

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes



# REVISTA MUSICAL CHILENA

## EDICIONES DE CASSETTES — SERIE EN CONCIERTO

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile ha grabado una serie de cassettes de música chilena:

The Faculty of Arts of the University of Chile announces the edition of the following cassettes:

### Cassette N° 1, FA-C-OC1

*Pastoral de Alhué* (Jorge Urrutia); *Vida del Campo* (Alfonso Letelier); *Pre-ludios Dramáticos* (Domingo Santa Cruz); *Serenata* (Carlos Riesco).

### Cassette N° 2, FA-C-CC2

*Divertimento* para 8 instrumentos (Miguel Letelier); *Divertimento Cordo-vés* (Juan Amenábar); *Visiones Infantiles* (Guillermo Rifo); *Leyenda del Mar* (Juan Lémann).

### Cassette N° 3, FA-C-5C3

*Quinteto* de vientos N° 1 (Darwin Vargas); *Quinteto* de vientos (Carlos Riesco); *Quinteto* de vientos op. 33 (Domingo Santa Cruz); *Tripartita* para quinteto de vientos (Federico Heinlein).

### Cassette N° 4, FA-PNC4

“Danzas de Antaño en el Salón Chileno del Siglo XIX”. Obras de Pastor F. del Solar, José Zapiola, Federico Guzmán, Guillermo Wetzler, Remigio Ricchetti, José Soro Sforza, Isidora Zegers, Antonio Silva Pereira, José María Escalante, Manuel Antonio Orrego y Eliseo Cantón.

Precio : Quinientos pesos (\$ 500,00) o nueve dólares norteamericanos (US\$ 9,00), lo que incluye despacho por correo.

Prices : Five hundred pesos (\$ 500,00) or nine Northamerican dollars (US\$ 9,00). This includes air mail postage.

Pedidos: Deben dirigirse a Vicedecano, Facultad de Artes, Casilla 2100, Santiago, Chile. El cheque u orden de moneda deben extenderse a nombre de Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Orders : Should be sent to Vicedecano, Facultad de Artes, Casilla 2100, Santiago, Chile. Checks or international money orders should be made out to Facultad de Artes, Universidad de Chile.

# REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:  
FERNANDO CUADRA PINTO

DIRECTOR:  
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:  
MAGDALENA VICUÑA LYON

---

Año XXXVI      Santiago de Chile, Julio-Diciembre de 1982      N° 158

---

## S U M A R I O

RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. El legado de don Jorge Urrutia Blondel . . . . .	3
MARIO SILVA SOLIS. Jorge Urrutia Blondel . . . . .	6
Catálogo de la Obra Musical de Jorge Urrutia Blondel . . . . .	11
SAMUEL CLARO VALDES. Música en la Vida del Hombre . . . . .	47
JUAN ORREGO SALAS. LASA y la Música . . . . .	50
GERARD BEHAGUE. Rasgos Afrobrasileños en Obras Nacionalistas Escogidas de Compositores Brasileños del Siglo XX . . . . .	53
GERALD R. BENJAMIN. Una Deuda Cultural Saldada: Contribución de Julián Carrillo a la Música del Futuro . . . . .	60

MIGUEL CASTILLO DIDIER y GIOVANNI D'AMICO UJCICH. Organos Venezolanos del Siglo XIX . . . . .	72
--	----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Steven Barwick. <i>Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico</i> . . . . .	105
<i>Pnuta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , I/2, 1982 . . . . .	105
<i>Revista Brasileira de Música</i> , XI, 1981, por Inés Grandela . . . . .	107
<i>Nuevas investigaciones y publicaciones en el campo de la musicología sistemática en Austria</i> , por Melikof Karaian . . . . .	108

CRONICA

Difusión de la Creación Musical Chilena, 1982, por Mario Silva Solís	110
Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile . . . . .	125

IN MEMORIAM

Pablo Garrido Vargas (1905-1982), por Mario Silva Solís . . . . .	126
---	-----

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

# *El legado de don Jorge Urrutia Blondel*

por *Raquel Bustos Valderrama*

Durante el año 1982 el Departamento de Música de la Facultad de Artes programó una serie de trabajos en el área de la Musicología. El más trascendente para la historia musical chilena fue la organización del legado de don Jorge Urrutia Blondel.

Entre los compositores y musicólogos ha existido siempre preocupación debido a la valiosa documentación dispersa de muchos creadores nacionales. En agosto de 1981 don Juan Amenábar R., Vicedecano de la Facultad de Artes, hizo constar en artículos de prensa su inquietud al respecto. En ellos destacó que en un lapso de treinta años —1951 a 1981— habían desaparecido a lo menos veinte compositores, cuyas obras corrían el riesgo de perderse para siempre, y con ello, el esfuerzo creativo musical de buena parte de nuestro siglo<sup>1</sup>.

El 5 de julio de 1981 falleció don Jorge Urrutia Blondel, compositor y Premio Nacional de Arte 1976. La oportuna intervención de autoridades de esta Facultad permitió rescatar gran parte de su archivo personal y trasladarlo a estas dependencias universitarias.

Se encomendó, entonces, a la Unidad de Musicología, la ordenación, catalogación y distribución de estos documentos, con el objetivo fundamental de preservarlos en forma adecuada y disponer de fuentes primarias para el estudio e investigación de la música chilena.

El presente artículo expone, en forma sucinta, los pasos metodológicos que se siguieron y las técnicas bibliográficas aplicadas, con el propósito de que sirvan de modelo —provisorio y perfectible— para la ordenación de archivos privados.

La primera etapa consistió en identificar y separar el legado por especies. Es así como se constató la existencia de libros, partituras, manuscritos musicales, material iconográfico, publicaciones de prensa, discursos, conferencias, homenajes, clases magistrales y una amplia gama de estudios musicales y trabajos musicológicos.

