</i> 6. <i>Tocata.</i>	7'15"	El <i>Pianista Chileno</i> , Vol. II, Serie D, Nº 2 (1969), pp. 7-14.	tólica, Lionel Party (clavecín).	Transcripción para piano de las <i>Seis Miniaturas</i> op. 19 para clavecín.
1965	<i>Dos Pequeñas Piezas</i> para piano. 1. <i>Casi vals.</i> 2. <i>Burla.</i>	50"	Carlos Botto (ed), <i>El Pianista Chileno</i> , vol. 1, Serie D, Nº 1, segunda edición (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, 1976), p. 4 (Nº 1), p. 26 (Nº 2).		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1965-1966 op. 20	Tres Canciones para coro, 1. <i>Lluvia</i> (SSA). 2. <i>Nostalgia</i> (ATB). 3. <i>Vecina</i> (T y B solistas, SAIB).	3'20"	Juan Cruzmán Chaga.	Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Serie C, Obras Corales, 1974.		Obtuvo una Mención Honrosa en el Primer Concurso de Composición Coral de 1967, organizado por la Asociación Nacional de Compositores y la Asociación de Educación Musical.
1966 op. 21	Tres Canciones para voz y piano, 1. <i>Madrigal</i> . 2. <i>Flores mustias</i> . 3. <i>Lied</i> .	10'	Rubén Darío.	MS.		
1967 op. 22	Partita para piano, 1. <i>Energico</i> . 2. <i>Moderato</i> . 3. <i>Allegretto mosso</i> . 4. <i>Improvvisando</i> . 5. <i>Tempo di valzer (con humor)</i> . 6. <i>Tempo misurato (Frenético)</i> . 7. <i>Scherzando (vivo)</i> . 8. <i>Largo melancólico</i> . 9. <i>Pomposo (sarcástico)</i> . 10. <i>San rigor (Largo)</i> . 11. <i>Final (Allegro giocoso)</i> .	8'15"		IEM hel.	Santiago, 1976, Coethe Institut, Elvira Savi (piano).	La obra está dedicada a Alfonso Montecino y se basa en un tema de Domingo Santa Cruz.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1969	<i>Cadenza</i> para el <i>Concierto</i> de Mozart para piano y orquesta en Re menor, K.V. 466.			MS.		
1970	<i>Cadenza</i> para el <i>Concierto</i> de Mozart para piano y orquesta en Do mayor, K.V. 467.			MS.		
1973 op. 23, Nº 1	<i>Sonatina</i> para flauta dulce soprano, 1. <i>Allegretto grazioso</i> . 2. <i>Andantino cantabile</i> . 3. <i>Allegro</i> .	5'		MS.	Santiago, enero 20, 1973, Instituto de Música de la Universidad Católica (Examen público de Licenciatura), Carmen Lavanchy (flauta dulce).	Dedicada a Carmen Lavanchy.
1973 op. 23, Nº 2	<i>Sonatina</i> para flauta dulce soprano, 1. <i>Moderato</i> . 2. <i>Scherzo: Vivo</i> . 3. <i>Andante melancólico</i> . 4. <i>Allegro giusto</i> .	5'30"		MS.		Dedicada a Mirka Stratigopoulou.
1974 op. 24	<i>Tres Cantares</i> para voz y guitarra, 1. <i>Se fue de mi cariño</i> .	8'	Juan Guzmán Chaga (Nº)	MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
2.	<i>La mujer que da en querer.</i>		1), Anónimo castellano (Nº 2), Adaptación de una idea de Pedro Prado (Nº 3).			
3.	<i>Mi soledad.</i>					
* 1974 op. 25	<i>Fantasia para guitarra sola.</i>	7'40"		<i>Antología de música chilena para guitarra</i> (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, 1978), pp. 32-38.		Dedicada a Oscar Ohlsen.
1974 op. 26	<i>Nueve Bagatelas</i> para dos y tres flautas dulces.	8'		MS.		Las Bagatelas nos. 1, 2, 3 y 4 para tres flautas dulces y las Bagatelas nos. 2, 4 y 5 para dos flautas dulces son transcripciones de trozos de los <i>Entreteneramientos Pedagógicos</i> op. 6.
1974 op. 27, Nº 1	<i>Suite Antigua</i> para dos flautas (ST), 1. <i>Obertura</i> (grave).	5'50"		MS.		Dedicada a Pelayo Santa María (In memoriam).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	2. <i>Primera danza (allegro).</i>					
	3. <i>Segunda danza (allegretto).</i>					
	4. <i>Tercera danza (moderato).</i>					
	5. <i>Cuarta danza (allegro).</i>					
	6. <i>Final (allegro).</i>					
1974 op. 27, Nº 2	Sonatina para dos flautas dulces soprano, 1. <i>Allegretto.</i> 2. <i>Molto moderato.</i> 3. <i>Vivo.</i>	2'20"				MS.
1974 op. 28	Scherzo para cuatro flautas dulces (SATB).	3'40"				MS.
1974 op. 29	Capricho para clarinete solo.	1'40"				MS. Santiago, enero 16, 1975, Sala Isidora Zegers (Examen público de Licenciatura), Rubén Guarda (clarinete).
1975	Transcripción para quinteto de vientos (flauta, oboe, clarinete, corno en Fa, fagot) de piezas breves de compositores chilenos es-					MS.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
critas originalmente para piano: De Adolfo Allende, <i>La Cantarita</i> . De Próspero Bisquertt, <i>Burrillos, Marcha, Chaplín, Interludio, Regalona</i> . De Armando Carvajal, <i>Mi natadura, Marcha, Ronda, Tristeza</i> .	<i>Fantasia</i> para dos flautas dulces iguales (S o T).	1'	MS.	Dedicada a Mario Arenas.	
1978 op. 30, Nº 1	<i>Fantasia</i> para cuatro flautas dulces (SATB).	2'	MS.	La obra está dedicada a Carmen Lavanchy y lleva el siguiente subtítulo: A manera de diferencias.	
1978 op. 31	<i>Scherzo</i> para piano.	4'40"	MS.	Santiago, junio 29, 1980, Sala Isidora Zegers, Elma Miranda (piano).	Dedicado a Elma Miranda
1979 op. 33	<i>Canciones</i> para voces de niños, 1. <i>Ronda</i> (SA). 2. <i>Enigma</i> (SSA). 3. <i>Concierto para dos voces</i> .	8'	Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980.	Nº 2: Santiago, diciembre 14, 1974. Instituto de Chile, Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (director).	El Nº 1 está dedicado a Inés Poblete, el Nº 4 está dedicado a María Eugenia Saavedra y el Nº 6 está dedicado a Teresita de la Cerda. Presentados bajo seudónimo

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARLOS BOTTO VALLARINO

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
4.	Luciérnaga (SA).	2), Carlos Botto (Nº 3), Juan Guzmán Cruzchaga (Nº 4), del folklóre americano (Nº 5), Enrique de la Cerda (Nº 6).			al concurso coral infantil convocado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile en el Año Internacional del Niño (1979). El Nº 2, <i>Enigma</i> , obtuvo una Mención Honrosa y es un homenaje a René Amengual.
5.	Villancico (para doble coro a dos voces).				

Reseñas de Publicaciones

Revista de Musicología, volumen III, números 1-2, enero-diciembre, 1980.
Madrid: Sociedad Española de Musicología. 335 pp.