Considerando la utilidad y función de determinadas especies se procedió a fichar y catalogar el material que debía ser enviado a las unidades especializadas de la Facultad de Artes. De este modo, la Biblioteca incrementó el número de sus títulos en 146 libros, 476 partituras del repertorio universal, 120 ediciones de compositores chilenos, además de numerosas separatas, colecciones de revistas, catálogos y programas de conciertos ofrecidos por diferentes orquestas nacionales

<sup>1</sup> Juan Amenábar R, "Contrapuntos", *La Tercera de la Hora*, Santiago, 2 y 9 de agosto de 1981.

entre los años 1925 y 1977. Se destinaron a la Discoteca 109 partituras de bolsillo, 47 de orquesta y 62 de cámara<sup>2</sup>.

En la segunda etapa del trabajo se procedió a revisar, clasificar y catalogar los manuscritos musicales y contribuciones a la literatura musical<sup>3</sup>.

Al examinar estas últimas, se pensó que Jorge Urrutia, por algunas razones específicas, había reunido en carpetas y cuadernos con títulos separados una serie de escritos, a simple vista heterogéneos. Conociendo los procedimientos de trabajo del maestro, se estimó como medida prudente, en este primer contacto, respetar tales denominaciones y distribuciones.

A los documentos originales se adjuntó material disperso, de las más variada índole, que se consideró afín o complementario. Se procedió a redactar índices temáticos en los que se precisaron los componentes unitarios. Por ejemplo, en el trabajo sobre *La Música y los Juegos del Kai-Kai en la Isla de Pascua* se consigna, entre otros puntos de interés, lo siguiente: a) colección de 84 fotografías, b) 8 hojas de papel pautado con ejemplos musicales, c) 9 hojas manuscritas sobre aspectos históricos, d) 156 hojas copiadas a máquina con correcciones sobre antecedentes geográficos, síntesis histórica, organografía, letras de canciones, bibliografía, e y f) Bibliografía sobre la Isla de Pascua.

Entre los aportes de don Jorge Urrutia a la literatura musical, destacan: la colección de 70 programas originales sobre *Historia de la Música en Chile*, preparados para la Radio IEM, transmitidos entre los años 1974 y 1976; los estudios sobre *Música Chilena Tradicional* y las monografías sobre *Músicos Chilenos de los Siglos XIX y XX*. Algunos de estos trabajos están inéditos y otros han sido publicados en revistas como *Revista Musical Chilena* y *Vigilia*.

Un trabajo paralelo al anterior fue la organización de los documentos personales, que constituyen, sin lugar a dudas, verdaderas joyas documentales. Entre éstos, se destacan los certificados manuscritos y firmados por Nadia Boulanger y Charles Koechlin, en el año 1929, el de Vincent D'Indy en 1930 y el de Gustav Bumcke en 1931.

El valioso material iconográfico se ordenó en álbumes con sus respectivos índices. Ellos reúnen fotografías de personalidades del quehacer cultural chileno, en un lapso aproximado de 50 años y entregan una serie de datos fundamentales que servirán para corroborar informaciones en los estudios musicológicos.

<sup>2</sup> Creadas en 1929, la Biblioteca y la Discoteca fueron el resultado de los aportes y gestiones personales realizadas por don Domingo Santa Cruz. Estas unidades de servicio académico y docente se han incrementado gracias a donaciones privadas y de instituciones extranjeras.

<sup>3</sup> Por considerarlo adecuado, se utiliza el término que propone María Ester Grebe en su estudio sobre los escritos del compositor en *Revista Musical Chilena*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), p. 39.

Los recortes de periódicos y revistas fueron dispuestos en álbumes con índices cronológicos. Se ordenó así un amplio material periodístico desde el año 1922 en adelante. El estudioso podrá revisar, con gran facilidad, entre otras materias, las crónicas que don Jorge Urrutia escribiera bajo el seudónimo de "Dr. Clavecín"; las actividades iniciales de la Sociedad Bach y sus miembros; las críticas y programas de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile; antecedentes sobre los Festivales de Música Chilena; concursos musicales y visitas ilustres.

La revisión inicial de los manuscritos musicales estuvo a cargo de la profesora Inés Grandela. En una segunda fase fueron estudiados por el profesor Mario Silva; el resultado de su estudio se publica en este mismo número de la *Revista Musical Chilena*.

En espera de una ubicación definitiva, el legado permanece en el lugar de trabajo de la Unidad de Musicología, para su consulta con algunas reservas.

Es ésta, en verdad, una primera aproximación al estudio musicológico del legado de don Jorge Urrutia. Las líneas de investigación que derivarán del trabajo hasta aquí realizado son múltiples.

Un avance importante y significativo para la labor emprendida fue la autorización concedida por don Fernando Cuadra, Decano de la Facultad de Artes, para que el material fotográfico y los documentos fueran incorporados al Proyecto "Iconografía Musical Chilena", coordinado por el profesor señor Samuel Claro V., del Instituto de Música de la Universidad Católica.

Con las limitaciones propias en lo que a implementación material se refiere, el objetivo de disponer en forma adecuada y registrar con minuciosidad un valioso legado, se ha cumplido. La organización del archivo del maestro ha puesto de manifiesto, una vez más, la necesidad imperiosa de crear un Centro de Documentación de la Música Chilena, al que se incorporen los archivos y documentos privados de los compositores nacionales.

Es altamente positivo que la Facultad de Artes haya emprendido la tarea de proteger este patrimonio cultural, de invaluable significado, para la historia de la música chilena y latinoamericana.

*Universidad de Chile  
Facultad de Artes*

# Jorge Urrutia Blondel

por Mario Silva Solís

## INTRODUCCIÓN

Es indudable que Jorge Urrutia Blondel ocupa un lugar sobresaliente entre aquellos que con gran sabiduría e infatigable tesón supieron cimentar las sólidas bases de nuestra vida musical, lo que en definitiva posibilitó su actual desarrollo.

Los significativos aportes que Urrutia nos legara se encauzan primordialmente en cuatro direcciones íntimamente ligadas: creación musical, investigación, docencia y las labores administrativas universitarias.

Nuestro propósito actual inmediato se centra en la primera de estas corrientes, la composición musical, para lo cual nuestra atención se dirigió específicamente a la revisión, ordenación y la reconstitución de algunas partituras que están guardadas en la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta labor nos permitirá, al mismo tiempo, actualizar el catálogo preparado por el musicólogo Dr. Luis Merino, publicado en la *Revista Musical Chilena*, XXX/138 (abril-junio, 1977), pp. 56-72, con ocasión de otorgársele al maestro Urrutia el Premio Nacional de Arte en Música 1976.

El estudio se circunscribe a 102 obras que fueron escritas en el transcurso de sesenta y un años (1919-1980). La tarea no fue, obviamente, del todo sencilla, dada la abundante cantidad de manuscritos, esbozos, apuntes, hojas sueltas sin identificar, transcripciones e, incluso, un sistema de claves que Urrutia utilizó para datar sus composiciones.

## LA OBRA MUSICAL: ORDENACIÓN CRONOLÓGICA

No todos los compositores chilenos han usado el "opus" con la asiduidad que lo hiciera Jorge Urrutia<sup>1</sup>. Sin embargo, esta numeración no es una cronológica estricta y menos aún podrá servir al investigador como base sólida que le permita seguir la evolución estilística del lenguaje del compositor. Desde este punto de vista, nuestro planteamiento no concuerda plenamente con lo expresado por el compositor Alfonso Letelier, cuando afirma que el uso del opus por Urrutia faculta al estudioso al "quedar premunido de un instrumento que le permite seguir la evolución en el tiempo de las inquietudes sonoras, de las asimilaciones, del

<sup>1</sup> Entre otros compositores chilenos que han adoptado este mismo sistema de ordenación cronológica podemos citar a Domingo Santa Cruz, Juan Orrego Salas, Carlos Botto y, con menos regularidad, Alfonso Letelier.



estilo y lenguaje del creador”<sup>2</sup>. En consecuencia, esta falta de correlación entre el opus y el año fue la que nos instó a tomar como referencia las fechas proporcionadas por los manuscritos porque en este sentido Urrutia fue muy metódico, al extremo de entregar, inclusive, la hora de inicio y término de una obra, amén de otras anotaciones, a veces en tono jocoso. En el caso de que ésta no apareciera en la partitura, se estimó como fecha de composición el año de estreno, documentada por los recortes de diarios que guardaba el compositor, o bien, la aparecida en el catálogo de 1977 que Urrutia entregó verbalmente a su autor.

De la revisión de estos manuscritos han surgido varios hechos novedosos. En primer lugar, la aparición de un volumen que contiene un gran número de composiciones, en su mayoría para piano, que el maestro escribió entre los dieciséis y diecinueve años y que guardó celosamente hasta su muerte. La idea de recopilar todas estas composiciones bajo un solo volumen —el opus O, N° 1— se gestó a fines del mes de abril y comienzos de mayo de 1933, titulando el referido tomo de dos maneras: *Primeras Composiciones* (recopilación de algunos trozos sencillos escritos entre 1919 y 1922) o bien, con el fino humor que le fue tan característico, *Perlas de Salon*. “Bouquet de melodías burquesas para lucirse en fiestas familiares. Exquisitos trozos para piano, piano y violín, piano y canto, etc.”, y que él no reconoció como “hijas legítimas”. Obviamente, estas composiciones de un compositor en ciernes no son del todo originales, pues, en el caso de Urrutia, se deja entrever una clara influencia del romanticismo, pero sí demuestran una “definida ‘invención’ y claridad melódica”<sup>3</sup>, rasgos que serán muy distintivos de su futura producción. Constituyen novedades, también, las partituras del *Romance* (1921) para violín y piano; el *Ave María* (1924) para coro mixto a cappella; *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano y la *Danza Agreste* (1926) para flauta, voz, coro y orquesta, todas las que corresponden a sus primeras composiciones en los respectivos géneros.

La música con texto —para coro, voz y piano, voz y orquesta— fue la que más motivó a Urrutia, aunque él sentía “gran preferencia por la orquesta sinfónica como expresión musical”<sup>4</sup>, pero reconocía que “aquellas para conjuntos corales podrían, posiblemente, tener la segunda importancia”<sup>5</sup>. Los versos de dos poetas fueron su principal fuente de inspiración: Gabriela Mistral y Juan Ramón Jiménez. De este poeta español, su rapsoda predilecto desde adolescente, Urrutia musicalizó las *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano; *Tres Baladas de Primavera* (1926) para coro a cappella; *Pastoral* y *Anteprimavera*, ambas de 1926, para voz y piano; *Pastoral* (1927) para cuatro voces mix-

<sup>2</sup> “Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas”, *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), p. 22.

<sup>3</sup> “Ensayo de una síntesis autobiográfica”, *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), p. 7.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*

tas; "Primavera inútil", de *Cantos de Soledad* (1934) para voz alta y piano, etc.

Los poemas "Meciendo", "Suavidades", "La Noche", "La Madre Triste", "Miedo" y "Corderito", entre otros, de Gabriela Mistral, constituyeron "el dulce 'fuego que no debe quemar'"<sup>6</sup> que inspiraron sus tres series de *Canciones de Cuna* para voz y piano, con las cuales el compositor devolvió el cantar a su madre. La tónica general de la música de Urrutia es eludir lo trágico, desolado o doloroso; no obstante el compositor dice que en sus momentos de soledad "he descubierto que mi interior es más bien tenso, meditativo, serio y casi sombrío"<sup>7</sup>. Ahora, ese fuego "que todo lo debe quemar"<sup>8</sup>, lo devastador y tremendo, se hace presente en "Balada" y "Suplicio", de *Tres Canciones* (1924-1930) para voz alta y piano, o en *Los Sonetos de la Muerte* que no alcanzó a concluir.

Naturalmente que textos populares de raíz folklórica no quedaron marginados de sus creaciones, como tampoco sus propios poemas. De su pluma surgieron los versos para "Primavera ya llegó" que forma parte de *Coros y Cánones para la Juventud* (1938) para tres voces iguales; *Meciendo en Primavera* (1956) para contralto, coro infantil y conjunto de cámara, obra no registrada en el catálogo de 1977 y, finalmente, los *Dos Coros Festivos* (1951).