Dirigida por el eminente musicólogo Dionisio Preciado, la *Revista de Musicología* es otra valiosa contribución de la Sociedad Española de Musicología, la que cuenta con numerosas publicaciones de catálogos, estudios, ediciones de música antigua y cuadernos de música antigua española. Esta contundente tercera entrega, que incorpora dos números, en su parte medular presenta seis óptimos y documentados estudios que a continuación pasamos a reseñar:

“Una encuesta etnomusicológica a las islas pitiusas: Ibiza y Formentera”, de Josep Crivillé i Bargalló, es un estudio sobre la actualidad de la música tradicional en las dos islas menores de las Baleares, las que presentan importantes diferencias sobre la música de tradición oral con respecto a Mallorca y Menorca. Su temática abarca la música vocal, música instrumental, elementos sustanciales de su música, instrumentos típicos, la música tradicional y la sociedad, los agentes de la música y sus medios de transmisión, las valoraciones ideológicas del sonido y de la música tradicional, la repartición geográfica de los cantadores y del repertorio, e incluye también breves referencias históricas, ejemplos musicales y fotografías.

El segundo artículo es de Pedro Calahorra Martínez y se basa en dos inventarios de los siglos XVI y XVII de los libros de coro y de canto de órgano de la capilla de música de la Colegial de Santa María la Mayor y de los Sagrados Corporales de Daroca y en dos pequeñas crónicas darocences. Con estos documentos, y los datos recogidos con anterioridad, el autor desarrolla un detallado panorama de la música de esta ciudad zaragozana, el que articula en tres partes: la música en Daroca hasta el siglo XVI, durante el siglo XVI y en el siglo XVII, con completísimas referencias a instrumentos, músicos cantores, instrumentistas e inventarios de libros. Una extensa lista de nombres de músicos que figuran en este trabajo cierra este interesante estudio.

Dionisio Preciado, en el tercer artículo, sobre “José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815), organista de Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo”, ofrece una completísima biografía del compositor español. Los datos biográficos de Ferrer, sus familiares, sus antecesores y sucesores en los distintos magisterios, los comprueban numerosas fuentes documentales que en algunos casos sirven para corregir datos aparecidos en otros escritos. Básicamente documental, este estudio complementa otro anterior del mismo Preciado, en el que enfocó principalmente las sonatas para clave de José Ferrer.

“Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid? ca. 1625-Madrid, 1691). Noticias sobre su vida”, de Luis Robledo, es una excelente e intere-

sante contribución al conocimiento de la práctica ya usada en el Renacimiento y de gran proliferación en el siglo XVII, sobre el enigma musical. Este, al unir música, pintura, poesía y hasta arquitectura, representa, como dice Robledo, "un claro ejemplo del ideal barroco de unir todas las artes en un solo ademán expresivo". El artículo, en su parte medular, es un estudio y transcripción de ocho cánones enigmáticos de Juan del Vado, compositor e instrumentista madrileño del siglo XVII, que sirvió en la Capilla Real. Seis de estos emblemas del mismo compositor aparecen precediendo otras tantas misas en el manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con palabras introductorias y explicativas de su autor. Los dos últimos, que aparecen al final del libro de misas, carecen de estas explicaciones, como asimismo de las resoluciones que permiten descifrar los anteriores.

Ilustran el trabajo hermosísimas reproducciones de los originales y se complementa con noticias biográficas sobre el compositor, aclaraciones sobre la acepción del violón como término utilizado para designar a los instrumentos de la familia del violín, lista de ediciones modernas y discografía de Juan del Vado, además de juicios sobre el compositor de autores del siglo XVIII que lo elogian.

Un interesante y poco clarificado tema es abordado por Louise Kathrin Stein en el artículo "El 'Manuscrito Novena': sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró". Toma como punto de partida a una investigación iniciada por el eminente musicólogo José Subirá, quien publicara en 1949 un estudio analítico y descriptivo de una extensa colección manuscrita de música para el teatro, el que la autora ha identificado como "Manuscrito Novena". Louise Stein impulsa la investigación, identificando las fuentes literarias de los textos comprendidos en el Manuscrito Novena, ubica esta colección en su contexto histórico-musical y precisa la fecha de su creación. El origen y contenido de este legajo es clarificado por la documentación existente y que se relaciona con la música y los músicos del teatro español de principios del siglo XVIII. Joseph Peyró es el único compositor mencionado en el manuscrito, y aunque en el actual trabajo no se agota la investigación, aporta valiosos datos para futuros estudios.

Finaliza el artículo con una lista alfabética de las comedias y autos de la música que se encuentra en el Manuscrito Novena, con datos de autores, fuentes y fechas de representación, compañías y teatros.

"Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Avila", de Rafael Pérez Arroyo, es el sexto artículo de esta excelente revista. Como el título lo indica, el objetivo del trabajo es el estudio descriptivo y la forma de ejecutar estos dos instrumentos antiguos. Es un completísimo trabajo que resume los orígenes de ambos instrumentos, aclara el uso de

estos términos, informa sobre valiosas citas de los inventarios españoles, y describe ambos instrumentos con minuciosidad. Se complementa con dibujos ilustrativos y fotos de la vihuela de arco y del bajón que en la actualidad se encuentran en el convento de la Encarnación de Avila.

La sección miscelánea de la revista aborda otros cuatro temas del pasado musical español, en sucintas, pero bien documentadas presentaciones: "¿Dónde nació el organista Joaquín de Oxinaga?", de Dionisio Preciado, "El mirilitón, instrumento de música alta", de Jacinto Torres, "El Ars Antiqua en Cataluña (Apéndice I)" de M^a Carmen Gómez Muntané, e "Inventario de las obras del s. XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1800", de Luis Robledo.

Se cierra el volumen de la *Revista de Musicología* con la transcripción del texto de José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809), de Lothar Siemens Hernández, y una sección de resúmenes bibliográficos e información bibliográfica.

José M^a Llorens (ed.). *Colección Higinio Anglés. Cuadernos de música antigua española*. Fascículos 1 al 5. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1974-1976.

Continuando la labor iniciada por el infatigable musicólogo monseñor Higinio Anglés, el Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, bajo la dirección de José M^a Llorens, ha editado una importante y valiosa colección de cinco fascículos dedicados a la música antigua española. Las transcripciones y realizaciones de los manuscritos, conservados en la Biblioteca antes mencionada, fueron el resultado de un trabajo acucioso y profundo por parte de investigadores de gran trayectoria; constituyen un aporte significativo a la difusión y conocimiento de este repertorio.

Los fascículos reseñados son los siguientes:

1. Román Escalas (ed.). *Resercada, Baixetes, Minuets, siglos XVII y XVIII*. 24 pp.
2. Francisco Civil (ed.). *Magnificat, Juan Pusalgues (1690-1770)*. 28 pp.
3. Macario Santiago Kastner (ed.). *Bicinium de Sebastián Posa (siglo XVI)*. 8 pp.
4. José M^a Llorens. *Tres Tocatas, Pablo Nassarre (1664-1724)*. 35 pp.
5. José M^a Llorens (ed.). *Tientos partidos, Juan de San Agustín, Vicente Hervás (siglos XVII-XVIII)*. 34 pp.