Con la aparición de "Sau-Sau" se pudo reconstituir los *Cantos de Rapa Nui* (1958) para cuatro voces mixtas porque hasta la fecha sólo se conocían "Opa-Opa" y "Pái-mití". Entre las obras no dadas a conocer por su autor figura un madrigal fechado en 1957, titulado *Cuando vas en tu navío*, sobre versos de la poetisa uruguaya Esther de Cáceres y el *Himno de la Universidad de Chile*, sin fecha, sobre texto de Julio Barrenechea. Con esta partitura Urrutia participó, bajo el seudónimo "Universitario", en el concurso de música coral celebrado en 1942 con ocasión del Centenario de la Universidad de Chile, resultando elegido el actual himno compuesto por René Amengual.

Al revisar su producción sinfónica, se pudo constatar la existencia de dos manuscritos inéditos: la *Danza Agreste* (1926) para flauta sola, voz de niña, coro mixto y orquesta, cuya música estaba diseminada entre otros manuscritos, los que, felizmente, el autor de estas líneas logró reconstituir, y un *Concierto* para piano y orquesta fechado en 1950. Con respecto al catálogo publicado en 1977 se pudo precisar algunas fechas y es así como *La Guitarra del Diablo*, Suite Sinfónica N° 1, cuya creación corresponde a los años 1938-1947; *La Guitarra del Diablo*, Suite Sinfónica N° 2, a 1942-1945; la *Comedia Italiana*, escrita en 1927 y, finalmente, el *Diálogo Obsesivo* a los años 1948-1952. En el archivo del

<sup>6</sup> "Gabriela Mistral y los Músicos Chilenos", R.M.Ch., XI/52 (abril-mayo, 1957), p. 24.

<sup>7</sup> "Ensayo de una síntesis autobiográfica", p. 14.

<sup>8</sup> "Gabriela Mistral y los Músicos Chilenos", p. 24.

compositor se encontró, además, la primera versión de *Pastoral de Alhué* de 1937-1941 como, asimismo, la revisión de 1975 hecha por el compositor de esta misma partitura, lo que posibilitó su interpretación en la Temporada de Cámara 1982 de la Facultad de Artes en la Sala Isidora Zegers.

Llama poderosamente la atención el gran número de manuscritos con versiones distintas y para medios diferentes al original. A simple vista esta práctica pareciera reflejar una constante disconformidad, pero no es así. Su gran vocación pedagógica y su firme decisión por difundir la música folklórica, como también sus propias composiciones, fueron dos de las razones más poderosas que lo motivaron a realizar estas versiones. Surge, entonces, la transcripción de las *Canciones y Danzas Campesinas de Chile* (1927) cuyo original es para voz y piano. De estas canciones se preservan, por ejemplo, tres versiones distintas, de "La Ventura", "Planté una mata de rosa" y "Ayer juí y hoy no soy naide". La primera versión es para coro a cuatro voces mixtas y aparece en las *Canciones y Danzas Folklóricas de Chile* (1927); la segunda, para tres voces iguales, se incluyó en las *Canciones Tradicionales de los Niños de Chile* (1944) y la tercera, para voz, cuarteto de cuerdas y piano, la agregó a las *Canciones y Danzas Campesinas de Chile* (1936), sin descartar, por supuesto, la posibilidad de otras versiones además de las ya señaladas. Sus propias composiciones no quedaron al margen de esta práctica. De la "Danza de los campos infecundos", que forma parte de la Suite Sinfónica N° 1 de *La Guitarra del Diablo*, el compositor realizó una reducción para piano a cuatro manos; tres versiones para la "Danza de la buena cosecha" de la Suite Sinfónica N° 2, de *La Guitarra del Diablo*: 1) para cello con acompañamiento de piano; 2) para flauta (o violín) y piano, y 3) para piano solo. Del *Diálogo Obsesivo* se guarda una reducción para dos pianos y de la *Música Folklórica Ritual de La Tirana*, cuyo original fue escrito para coro mixto a cappella, existen versiones para dos y tres voces iguales; flauta (o violín) con acompañamiento de piano y para piano a cuatro manos.

Muchos fueron los proyectos que Urrutia abandonó sin terminar. Entre éstos podemos señalar la *Sinfonía Breve o Sinfonietta* de 1947; *Dos Preludios Chilenos* (1924) para orquesta de cuerdas; una ópera semi-cómica titulada *El Cucú Mentiroso*, cuya idea original se gestó en 1952 y sólo tres años más tarde comenzó a escribir la música y, por último, quizá el proyecto más ambicioso correspondería a las "Misas Regionales para Chile", basadas en el auténtico folklore musical religioso existente en las diversas regiones del país. De este proyecto sólo existen dos manuscritos de la *Misa del Norte Grande*, para Tarapacá y Antofagasta, con motivo de la Festividad de Nuestra Señora del Carmen, que se realiza el 16 de julio de cada año. En ella, Jorge Urrutia utiliza casi la totalidad del Ordinario de la Misa y las melodías tradicionales del ritual

de La Tirana, a las que les agregé, en forma exacta, el texto litúrgico en traducción castellana. El "Introito", "Comunión" y "Despedida" son complementados con trozos instrumentales de origen folklórico del mismo ritual.

Desalentador resultó comprobar que algunos manuscritos se perdieron, como es el caso del *Concertino Campestre* (1945) para arpa, guitarra y pequeña orquesta; la "Canción nocturna" que forma parte de *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano sobre texto de Juan Ramón Jiménez; *Adoración* (c. 1938) para voz y piano, obra con la que obtuvo el Primer Premio en el Concurso Musical de la Radioestación "El Mercurio", celebrado en 1938. También nos preocupa el pésimo estado en que se conservan muchas partituras y que deben ser recopiadas urgentemente.

De la revisión objetiva, sistemática y detallada de cada uno de los manuscritos, desde aquellas fechas en 1919 hasta los correspondientes a 1974, año en que Urrutia compuso su última obra terminada, podemos concluir que los años de mayor dedicación en el campo compositivo corresponden a aquellos comprendidos entre 1925 y 1956. Cincuenta y cinco años dedicados a la creación musical en los cuales Jorge Urrutia Blondel compuso —se contabilizan las versiones distintas y se excluyen los proyectos— 18 opus dedicados a la música coral, 19 opus para voz con acompañamiento instrumental, de los cuales 15 son para voz y piano, y el resto para voz y pequeño conjunto instrumental; 14 composiciones están dedicadas a la música sinfónica y, finalmente, la música de cámara con 27 opus, 13 de ellos son para instrumento solo, en su gran mayoría para piano.