1. El primer fascículo incluye diez trozos anónimos, cuyos "títulos u otras indicaciones escritas figuran como en el original". El transcriptor ha diferenciado aquellos signos o notas añadidas —realización del bajo continuo— con una impresión más fina, o, en el caso de alteraciones agregadas, ubicándolas encima del pentagrama. En el prefacio explica la arbitrariedad de la instrumentación sugerida, en consideración a "los gustos y posibilidades de la época. Las partes superiores podían ejecutarse con cualquier instrumento melódico que abarcara el ámbito de las melodías (flauta travesera, flautas dulces, oboe, violín, violas agudas, etc.). El bajo continuo se realizaba con un instrumento de tecla (clavecín u órgano) o uno de cuerdas punteadas (laúd, tiorba, vihuela, arpa, etc.). La voz del bajo se doblaba con viola de gamba, violoncello, fagot o cualquier instrumento grave. Existía la posibilidad de añadir voces intermedias improvisadas con instrumentos melódicos, a modo de refuerzo (ripieno), en la realización de la armonía".

La dilucidación del "tempo" y la realización del "grupetto" (único signo de ornamentación que aparece), también se facilitan en el Prefacio, con el objeto de guiar al intérprete hacia una correcta interpretación de estas obras.

2. El *Magnificat* de Juan Pusalgues (1690-1770) es una "importante obra [que] pone en evidencia la singular manifestación del barroco musical en tierras catalanas". Posiblemente fue compuesto en 1750 y, por su tratamiento y corta duración se acerca al estilo de la cantata: un coro a cuatro voces (triple primero, triple segundo, alto y tenor), dialoga expresivamente con solos de soprano y alto; la parte instrumental, a cargo de violines primeros, violines segundos y bajos, realiza interesantes contrapuntos a las partes vocales, con evidente influencia de los grandes maestros alemanes y franceses de mediados del siglo XVIII. Para facilitar la interpretación, el bajo continuo, confiado al órgano, ha sido realizado por el transcriptor.

La publicación del *Magnificat* de Juan Pusalgues, compositor del cual se tienen escasas noticias biográficas y del que se conservan pocas obras, representa un valioso aporte a la difusión del repertorio musical religioso del barroco tardío en la península ibérica.

3. El tercer fascículo publica por primera vez una obra de Sebastián Posa. No existen datos biográficos sobre el compositor, pero atendiendo "a su estilo de composición y al hecho de que su obra se halla incluida en una colección de piezas pertenecientes a compositores de la generación de Mateo Flecha el Viejo", el transcriptor Macario Kastner lo ubica en pleno siglo XVI. El título —Bicinium— fue agregado por Kastner "en virtud de que la composición instrumental a dos voces de Posa, concebida en escritura con-

trapuntística y hasta imitativa en algunas secciones, corresponde al estilo del *Bicinium* del siglo XVI y de la primera mitad del XVII.

La instrumentación que se indica para esta obra es corno inglés y trombón a varas, pero siguiendo las modalidades de la época, se sugieren otras combinaciones con dos instrumentos de viento o de cuerda, o mezcla de ambos, siempre que respondan a las tesituras "Altus" y "Bassus" anotadas en el manuscrito.

La inserción de algunos adornos, que aparecen con grafía más pequeña, responde a la costumbre de la época para la improvisación. Dada la variedad de instrumentos con que se puede ejecutar, el intérprete podrá suprimirlos o agregar otros de acuerdo a sus posibilidades.

4. Como reconocimiento a los antiguos compositores de tecla y sumándose a las trascendentales ediciones de las Obras completas de Cabanilles y de Elías, y a los cuatro volúmenes de la *Antología de Organistas españoles del Siglo XVII*, el cuarto fascículo incluye y por primera vez, *Tres Tocatas*, de Pablo Nassarre (1664-1724), autor "de la obra más voluminosa y más completa que sobre teoría musical barroca se ha escrito en España".

La presente edición crítica incluye en su extensa Introducción referencias sobre Nassarre y a su multifacética actividad como organista, teórico y compositor, y un análisis de las Tocatas en su contexto modal.

Una extensa bibliografía acompaña la edición de estas obras, las que enriquecen el repertorio ya publicado de música para órgano y que constituyen ejemplos interesantes y atractivos para el ejecutante.

5. Gracias a esta publicación, por primera vez ven la luz tres obras ignoradas, dos de Vicente Hervás y una de fray Juan de San Agustín, que figuran en el mismo manuscrito del cual se entresacaron las obras del cuaderno cuarto.

José María Llorens destaca, en su amplísima presentación, el interesante hecho de que ambos compositores se encuentran entre los pocos "autores del siglo XVIII que continuaron la línea estilística tradicional del Tiento". Agrega, más adelante, que estas obras representan el "cambio que en España se operó gradualmente en la transición del Barroco al Rococó musical, aun cuando fuese sin transformaciones radicales en la forma y contenido", y advierte en ellos la influencia de los "grandes maestros italianos formados en la Escuela Napolitana de Alessandro Scarlatti, con el resultado positivo de haber injertado en nuestra música [española] íntima y severa el espíritu *immenso e gioioso* de la italiana".

En esta acabada presentación del fascículo 5 se destacan, además, otros aspectos ilustrativos: la función e importancia del Tiento dentro del acto

litúrgico y el aprovechamiento didáctico que se deriva de estas obras, con piezas de gran utilidad para el estudio.

Se agregan valiosos datos biográficos de los autores Juan de San Agustín y Vicente Hervás, además de una crítica detallada de la edición que, como la del fascículo cuarto, confiere a estas publicaciones un valor musicológico de alto nivel.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Ramón Pelinski. *La Musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1981. 231 pp.

Este libro forma parte de una serie dedicada a la Semiología y el análisis musical. Sus cinco capítulos son el fruto de la investigación realizada por Ramón Pelinski, profesor de la Facultad de Música de la Universidad de Montréal, sobre las culturas musicales de dos comunidades *inuit* (esquimales), Rankin Inlet y Eskimo Point. El texto se propone evaluar la situación de la música inuit tradicional en un pueblo inuit moderno. Las comunidades de Rankin Inlet y Eskimo Point están situadas en los territorios del Noroeste canadiense, en la costa oeste de la Bahía de Hudson.

El primer capítulo ofrece un panorama del contexto sociocultural inuit en Rankin Inlet y sobre los cambios que se han producido en ese lugar debido al proceso de aculturación. Estos cambios se examinan en el canto tradicional personal, *ajajai*, compuesto y transmitido oralmente. Las conclusiones generales del estudio de este repertorio señalan una continuidad de estilos, en sus rasgos musicales y poéticos, al compararlos con repertorios registrados en períodos anteriores en la región, por lo que es posible predecir que, con una debida protección, la identidad *inuit* podría prevalecer y no ser afectada por el impacto de la civilización blanca.

El capítulo segundo tiene como objetivo estudiar una muestra de música inuit de Eskimo Point a la que diversos investigadores han atribuido un carácter "polifónico". Preceden este estudio de los ejemplos musicales algunas consideraciones críticas sobre la organización jerárquica de la terminología musicológica, y sobre la utilización del término "polifonía" en una perspectiva intercultural.

El propósito del tercer capítulo es mostrar la práctica émica de sustituciones interválicas en el canto personal de los inuit de Caribou, comparando dos repertorios registrados en el intervalo de 63 años: 1914 y 1977.

El procedimiento analítico agrupa los ejemplos en una serie de paradigmas, mediante los cuales es posible mostrar ciertas regularidades que se encuentran en una constelación de intervalos susceptibles de sustitución émica.

El capítulo cuarto busca establecer una tipología de los contornos melódicos que caracterizan tres muestras de cantos personales inuit, aplicando las técnicas de la taxonomía numérica.

El último capítulo tiene por objetivo diseñar una gramática generativa del canto personal *ajajai*, es decir, construir un modelo generativo basado tanto en la interpretación de los datos, como en la observación y análisis de los cantos recogidos.