Podemos observar, también, que su labor creativa se resintió a partir de 1960, justamente el año en que fue nombrado Jefe Investigador del Instituto de Investigaciones Musicales de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, sucediendo en el cargo a Eugenio Pereira Salas. Desde 1960 a 1981 sólo pudimos registrar 6 opus, pero estos años coinciden con la publicación de una serie de artículos editados por estas mismas páginas. Entre otros artículos podemos citar: "Mis Momentos con Igor Strawinsky...", en 1960; "Algunas Proyecciones del Folklore y Etnología Musicales de Chile", en 1962; "Homenaje Póstumo a un Gran Americano; Carlos Vega", en 1966; "Danzas Rituales en las Festividades de San Pedro de Atacama" y "Carlos Lavín, Compositor", en 1967; "Los Sonetos de la Muerte y otras Obras Sinfónicas de Alfonso Letelier", en 1969; "Doña Isidora Zegers (1803-1869)"<sup>9</sup>, en 1971; "Ensayo de una Síntesis Autobiográfica", en 1977, escrito con ocasión de otorgár-

<sup>9</sup> Sobre los escritos de Jorge Urrutia, véase María Ester Grebe, "Aportes de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena", *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), pp. 39-54.

sele el Premio Nacional de Arte en 1976 y, finalmente, "Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo", en 1979, su último trabajo publicado.

*Universidad de Chile*  
*Facultad de Artes*

## INTRODUCCION AL CATALOGO

- 1) El presente catálogo se ha ordenado de acuerdo a las fechas de composición proporcionadas en los manuscritos.
- 2) En aquellos casos en que el manuscrito no precisa el año de composición, éste se especifica con *circa*, sobre la base del año de estreno o, en su defecto, según lo indicado en el catálogo de 1977.
- 3) El año de composición está precedido de un asterisco cuando está indicado en clave en el manuscrito. Para tal efecto, Jorge Urrutia usó las letras del abecedario, siempre agrupadas en pares. Cada letra corresponde a un número según sea su posición en el abecedario. El número correspondiente a la primera letra de cada par se debe multiplicar por 10, mientras que la segunda letra mantiene su número original. Así, por ejemplo, las letras "cg" significan: "c", letra nº 3 del abecedario que al multiplicarla por 10 resulta 30; "g", letra nº 7 que conserva su número original. Por lo tanto, esta clave significa: 1937.
- 4) Si el título de la composición está precedido de dos asteriscos, esto significa que la obra no aparece en el catálogo de 1977.
- 5) En los casos de obras que aparecen en los manuscritos bajo dos o más títulos, hemos conservado aquel empleado en el catálogo de 1977.
- 6) En concordancia con los criterios planteados en el catálogo de 1977, no hemos indicado las fechas de estreno de la música coral.
- 7) En la primera columna del catálogo se incluye el número de carpeta en que los manuscritos respectivos se conservan en la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- 8) Hemos empleado las siguientes abreviaturas:  
F.M.Ch.: Festival de Música Chilena  
I.E.M. : Ex Instituto de Extensión Musical  
M.S. : Manuscrito  
O.S.Ch. : Orquesta Sinfónica de Chile

M.S.S.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL  
(17 septiembre 1903 - 5 julio 1981)

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1	1919 1922	**Perlas de Salón. Bouquet de melodías burguesas para lucirse en fiestas familiares. Exquisitos trozos para piano, piano y violín, piano y canto, etc. "Inspiraciones" y armonizaciones (a la antigua) de Jorge Urrutia B., no reconocidas como hijas legítimas y sin número de obra.		MS.		El compositor tituló esta colección como: <i>Primeras Composiciones</i> , recopilación de algunos trozos sencillos escritos entre 1919 y 1922 para piano solo. Corresponde al opus 0 del compositor. La idea original surgió el mes de abril de 1933. Dedicatorias: Nº 1, al Sr. Alfredo Vargas S.; Nº 5, a la Srta. Matilde Vargas S.; los Nos. 2d, 9, 11 y 13, a la Srta. Berta Varela Rodríguez; Nº 19, "Dedicado cariñosamente a mi hermana Laura". Los Nos. 2e, 18, 19, 20 y 22 quedaron inconclusos.
		1919	1. <i>Barcarola</i> , op. 6 Nº 1 en Sol menor.			
			2. <i>Composiciones Musicales para piano-forte</i> (cuaderno): 2a. <i>Preludio</i> , op. 8 Nº 3. 2b. <i>Nocturno</i> , op. 9 Nº 2. 2c. <i>Mazurka</i> , op. 10 Nº 2. 2d. <i>Rapsodia chilena</i> , op. 11 Nº 1. 2e. <i>Vals</i> , op. 11 Nº 2. 2f. <i>Vals</i> , op. 12 Nº 2.			

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		2g. <i>Balada</i> , op. 14 Nº 1.				
3.		<i>Estudio</i> , op. 4 Nº 1 en Mi bemol mayor.				
4.		<i>Harmonías de la tarde</i> , op. 3.				
5.		<i>Mazurka</i> , op. 3 Nº 1 en Do mayor.				
6.		<i>Nocturno</i> , op. 1 Nº 1 en Mi bemol mayor.				
7.		<i>Preludio</i> , op. 5 Nº 1 en Mi bemol mayor.				
8.		<i>Preludio</i> , op. 7 Nº 2 en Do menor.				
9.		<i>Vals</i> , op. 2 Nº 1 en Si bemol mayor.				
	1920	<i>Balada Pastoral</i> .				
10.		<i>Berceuse</i> , op. 1 en Re mayor.				
11.		<i>Marcha</i> , op. 4 en Do mayor.				
12.		<i>Nocturno</i> , op. 15 Nº 3 en Mi bemol mayor.				
13.						
	1922	<i>Estudio en La menor</i> .				
14.						