El contenido de este libro constituye uno de los primeros estudios realizados en estas comunidades sobre la base de datos etnográficos recogidos directamente en terreno por el autor. La originalidad de la obra radica en la aplicación de las distintas perspectivas metodológicas a un mismo objeto de estudio: antropología, semiología, gramática generativa e informática.

Raquel Bustos
Universidad de Chile
Facultad de Artes

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1981

Nº 153-155, Enero-Septiembre 1981

LUIS MERINO MONTERO. Don Andrés Bello y la Música	5
MARIA ESTER GREBE, Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical	52
JUAN ANTONIO MASSONE. El Sostenido Dolor de "Los Sonetos de la Muerte"	75
GABRIELA MISTRAL. "Los Sonetos de la Muerte"	82
ALFONSO LETELIER. "Los Sonetos de la Muerte" en su Acontecer Musical	89
CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA. Preparado por el Dr. Luis Merino	97
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)	117
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	141
DISCOS	146
PARTITURAS	149
UNA NUEVA RADIO UNIVERSITARIA. Prof. Samuel Claro Valdés	153
CERTAMEN NACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL	155
IN MEMORIAM: Andrée Haas (1903-1981)	157
Lucho Córdoba (1902-1981)	158
CRONICA	160
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1980	184

Nº 156, Diciembre 1981

SAMUEL CLARO VALDES. Música Teatral en América	3
LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO. La UNESCO y la Historia de la Música	21
HABIB HASSAN TOUMA. Historia e Historicidad en la Música Árabe	28
J. H. KWABENA NKETIA. Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas	34
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	53
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	59
CRONICA	64
IN MEMORIAM: Elcira Castrillón de Mutschler	74
Jorge Urrutia Blondel	74

Índice de artículos por orden alfabético de autores (1981)

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL. María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958). Nº 153-155	117
CORREA DE AZEVEDO, LUIZ HEITOR. La UNESCO y la Historia de la Música. Nº 156	21
CLARO VALDES, SAMUEL. Música Teatral en América. Nº 156	3
Una Nueva Radio Universitaria. Nº 153-155	153
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Heterofonía</i> , 71, Revista Musical, octubre-noviembre-diciembre 1980. Vol. XIII, Nº 4, México, D.F. Nº 153-155	141
<i>Revista Musical de Venezuela</i> , Año I, Nº 2, septiembre-diciembre 1980. Nº 153-155	142
<i>Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega</i> , Año 3, Nº 3, 1979, Buenos Aires, Argentina. Nº 153-155	142
<i>Revista de Música Latino Americana. Latin American Music Review</i> . Vol. 1, Nº 2, Fall-Winter 1980. University of Texas Press. Nº 153-155	143
<i>Inter-American Music Review</i> . Vol. III, Nº 1, Otoño 1980. Nº 153-155	144
En Reseñas de Discos:	
<i>Antología del Tango Rioplatense</i> , Vol. 1 (<i>Desde sus comienzos hasta 1920</i>). Album de tres discos 33 R.P.M., con notas explicativas y un estudio del mismo título, con 153 pp. de textos, ejemplos e ilustraciones. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980. Nº 153-155	146
GRANDELA, INES.	
En Reseñas de Publicaciones:	
Pierre Dandrieu. <i>Livre de Noël Variés pour Orgue</i> (Paris: Publications de la Société Française de Musicologie, Heugel, Première série, XXII, 1979), 196 pp. Nº 153-155	149
Georges Migot. <i>Second Livre d'Orgue</i> (Paris, Les Amis de L'Oeuvre et de la Pensée de Georges Migot, Leduc, ed. Lucien Poirier, 1979), 57 pp. Nº 153-155	150
Enrique Pinilla. <i>Informe sobre la música en el Perú</i> (Sobretiro de la <i>Historia del Perú</i> , tomo IX). Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 322 pp. Nº 156	53
Belkiss S. Carneiro de Mendonça. <i>A música em Goiás</i> . Segunda edición (Coleção Documentos Goianos, Nº 11). Goiás: Editora Goiânia, 1981, 385 pp. Nº 156	53
<i>Recerca Musicològica</i> . I, Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matos, 1981. Nº 156	54
Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD/UNES- CO. <i>Música Coral Colombiana</i> . Volumen 1, Obras originales. Volumen 2, Arre- glos, Bogotá, 1981. 122 pp., 98 pp. Nº 156	55

Instituto Nacional de Cultura. Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO. <i>Música Coral Peruana</i> . Volumen 1, Obras originales, Volumen 2, Arreglos y versiones corales. Lima, 1980. 78 pp., 62 pp. Nº 156	56
Charles G. Gabor. <i>Antología: Introducción a la música folklórica del Ecuador</i> . Quito: Banco Central del Ecuador, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO, 1981. 61 pp. Nº 156	57
GREBE, MARIA ESTER. Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical. Nº 153-155	52
LETELIER, ALFONSO. "Los Sonetos de la Muerte" en su Acontecer Musical. Nº 153-155	89
LETELIER, HERNAN. In Memoriam: Lucho Córdoba (1902-1981). Nº 153-155	158
MASSONE, JUAN ANTONIO. El Sostenido Dolor de "Los Sonetos de la Muerte". Nº 153-155	75
MERINO MONTERO, LUIS. Don Andrés Bello y la Música, Nº 153-155	5
Catálogo de la Obra Musical de Alfonso Letelier Llona. Nº 153-155	97
En Reseña de Fonogramas:	
Obras sinfónicas de Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz y Carlos Riesco. Grabación en una cassette. 1981. Universidad de Chile, Facultad de Artes, FA-C-OCI. Notas explicativas. Nº 156	59
Obras para piano de Carlos Riesco, Juan Lémann, Ida Vivado y Juan Amenábar. Grabación en una cassette. Estéreo. 1981. Alhué EAP-C21. Notas explicativas. Nº 156	59
Obras electroacústicas de Juan Amenábar. Grabación en una cassette. Estéreo. 1981. Alhué EAW-C12. Nº 156	59
MISTRAL, GABRIELA. "Los Sonetos de la Muerte". Nº 153-155	82
NKETIA, J. H. KWABENA. Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas. Nº 156	34
SANTA CRUZ, DOMINGO. In Memoriam: Jorge Urrutia Blondel (1903-1981)). Nº 156	74
TOUMA, HABIB HASSAN. Historia e Historicidad en la Música Árabe. Nº 156	28
VICUÑA, MAGDALENA. In Memoriam: Andrée Haas (1903-1981). Nº 153-155	157
VIVADO DE BONTA, IDA. In Memoriam: Elcira Castrillón de Mutschler. Nº 156	74

Indice sistemático de artículos

ETNOMUSICOLOGIA

GREBE VICUÑA, MARIA ESTER. Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical. Nº 153-155	52
---	----

IN MEMORIAM

<i>ELCIRA CASTRILLON DE MUTSCHLER</i> por Ida Vivado de Bontá. Nº 156	74
<i>LUCHO CORDOBA</i> (1902-1981) por Hernán Letelier. Nº 153-155	158
<i>ANDREE HAAS</i> (1903-1981) por Magdalena Vicuña. Nº 153-155	157
<i>JORGE URRUTIA BLONDEL</i> (1903-1981) por Domingo Santa Cruz. Nº 156	74

MUSICA Y LITERATURA

<i>LETELIER LLONA, ALFONSO.</i> "Los Sonetos de la Muerte" en su Acontecer Musical. Nº 153-155	89
<i>MASSONE, JUAN ANTONIO.</i> El Sostenido Dolor de "Los Sonetos de la Muerte". Nº 153-155	75
<i>MISTRAL, GABRIELA.</i> "Los Sonetos de la Muerte". Nº 153-155	82

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

<i>CLARO VALDES, SAMUEL.</i> Música Teatral en América. Nº 156	3
--	---

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

<i>BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL.</i> María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958). Nº 153-155	117
<i>LETELIER LLONA, ALFONSO.</i> "Los Sonetos de la Muerte" en su Acontecer Musical. Nº 153-155 (Ver también bajo "Música y Literatura")	89
<i>MERINO MONTERO, LUIS.</i> Catálogo de la Obra Musical de Alfonso Letelier Llona. Nº 153-155	97
<i>MERINO MONTERO, LUIS.</i> Don Andrés Bello y la Música. Nº 153-155	5

MUSICA Y MUSICOS DE OTRAS REGIONES

<i>CORREA DE AZEVEDO, LUIZ HEITOR.</i> La UNESCO y la Historia de la Música. Nº 156	21
<i>NKETIA, J. H. KWABENA.</i> Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas. Nº 156	34
<i>TOUMA, HABIB HASSAN.</i> Historia e Historicidad en la Música Arabe. Nº 156	28

RESEÑAS

A. Fonogramas

- Antología del Tango Rioplatense*, Vol. 1 (*Desde sus comienzos hasta 1920*). Album de tres discos 33 R.P.M., con notas explicativas y un estudio del mismo título, con 153 pp. de textos, ejemplos e ilustraciones. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980. Reseña de Samuel Claro. Nº 153-155 . . . 146
- Obras electroacústicas de Juan Amenábar. Grabación en una cassette. Estéreo. 1981. Alhué EAW-C12. Reseña de Luis Merino. Nº 156 59
- Obras para piano de Carlos Riesco, Juan Lémann, Ida Vivado y Juan Amenábar. Grabación en una cassette. Estéreo. 1981. Alhué EAP-C21. Notas explicativas. Reseña de Luis Merino. Nº 156 59
- Obras sinfónicas de Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz y Carlos Riesco. Grabación en una cassette. 1981. Universidad de Chile, Facultad de Artes. FA-C-OC1. Notas explicativas. Reseña de Luis Merino. Nº 156 59

B. Libros y Revistas

- Carneiro de Mendonça, Belkiss S. *A música em Goiás*. Segunda edición (Coleção Documentos Goianos, Nº 11). Goiás: Editora Goiânia, 1981, 385 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 53
- Dandrieu, Pierre. *Livre de Noël Variés pour Orgue* (Paris: Publications de la Société Française de Musicologie, Hengel, Première série, XXII, 1979), 196 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 153-155 149
- Gabor, Charles G. *Antología: Introducción a la música folklórica del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO, 1981. 61 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 57
- Heterofonía*. 71, Revista Musical, octubre-noviembre-diciembre 1980. Vol. XIII, Nº 4, México, D.F. Reseña de Samuel Claro Valdés. Nº 153-155 141
- Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO. *Música Coral Colombiana*. Volumen 1, Obras originales. Volumen 2, Arreglos. Bogotá, 1981. 122 pp., 98 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 . . . 55
- Instituto Nacional de Cultura. Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO. *Música Coral Peruana*. Volumen 1, Obras originales. Volumen 2, Arreglos y versiones corales. Lima, 1980. 78 pp., 62 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 56
- Inter-American Music Review*. Vol. III, Nº 1, Otoño 1980. Reseña de Samuel Claro Valdés. Nº 153-155 144
- Migot, Georges. *Second Livre d'Orgue* (Paris, Les Amis de L'Oeuvre et de la Pensée de Georges Migot, Leduc, ed. Lucien Poirier, 1979), 57 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 153-155 150
- Pinilla, Enrique. *Informe sobre la música en el Perú* (Sobretiro de la *Historia del Perú*, tomo IX). Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 322 pp. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 53
- Recerca Musicològica*, I. Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matos, 1981. Reseña de Inés Grandela. Nº 156 54

<i>Revista de Música Latino Americana. Latin American Music Review.</i> Vol. 1, N° 2, Fall-Winter 1980. University of Texas Press. Reseña de Samuel Claro Valdés. N° 153-155:	143
<i>Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,</i> Año 3, N° 3, 1979, Buenos Aires, Argentina. Reseña de Samuel Claro Valdés. N° 153-155	142
<i>Revista Musical de Venezuela,</i> Año I, N° 2, septiembre-diciembre 1980. Reseña de Samuel Claro Valdés. N° 153-155	142

Indice de nombres

ADVIS, LUIS. N° 153-155: 176
AGOGLIA, ESMERALDA. N° 153-155: 165
AGUIRRE, PEDRO FELIX DE. N° 153-155: 160
ALARCON, LUIS. N° 153-155: 173
ALCALDE, ANDRES. N° 156: 66, 67
ALIAGA, MIGUEL ANGEL. N° 153-155: 175
ALIAGA, RAUL. N° 153-155: 163
ALONSO, ALICIA. N° 153-155: 164
AMENABAR, JUAN. N° 153-155: 173
ANSALDI, FERNANDO. N° 153-155: 172, 174
ANSALDI, FRIDA. N° 153-155: 182
ANTIRENO, FERNANDO. N° 156: 67
ARANGUIZ, WALDO. N° 153-155: 168-177
ARAO, ANGEL. N° 153-155: 163
ARAVENA, JULIO. N° 153-155: 175
ARAYA, PATRICIA. N° 156: 68
ASCH, DAVID VAN. N° 153-155: 169
BAÑADOS, ANIBAL. N° 153-155: 163, 180
BARON, MARGARITA. N° 153-155: 164
BARRIA, PATRICIO. N° 156: 67
BARRIOS, SANDRA. N° 153-155: 162
BERNET, DIETFRIED. N° 153-155: 161
BEVAN, MAURICIO. N° 153-155: 171
BIGNON, RODRIGO. N° 153-155: 170
BRAVO, FERNANDO. N° 156: 68
BRAVO, MIGUEL ANGEL. N° 153-155: 164
BRAVO, ROBERTO. N° 153-155: 166
BROCKMAN, PATRICIA. N° 153-155: 169, 175
BUICK, LORNE. N° 153-155: 176
BUNTE, CARL. N° 153-155: 161
BURGOS, GENARO. N° 156: 66, 67
CALDERON, BESSIE. N° 153-155: 162
CAMPO, EDITH DEL. N° 153-155: 165
CANZONIERI, VIRGINIA. N° 153-155: 167
CARDENAS, CLARA LUZ. N° 153-155: 163
CARLSSON, WIET. N° 153-155: 162
CARRASCO, CRISTIAN. N° 153-155: 174
CARRASCO, MARIA ANTONIETA. N° 153-155: 163; N° 156: 68.
CASTRO, PABLO. N° 153-155: 174