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones	
		15. <i>Danza húngara</i> , op. 3 Nº 1 en Mi menor.					
		16. <i>Fantasia húngara</i> , op. 7 en Do menor.					
		17. <i>Nocturno</i> .					
		Sin datación:					
		18. <i>La Catedral de mi pueblo</i> , op. 6.					
		19. <i>Gran Vals</i> , op. 2 Nº 1 en Mi menor.					
		20. <i>Minuetto</i> , op. 4 Nº 2.					
		21. <i>Vals</i> , op. 2 Nº 1 en Si mayor.					
		22. <i>Vals</i> , op. 2 Nº 2.					
2	1921	**Romance para piano y violín, op. 5 Nº 1.		MS.		"Dedicado a mi primo Enrique Blondel O., 24 de agosto de 1921".	
3	1922 1923	**Pastorales en tono menor para piano.		MS.		Impresiones Musicales sobre las de Juan Ramón Jiménez. Libro I, 24 trozos correspondientes a las de <i>La Tristeza del Campo</i> .	
4	1924	**Ave María para coro a cuatro voces mixtas a cappella.		MS.		Primera composición coral escrita por el compositor.	



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
5	1925	**Tres Baladas de Primavera para voz y piano, 1. El mar lejano. 2. La amapola. 3. Canción nocturna.	Juan Ramón Jiménez	MS.		Iniciada el 25 de septiembre de 1925 y terminada el 7 de octubre del mismo año.
6	1926	**Tres Baladas de Primavera para coro a cuatro voces mixtas a cappella, 1. El mar lejano. 2. Mañana de la Cruz. 3. Mi cuna.	Juan Ramón Jiménez	MS.		Corresponde al opus 7 del compositor. De los Nos. 1 y 2 existen dos versiones distintas.
7	1926	Tres Preludios Chilenos para piano solo, 1. Moderadamente movido. 2. Lento y doloroso. 3. Plácido y tranquilo.		MS.	Vina del Mar, marzo 15, 1939, Salón Americano del Casino Municipal de Vina del Mar, 1939. del Mar, Eleonora Agropadas, también, bajo Tres Tonadas para piano (1926). El título se cambió posteriormente a <i>Sugerencias de Chile</i> , con una versión diferente del Nº 2. Existe, además, una transcripción para guitarra del Nº 1. Aparece como <i>Cuatro Preludios Chilenos</i> , op. 1 en el catálogo de 1977 (p. 56).	Corresponde al opus 1 del compositor. Segundo Premio del Séptimo Salón de Bellas Artes de Vina del Mar, 1939. del Mar, Eleonora Agropadas, también, bajo Tres Tonadas para piano (1926). El título se cambió posteriormente a <i>Sugerencias de Chile</i> , con una versión diferente del Nº 2. Existe, además, una transcripción para guitarra del Nº 1. Aparece como <i>Cuatro Preludios Chilenos</i> , op. 1 en el catálogo de 1977 (p. 56).
8	1926	**Danza Agreste para flauta sola (escena), voz de niña, coro mixto y orquesta,		MS.		Corresponde al opus 2 del compositor. Terminada de componer el 9 de julio de 1926. La Danza 1ª fue reorquestrada

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Car- peta	Año de compo- sición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		piccolo, flauta, 2 oboes, como inglés, 2 clarinetes, 3 fagotes, 2 cornos, trompeta, trombón, tuba, timbal, triángulo, tam- tam, 2 arpas, piano, cuerdas, I <i>Danza del viejo pas- tor.</i> II <i>Danza Agreste.</i> III <i>Danza erótica de Eco.</i>				entre julio y septiembre 1926, y la Danza 3ª, entre octubre 1926 y enero 1927.
9	1926	<i>Dos Canciones para voz y piano,</i> 1. <i>Pastoral.</i> 2. <i>Anteprimavera.</i>	Juan Ramón Jiménez	MS.		Corresponde al opus 3 del compositor. El Nº 2 está de- dicado: "A René Mesa Camp- bell. En recuerdo de otras Pascuas y otros tiempos. Pa- rás, dic. 24, 1928". Jorge Urru- tia las agrupó, también, de la forma siguiente: a) <i>Tres Poe- mas Bucólicos</i> , op. 6, agregán- dose "El mar lejano" (1925); b) <i>Dos Canciones</i> , op. 7, que incluye "Anteprimavera", y "El mar lejano" (1925). Aparecen en el catálogo de 1977 como <i>Dos Poemas</i> , op. 12, p. 60.
10	1927	<i>Canciones y Danzas Fol- klóricas de Chile para</i>	Tradicional anónimo	MS.		Corresponde al opus 14 del compositor. Los Nos. 2, 3 y 4

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

N° de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		cuatro voces mixtas, de trezos del patrimonio folclórico-musical chileno, armonización tradicional y estilizada.				están agrupados bajo <i>Tres Canciones Campesinas de Chile</i> y, además, existe una versión para piano solo. Del N° 2 hay una versión inconclusa para soprano y orquesta sinfónica. Los N°s. 9 y 11 están incompletos. Existe una versión para dos voces iguales de los N°s. 1, 4, 6, 7.
		1. <i>La pastora.</i>				
		2. <i>Planté una mata de rosa.</i>				
		3. <i>Cantar eterno.</i>				
		4. <i>La ventura (La quitapenas).</i>				
		5. <i>Ayer juí y hoy no soy naide.</i>				
		6. <i>Quiso la desgracia mía.</i>				
		7. <i>Blanca flor y Filomena.</i>				
		8. <i>De noche te vengo a ver.</i>				
		9. <i>El cuando.</i>				
		10. <i>La resfalsa.</i>				
		11. <i>Blanca azucena.</i>				
		12. <i>Zamacueca ("Negro querido").</i>				
11	1927	<i>Cinco Poemas de Gabriela Mistral (Canciones de Cuna, primera serie)</i> para voz alta y piano.	Gabriela Mistral	MS.	Nos. 2, 3 y 4: Santiago, enero 3, 1928, Salón Oficial de Bellas Artes, Adriana Herrera de López (voz), Elba Fuentes (piano).	Corresponde al opus 3 del compositor. Los Nos. 2, 3 y 4 están agrupados, también, bajo <i>Tres Canciones de Cuna</i> (1927). En un MS fechado en 1928 el compositor dedica: "A mi madre, devolvién-
		1. <i>Apegado a mí.</i>				
		2. <i>Meciendo.</i>				