- CATALA, MONTSERRAT. Nº 153-155: 164
CELIS, ROSA. Nº 153-155: 162
CHAYAN, RUBEN. Nº 153-155: 164, 165
CHELON, GEORGES. Nº 153-155: 169
CIFUENTES, MARUJA. Nº 153-155: 164
CINTOLESI, OCTAVIO. Nº 153-155: 165
CONN, FRIDA. Nº 153-155: 174
CORI, ROLANDO. Nº 156: 67
CORVALAN, ELENA. Nº 153-155: 163
CRUZ, ALVARO. Nº 156: 70
CRUZ, ISOLEE. Nº 153-155: 173
CRUZ, RICARDO. Nº 153-155: 173
CUADRA, FERNANDO. Nº 153-155: 176
- D'ANTUONO, ELEANOR. Nº 153-155: 164
DAWSON, LYNE. Nº 153-155: 171
DELLER, MARK. Nº 153-155: 171
DIAZ, CORA. Nº 153-155: 173
DIAZ, RODRIGO. Nº 156: 67
DIX, NIGEL. Nº 153-155: 169
DOMINGUEZ, GERMAN. Nº 153-155: 176
DONATUCCI, EMILIO. Nº 153-155: 168, 176; Nº 156: 73
- ECHAURREN, MAX. Nº 156: 67
ELLIOT, PAUL. Nº 153-155: 171
ESCOBAR, JORGE. Nº 156: 72
ESCOBAR, KATERINE. Nº 153-155: 162
- FERRADA, TENNYSON. Nº 153-155: 167
FISCHER, EDGAR. Nº 153-155: 172, 175
FISCHER, EDITH. Nº 153-155: 166, 175, 176
FLORES, ADOLFO. Nº 153-155: 177
FONES, MARY ANN. Nº 156: 72
- GACITUA, OSCAR. Nº 153-155: 167
GAJARDO, EDUARDO. Nº 153-155: 174
GEORGES, VALENE. Nº 153-155: 163
GETNER, MARIA ELENA. Nº 153-155: 164
GIRARD, PIERRE. Nº 153-155: 169
GODOY, KENYA. Nº 153-155: 163
GODOY, RUTH. Nº 153-155: 174
GOMEZ, ALVARO. Nº 153-155: 174
GONZÁLEZ, LUIS. Nº 153-155: 168
GONZALEZ, MARES. Nº 153-155: 173
GONZALEZ, ROBERTO. Nº 156: 73
GONZALEZ, RUBEN. Nº 156: 67
GONZALEZ, SERGIO. Nº 156: 70
GUZMAN, EUGENIO. Nº 153-155: 176
- HARMS, ALBERTO. Nº 153-155: 166, 167, 168, 176
HASBUN, OCTAVIO. Nº 153-155: 175
HEINLEIN, FEDERICO. Nº 156: 68
HERRERA, MARGARITA. Nº 153-155: 163, 178
HERRERA, RODRIGO. Nº 153-155: 172, 173
HERMOSILLA, JORGE. Nº 156: 66, 67
HURTADO, RAMON. Nº 153-155: 163
- IRARRAZAVAL, PAZ. Nº 153-155: 167
IZQUIERDO, JUAN PABLO. Nº 153-155: 166
- JARA, JAIME DE LA. Nº 153-155: 174

JARAMILLO, SOLEDAD. Nº 153-155: 167
 JIMENEZ, MANUEL. Nº 156: 66

KALUBY SARWAT, MOURAD. Nº 153-155: 165
 KING, EUGENE. Nº 153-155: 168
 KIRSCH, ALFREDO. Nº 153-155: 167, 175
 KLIMPEL, RODRIGO. Nº 156: 68
 KLUCZYNSKA, MARIA. Nº 153-155: 162, 164
 KOSLOV, LEONID. Nº 153-155: 165
 KOSLOVA, VALENTINA. Nº 153-155: 165
 KROUMOVITCH, ROUTA. Nº 153-155: 174

LAIR, IVES. Nº 153-155: 169
 LANE, ELIZABETH. Nº 153-155: 171
 LARA, FERNANDO. Nº 153-155: 161; Nº 156: 72
 LATORRE, LUIS ALBERTO. Nº 153-155: 163
 LAZO, FELIX. Nº 153-155: 170
 LEGUISOS, GLORIA. Nº 153-155: 164
 LEIVA, JUAN SEBASTIAN. Nº 153-155: 173
 LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 153-155: 161, 163, 166, 170; Nº 156: 66, 67
 LETELIER, HERNAN. Nº 153-155: 164
 LETELIER, MIGUEL. Nº 153-155: 181
 LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 153-155: 161
 LIRA, SEBASTIAN. Nº 153-155: 170
 LISE, IVE. Nº 153-155: 169
 LOBOS, VERONICA. Nº 153-155: 162
 LOPEZ, CECILIA. Nº 156: 67
 LOPEZ, EMMANUEL. Nº 153-155: 172, 173
 LOPEZ, ENRIQUE. Nº 153-155: 174
 LOPEZ, RAMÓN. Nº 153-155: 164
 LORCA, MARIO. Nº 153-155: 167
 LUCERO, OSCAR. Nº 153-155: 168

MANSILLA, JAIME. Nº 153-155: 166, 167, 173
 MARABOLI, JAIME. Nº 156: 67
 MARKMAN, HILLEL. Nº 153-155: 166
 MATUS, MIRIAM. Nº 153-155: 174
 MENDIETA, ALFREDO. Nº 156: 68
 MENDOZA, ALEJANDRO. Nº 153-155: 181
 MENDOZA, ELIANA. Nº 153-155: 167, 181
 MENDOZA, FRANCISCA. Nº 153-155: 167, 181
 MENDOZA, GALVARINO. Nº 153-155: 167, 181; Nº 156: 68
 MEZA, GUSTAVO. Nº 153-155: 168
 MEZA, SANTIAGO. Nº 153-155: 168; Nº 156: 67
 MINOLETTI, GUIDO. Nº 153-155: 173, 174; Nº 156: 72
 MIRANDA, ELMA. Nº 156: 66
 MOLYENEUX, SKELAGH. Nº 153-155: 169
 MULLER, JENNIFER. Nº 153-155: 165
 MUNCHMEYER, GLORIA. Nº 153-155: 173

NARVARTE, CASTOR. Nº 153-155: 167
 NAVARRETE, ROBERTO. Nº 153-155: 168
 NIETO, SARA. Nº 153-155: 164, 165
 NOGUERA, HECTOR. Nº 153-155: 173
 NUÑEZ, RAMON. Nº 153-155: 173
 NUR, GUILLERMO. Nº 153-155: 174

ODNOPOSOFF, ADOLFO. Nº 153-155: 167
 O'REILLY, PHILIP. Nº 153-155: 169
 O'SHAUGHNESSY, PETER. Nº 153-155: 176
 OUNDJIAN, PETER. Nº 153-155: 166, 167

- PALMA, ANA MARIA. Nº 153-155: 167
 PANELLA, JUAN PABLO. Nº 153-155: 163
 PARRA, EUGENIO. Nº 153-155: 168
 PARRA, NIBALDO. Nº 153-155: 168
 PEÑA, ENRIQUE. Nº 153-155: 168, 173, 176; Nº 156: 69
 PERALTA, RENATO. Nº 153-155: 162
 PEREZ, SOLEDAD. Nº 153-155: 164
 PERL, ALFREDO. Nº 156: 67
 PIERROT, GERARD. Nº 153-155: 169
 PINO, MARITZA. Nº 153-155: 173
 PINOCHET, AUGUSTO. Nº 153-155: 172
 PINTO, MALUCHA. Nº 153-155: 168
 PLAZA, CECILIA. Nº 153-155: 175
 POBLETE, CARLOS. Nº 153-155: 178
 PONCE, GILBERTO. Nº 153-155: 162
 PRIETO, ALFREDO. Nº 153-155: 176
 PRIETO, BERTHICA. Nº 153-155: 165
 PRIETO, SERGIO. Nº 153-155: 172, 173; Nº 156: 69