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		3. <i>La madre triste.</i> 4. <i>Suavidades.</i> 5. <i>Rocío.</i>				dole humildemente su cantar" y, agrega como Nº 5, <i>La noche</i> . En el catálogo de 1977 (p. 59) se indica 1925 como año de composición.
12	1927	<i>Comedia Italiana</i> , pequeña comedia lírica en un acto para soprano, tenor y orquesta, flauta pequeña, flauta grande, oboe, como inglés (oboe), 2 fagotes, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en Do, timbales, platillos, 2 arpas, arminium, quinteto de cuerdas.	Iacinto Benavente	MS.	Una transcripción del <i>Arte Mística de Colombina</i> , para voz y piano, fue estrenada el 3 de enero de 1928 en el Salón Oficial de Bellas Artes por Adriana Herrera de López (voz) y Elba Fuentes (piano).	Corresponde al opus 5 del compositor. En el catálogo de 1977 (p. 65) se indica 1926 como año de composición.
13	1927	<i>Para un Auditorio Infantil</i> , cinco pequeños trozos para piano solo (primer cuaderno). 1. <i>Preludio (Moderato)</i> . 2. <i>Caballo flojo (Decidido)</i> . 3. <i>El niño contento</i> . 4. <i>La abuela danzando (Tranquilo Quasi un Minuetto)</i> . 5. <i>Muñecos meditando (Lento)</i> .		MS.	Santiago, enero 28, 1928, Salón Oficial de Bellas Artes, Arnaldo Tapia Caballero (piano).	Corresponde al opus 8 del compositor. Existe un MS de la misma obra titulado <i>Cosas de Niños</i> . El Nº 2 aparece bajo el título "Caballo de circo"; Nº 3, "Contentamente"; Nº 4, "Bisabuelos" y Nº 5, "Muñecos". Esta obra no fue revisada para el catálogo de 1977 (p. 56).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
14	1927	** <i>Pastoral</i> para coro a cuatro voces mixtas.	Juan Ramón Jiménez	MS.		Corresponde al opus 4 del compositor. La obra fue compuesta entre el 23 y 28 de mayo de 1927. La dedicatoria dice: "Para el Debo, una muestra de cuando me pongo 'serio' ". Existe, además, un esbozo para voz y orquesta sinfónica.
15	1927	<i>Sonatina</i> para violín y piano en Mi menor, Nº I, II <i>Allegro moderato</i> . III <i>Lento. Cantilena</i> . III <i>Rondó</i> .		MS.	Santiago, enero 3, 1928, Salón Oficial de Bellas Artes, Leopoldo Schweitzer (violín), Jorge Urrutia (piano).	Corresponde al opus 9 del compositor. Los primeros dos movimientos fueron compuestos entre el 17 de octubre y 10 de diciembre de 1927. El rondó final lo comenzó a esbozar el 9 de noviembre de 1935, pero quedó sin terminar.
16	c. 1927	<i>Canciones y Danzas Campesinas de Chile</i> , adaptación del patrimonio tradicional de música folklórica, con armonización libre y estilizada para voz alta y piano, Primer Cuaderno, <i>Tres Canciones</i> : I. <i>Mientras yo pueda vivir</i> .	Tradicional anónimo	MS. Ricordi Americana, 1957, (Nos. 1, 2 y 3 de <i>Tres Canciones</i> ).		Corresponde al opus 10 del compositor. Se conserva sólo la parte vocal para soprano y contralto del Nº 3, primer cuaderno y Nº 1, segundo cuaderno. <i>La ventura y Planité una mata de rosa</i> , armonizadas y adaptadas libremente para canto a 2 voces y acompañamiento de cuerdas, se tocaron en 1939 ( <i>El Diario Ilustrado</i> , 3 de noviembre de

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		2. <i>Cantar eterno.</i> 3. <i>La ventura (La quitapenas).</i>				1939). En el archivo de la Facultad de Artes se encuentra la partitura <i>Vos sois la estrella más linda</i> , en versión para soprano y contralto acompañada de orquesta de cuerdas y arpa. En el catálogo de 1977 (p. 59) se indica 1925-1927 como año de composición, y no se incluye el Nº 4 del segundo cuaderno. La edición de 1957 señala: "A mis Padres. In Memoriam (1957)".
		Segundo Cuaderno, <i>Cuatro Tonadas:</i> 1. <i>Vos sois la estrella más linda.</i> 2. <i>Planté una mata de rosa.</i> 3. <i>Ayer juí y hoy no soy naide.</i> 4. <i>Supuesto que tú me amaste.</i>				
17	1928	<i>Cinco Poemas de Gabriela Mistral (Canciones de Cuna)</i> para voz alta y piano, 1. <i>La noche.</i> 2. <i>Me twisté.</i> 3. <i>Miedo.</i> 4. <i>Encantamiento.</i> 5. <i>Canción amarga.</i>	Gabriela Mistral	MS.		Corresponde al opus 15 del compositor. Los Nos. 2, 3, 4 y 5 están incompletos. El compositor revisó esta obra entre 1973 y 1974.
18	1928	** <i>La Lluvia Lenta</i> , poema para contralto y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en Do, tim-	Gabriela Mistral	MS.		La partitura dice: Esc. de Bellas Artes, 17-23 julio de 1928.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
19	1928	bal, 2 arpas, cuerdas (divisi).		MS.		Sólo se conserva la parte de violín. La partitura dice: "Recuerdo del día del matrimonio de mi hermana. 8-septiembre 1928".
20	1928	** <i>Marcha Nupcial de Lohengrin</i> , arreglo para armonium y violín.		MS.		La partitura dice: Escuela de Bellas Artes, 28 julio-3 agosto 1928.
21	1928	** <i>Pequeña Fantasia</i> para cuarteto de cuerdas (sobre un tema dado).		MS.		
22	1928	** <i>Preludio, Tonada y Finales (Estudio)</i> para piano solo.		MS.		La serie completa de <i>Sugerencias de Chile</i> totaliza cinco cuadernos. Algunos trozos manuscritos en Mi bemol mayor; Re mayor y Do mayor podrían pertenecer al 3er. cuaderno. Del 4º cuaderno, opus 13 sólo existen esbozos. Del 5º cuaderno, opus 15, la "Sugerencia" Nº 1, escrita en La mayor y los Nos. 2 y 3, están inconclusos. En el catálogo de 1977 (p. 56) se indica 1925 como año de composición.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
23	1929	<p>**Para un Auditorio Infantil (<i>Cosas de Niños</i>), versión para orquesta, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en Do, timbal, arpa, piano, cuerdas.</p> <p>1. <i>Preludio</i> .. (<i>Allegro moderato</i>).</p> <p>2. <i>Caballo flojo</i> (<i>Decidé</i>).</p> <p>3. <i>Contentamiento</i>.</p> <p>4. <i>Bisabuelos</i> (<i>Tempo di Menuetto</i>).</p> <p>5. <i>Muecos meditando</i> (<i>Lento</i>).</p>		MS.		Esta versión fue realizada en París en los meses de marzo y junio de 1929.
24	c. 1927 1929	** <i>Villancico huaso</i> , "¡Señor, qué bulla es ésta" para voz alta y piano.	Tradicional anónimo	MS.		Corresponde al opus 18 del compositor. Fue presentado en el Concurso de Composición Musical del Séptimo Salón de Bellas Artes, 1939, bajo seudónimo "Maitén". En la partitura Jorge Urrutia señala que existe una versión para dos voces, soprano y contralto, con el mismo acompañamiento de piano o de pequeño conjunto instrumental "de Navidad": cuerdas,