 QUEZADA, ERNESTO. Nº 153-155: 163, 175
 QUEZADA, FRANCISCO. Nº 153-155: 174

 RADRIGAN, MARIA IRIS. Nº 153-155: 173
 RAFIQUE, CHINCO. Nº 153-155: 164
 RAUSCH, CARLOS. Nº 153-155: 165
 RETAMALES, ROSA. Nº 153-155: 162
 RETTIG, FRANCISCO. Nº 153-155: 166, 168
 REYES, CECILIA. Nº 153-155: 162
 REYES, RENE. Nº 153-155: 174
 RIFO, GUILLERMO. Nº 156: 70
 RODRIGUEZ, ISIDORO. Nº 153-156: 170
 RODRIGUEZ, M. ELENA. Nº 153-155: 163
 RODRIGUEZ, DARWIN. Nº 156: 68
 ROJAS, ELBA. Nº 153-155: 174, 175
 ROJAS, SOLEDAD. Nº 153-155: 175
 ROJAS-ZEGERS, JORGE. Nº 153-155: 175
 ROLLER, ELIZABETH. Nº 156: 64
 ROMAN, JORGE. Nº 153-155: 174
 RONDON, VICTOR. Nº 153-155: 175
 ROSAS, FERNANDO. Nº 153-155: 177
 ROSAS, VICENTE. Nº 153-155: 173
 ROSSI, LUIS. Nº 153-155: 168, 172
 RUIZ, GERMAN. Nº 153-155: 165, 167

 SAAVEDRA, ALFREDO. Nº 156: 66
 SANDOVAL, DOMINGO. Nº 156: 66
 SAVI, ELVIRA. Nº 153-155: 163, 167, 169, 171
 SCHMIDT, HELEN. Nº 153-155: 168, 176
 SIERRA, PEDRO. Nº 153-155: 168
 SILVA, RAUL. Nº 153-155: 168, 173, 176
 SOBARZO, JOSE LUIS. Nº 153-155: 165
 SOLARI, MALUCHA. Nº 153-155: 178
 SOUBLETTE, SYLVIA. Nº 153-155: 169, 170
 SOUBLETTE, VIOLAINE. Nº 153-155: 170, 174
 SOUFFET, PIERRE. Nº 153-155: 169
 SOZA, JOSE. Nº 153-155: 164
 SPENCER, ROBERT. Nº 153-155: 171
 STARKER, JANOS. Nº 153-155: 171
 STEIN, HANNS. Nº 153-155: 168
 STEVENSON, ROBERT. Nº 153-155: 179
 SULIC, NEVEN. Nº 156: 67, 68

- TERAN, SERGIO.** Nº 156: 67
TERTZ, STEFAN. Nº 153-155: 166
TEVAH, VICTOR. Nº 153-155: 161, 162; Nº 156: 72
TRUMPER, BERNARDO. Nº 153-155: 162

URBINA, JUAN CARLOS. Nº 156: 67

VADELL, JAIME. Nº 153-155: 167
VALDES, MAXIMILIANO. Nº 153-155: 166
VASQUEZ, JUAN. Nº 153-155: 167
VEGA, ALBERTO. Nº 153-155: 173
VENEGAS, RICARDO. Nº 153-155: 163
VERA, CARLOS. Nº 153-155: 172; Nº 156: 73
VIDAL, DANIEL. Nº 153-155: 170, 172, 173
VIDAURRE, VIOLETA. Nº 153-155: 164
VILA, CIRILO. Nº 153-155: 168
VILLARROEL, HUGO. Nº 153-155: 161
VIVANCO, RICARDO. Nº 156: 70

WAISS, ELENA. Nº 153-155: 179
WALLMAN, MARGARITA. Nº 153-155: 165
WEIL, CARLOS. Nº 153-155: 170
WILCKENS, SYLVIA. Nº 153-155: 161

YAMPOLSKY, BERTA. Nº 153-155: 166
YAÑEZ, ALVARO. Nº 153-155: 163

ZAPATA, SERGIO. Nº 153-155: 162, 164, 165
ZAROTE, MIGUEL. Nº 153-155: 163
ZUKERMAN, PINCHAS. Nº 153-155: 171

Indice sistemático de información de Crónica (1981)

CONCURSOS EN CHILE

- CONCURSO DE COMPOSICION.** Instituto de Música y la Corporación Artística de la Universidad Católica. Nº 153-155: 178
CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL DE VIÑA DEL MAR. Nº 153-155: 180

ESTRENOS

A. DE BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

BALLET MUNICIPAL DE SANTIAGO

- "Giselle", Adam-Alonso.** Nº 153-155: 164
"La siesta de un fauno", Debussy-Cintolesi. Nº 153-155: 165
"El Espectro de la Rosa", Weber-Cintolesi. Nº 153-155: 165

BALLET NACIONAL CHILENO

"Cascanueces", Tchaikovsky-Calderón. Nº 153-155: 162

B. DE COMPOSITORES CHILENOS

Las obras con asterisco (*) han sido estrenadas en el extranjero

- ANTIRENO, FERNANDO. *Las Ascuas*. Nº 156: 66
 BARRIOS, ANA MARIA. *La niña del arpa*. Nº 153-155: 177
 BOTTO, CARLOS. *Enigma*. Nº 153-155: 177
 CACERES, EDUARDO. *Cuarteto Antiguo* para instrumentos de percusión. Nº 153-155: 172; *El Panadero*. Nº 156: 66
 CARRASCO, FERNANDO. *Canción para una Lavandera; Dos Estudios Paramétricos*. Nº 156: 67
 CORI, ROLANDO. *Gabrielatta, ricercare* para doble coro (1981); *Trozo Experimental* (1981). Nº 156: 67
 CORNEJO, SERGIO. *Tres Piezas* para piano (1981). Nº 156: 67
 DELANO, PABLO. *Pentatónica; Fantasia Concertante*. Nº 156: 66
 GONZALEZ, JAIME. *Itapira* para orquesta. Nº 156: 66
 GONZALEZ, JUAN PABLO. *Agua San Marcos; San Isidro Labrador; Cinco Lobitos; Levántate Juana*. Nº 153-155: 177
 GUARELLO, ALEJANDRO. *Tres Transcursos* para violoncello y orquesta de cuerdas. Nº 156: 73
 HEINLEIN, FEDERICO. *Crear*. Nº 153-155: 177; *Cantata del Pan y la Sangre*. Nº 156: 71
 HERMOSILLA, JORGE. *Días y Noches*. Nº 156: 67
 LEMANN, JUAN. *Corranda de la Gacela*. Nº 153-155: 177
 LETELIER, ALFONSO. *Desolada*. Nº 153-155: 163
 LETELIER, MIGUEL. *La Mort Favorable*. Nº 153-155: 163
 JUNGE, WILFRIED. *Concierto* para clavecín y orquesta. Nº 156: 64
 MATTHEY, GABRIEL. *Sinfonía de Cuna*. Nº 156: 67
 NORAMBUENA, RODOLFO. *Pieza para Trío*. Nº 156: 67
 NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. *Toccata per due*. Nº 156: 68
 ORREGO-SALAS, JUAN. *Concierto* op. 77 para oboe y orquesta de cuerdas. Nº 156: 69; *De Profundis* op. 76 (1979) para tuba y cuarteto de cuerdas*. Nº 156: 69; *Trío* Nº 2 op. 75 (1977) para piano, violín y violoncello*. Nº 156: 70
 RAMIREZ, HERNAN. *Concierto* para percusión y orquesta de cuerdas. Nº 156: 72
 REYGADAS, LUIS. *El amor de la lumbre*. Nº 153-155: 177
 RIFO, GUILLERMO. *Estudios Inconexos*. Nº 156: 70
 SANTA CRUZ, DOMINGO. *Sinfonía* Nº 1 op. 22. Nº 156: 64 (reestreno)
 VARGAS, DARWIN. *Concierto* para fagot y orquesta de cuerdas. Nº 156: 73
 VIVADO, IDA. *Allegro grazioso*. Nº 156: 66

C. DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

- ARCHER, VIOLET. *Divertimento* para oboe, clarinete y fagot (1949). Nº 153-155: 168
 CHERNEY, BRIAN. *Quinteto* para instrumentos de viento (1965). Nº 153-155: 168
 FIALA, GEORGE. *Música de Cámara* para cinco instrumentos de viento (1948). Nº 153-155: 168
 PAPPINEAU-COUTURE, JEAN. *Suite* para piano, flauta, clarinete, corno y fagot (1947). Nº 153-155: 168
 TURNER, ROBERT. *Serenata* para quinteto de vientos (1960). Nº 153-155: 168

D. TEATRO

- "Alamos en la Azotea". Wolff-Vadell. Nº 153-155: 167
 "Lysistrata". Aristófanes-Letelier. Nº 153-155: 164

INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL

ESCUELA MODERNA DE MUSICA. Nº 153-155: 175, 179
 FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 153-155: 160
 INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 171
 INSTITUTO SANTA ELVIRA. Nº 153-155: 178

INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL

AGRUPACION BEETHOVEN. Nº 153-155: 170
 BIBLIOTECA NACIONAL, SALA AMERICA. Nº 153-155: 169
 CENTRO MUSICAL SAN FRANCISCO. Nº 153-155: 169
 ESCUELA MODERNA DE MUSICA. Nº 153-155: 175, 179
 FACULTAD DE ARTES, SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 153-155: 163; Nº 156: 64
 GOETHE INSTITUT. Nº 153-155: 168
 INSTITUTO CHILENO-BRITANICO DE CULTURA. Nº 153-155: 175
 INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 171;
 Nº 156: 72
 TEATRO MUNICIPAL. Nº 153-155: 164

NOTICIAS

BIOGRAFIAS DEL COMPOSITOR ARGENTINO ALBERTO GINASTERA. Nº 153-155: 183
 CENTENARIO DE LA ORQUESTA DE BERLIN. Nº 153-155: 180
 CENTRO CONSULTOR DE FOLKLORE. Nº 153-155: 180
 COMISION INTERNACIONAL DEL CANTO CORAL. Nº 153-155: 181
 CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO PAVAROTI EN BRASIL. Nº 153-155: 177
 CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA. Nº 153-155: 181
 CREACION DE INSTITUTOS PROFESIONALES DE ARTE. Nº 153-155: 178
 DR. ROBERT STEVENSON ES AGRACIADO CON EL MAXIMO HONOR ACADEMICO DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES. Nº 153-155: 199
 EDICIONES DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACION. Nº 153-155: 176
 INSTITUTO IDAMS. Nº 153-155: 178
 LICEO EXPERIMENTAL DE EDUCACION ARTISTICA. Nº 153-155: 177
 RADIO BEETHOVEN. Nº 153-155: 177
 UNA NUEVA HISTORIA DE LA MUSICA MUNDIAL. MUSIC AS A LANGUAGE OF MAN. Nº 153-155: 182

PRESENTACIONES EN CHILE

BALLET: CONJUNTOS CHILENOS

BALLET MUNICIPAL DE SANTIAGO. Nº 153-155: 164
 BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 153-155: 162

BALLET: CONJUNTOS EXTRANJEROS

BALLET DE ISRAEL. Nº 153-155: 166
 THE WORKS (E.E. U.U.). Nº 153-155: 165

CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

- CAMERATA DE VIENTOS DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 172
 CONJUNTO DE PERCUSION RYTHMUS (*Facultad de Artes*). Nº 153-155: 163
 CUARTETO LATINOAMERICANO. Nº 153-155: 174
 CUARTETO ORQUESTA FILARMONICA. Nº 153-155: 167
 CUARTETO RENACENTISTA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 180
 GRUPO DE PERCUSION (*Carlos Vera, director*). Nº 153-155: 172
 QUINTETO DE VIENTOS HINDEMITH. Nº 153-155: 168, 176
 SYNTAGMA MUSICUM (*Universidad de Santiago*). Nº 153-155: 175

CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS

- CUARTETO SUGO (*Argentina*). Nº 153-155: 168
 QUINTETO DE BRONCES DE FRANCIA. Nº 153-155: 169
 THE DELLER CONSORT (*Gran Bretaña*). Nº 153-155: 171
 THE SCHOLARS (*Gran Bretaña*). Nº 153-155: 169

CONJUNTOS CORALES CHILENOS

- CORO ARS VIVA. Nº 153-155: 174, 177
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 173; Nº 156: 72
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 153-155: 162
 CORO DE NIÑOS DE CONCEPCION. Nº 153-155: 174
 CORO SINFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 153-155: 161
 SCHOLA CANTORUM. Nº 153-155: 174
 TALLER CORAL RENACIMIENTO. Nº 153-155: 174

ORQUESTAS DE CAMARA CHILENAS

- CONJUNTO INSTRUMENTAL DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA (*Facultad de Artes*). Nº 156: 66, 67
 ORQUESTA DE CÁMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 153-155: 167, 172, 173; Nº 156: 73

ORQUESTAS DE CAMARA EXTRANJERAS

- ORQUESTA DE CAMARA DE SAINT PAUL (EE. UU.). Nº 153-155: 171
 ORQUESTA ORPHEUS (EE. UU.). Nº 153-155: 171

ORQUESTAS SINFONICAS

- ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL. Nº 153-155: 165, 166
 ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Nº 153-155: 160, 162; Nº 156: 64

SERIES DE PRESENTACIONES

- CICLO HISTORIA DEL VIOLIN. Nº 153-155: 169, 174
 CINE ARTE (*Facultad de Artes*). Nº 153-155: 162
 CONCIERTOS ITINERANTES DEL MINISTERIO DE EDUCACION. Nº 153-155: 176
 SALA ISIDORA ZEGERS. TEMPORADA DE EXTENSION ARTISTICA. Nº 153-155: 162
 XIII SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR EN SANTIAGO. Nº 153-155: 168

TEMPORADA DE BALLETS DEL TEATRO MUNICIPAL. Nº 153-155: 164
TEMPORADA DE CONCIERTOS "AMIGOS DEL ARTE". Nº 153-155: 173
TEMPORADA DE CONCIERTOS DE CAMARA. UNIVERSIDAD CATOLICA.
Nº 153-155: 167, 171
XXX TEMPORADA DE CONCIERTOS DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.
Nº 153-155: 173
TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS DE LA AGRUPACION
BEETHOVEN. Nº 153-155: 170
TEMPORADA 1981 DE LA FACULTAD DE ARTES. Nº 153-155: 160
TEMPORADA 1981 DEL GOETHE INSTITUT. Nº 153-155: 168
TEMPORADA OFICIAL 1981 DE LA ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL.
Nº 153-155: 166
XL TEMPORADA OFICIAL 1981 DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE.
Nº 153-155: 161; Nº 156: 64

M.S.S.