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
25	1924 1930	Tres Canciones para voz alta y piano. 1. <i>Pastoral</i> , "La tristeza del campo". 2. <i>Balada</i> . 3. <i>Suplicio</i> .	Nº 1: Juan Ramón Jiménez, Nos. 2 y 3: Gabriela Mistral	MS.		Corresponde al opus 2 del compositor. Urrutia también agrupó este opus bajo el título <i>Cuatro Poemas</i> para canto y piano, agregándole "Canción Nocturna", con versos de J. R. Jiménez y cuya partitura está extraviada. El catálogo de 1977 (p. 58) indica 1924 como año de composición.
26	c. 1932	<i>Para un Auditorio Infantil</i> , cinco pequeños trozos para piano solo (segundo cuaderno), 1. <i>Préludio</i> . 2. <i>Por campos de Chile</i> . 3. <i>Desesperanza</i> . 4. <i>Súplica ante el ogro</i> . 5. <i>Finale</i> .	MS.			Corresponde al opus 19 del compositor. El Nº 1 se titula, también, "Estudio" para la mano izquierda. En este opus se incluye, además, un "Pequeño vals". No fue revisada para el catálogo de 1977 (p. 57) que indica 1928 como año de composición.
27	1930 1932	<i>Tres Poemas de Gabriela Mistral</i> ( <i>Canciones de Cuna</i> , tercera serie) para voz alta y piano, 1. <i>Yo no tengo soledad</i> . 2. <i>Hallazgo</i> . 3. <i>Corderito</i> .	Gabriela Mistral	MS.		Corresponde al opus 20 del compositor. La primera versión se escribió íntegramente en Berlín entre el 3 de agosto y diciembre de 1930. Dedicados a Lila Cerda. Este opus fue revisado en 1974. El catálogo de 1977 (p. 61) indica

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Téxto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
28	*1932 1933	<i>Tres Sugerencias de Chile</i> para violín y piano, I La mayor. II Mi menor. III Do mayor.		MS.		1928-1932 como año de composición. Corresponde al opus 6 del compositor. La Nº 1 fue escrita entre el 28 de noviembre de 1932 y el 1º de agosto de 1933. El catálogo de 1977 (p. 58) las agrupa como <i>Cinco Sugerencias de Chile</i> e indica 1928 como año de composición.
29	*1933	<i>Tres cánones</i> a dos voces para piano.		MS.		Corresponde al opus 21 del compositor. Sólo se conserva el MS completo de un canón, en Do mayor, escrito el 22 de abril de 1933. El catálogo de 1977 (p. 57) indica 1928 como año de composición.
30	*1934	<i>Cantos de Soledad</i> para voz alta y piano, 1. <i>Primavera inútil</i> . 2. <i>Soneto XCVIII</i> . 3. <i>Futuro</i> .	Nº 1: Juan Ramón Jiménez, Nº 2: William Shakespeare (trad. María Monvel), Nº 3: Gabriela Mistral.	MS.		Corresponde al opus 23 del compositor. El Nº 1 fue terminado el 1º de junio de 1934. El Nº 2 está "Dedicado a Alfa". El Nº 3 fue terminado el sábado 17 de noviembre de 1973. La colección también la tituló <i>Música Solitaria</i> (1934).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
31	1934	<p>**Suite, para gran orquesta basada sobre un poema de Jalil Gibrán y destinada a formar parte del poema coreográfico "El Rey Loco",                      pequeña flauta, 2 flautas grandes, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, 2 fagotes, contrabajo, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, timbales, gran tambor, platillos, triángulo, pequeño tambor militar, tam-tam, celesta, piano, 2 arpas, cuerdas.</p>		MS.		<p>Existen, además, otros manuscritos inconclusos de esta misma obra: Nº 6, "Danza erótica"; el Nº 13, Coro, "El Rey está loco", y un bosquejo de la "Danza de la bruja", fechado el 1º de noviembre de 1936.</p>
32	1936	<p><i>Canciones y Danzas Campesinas de Chile</i>, armonización y adaptación para voz, cuarteto de cuerdas y piano,</p>	<p>Tradicional anónimo</p>	MS.		<p>Del Nº 4 existen dos versiones: una fechada en La Serena, 11 de septiembre de 1955 y, en la otra, se indica que obtuvo el Primer Premio en el</p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Vos sois la estrella más linda.</i></li> <li>2. <i>Ayer fué y hoy no soy nada.</i></li> <li>3. <i>Planté una mata de rosa.</i></li> <li>4. <i>Mientras yo pueda vivir.</i></li> <li>5. <i>La ventura.</i></li> </ol>				<p>Concurso Nacional del Casino de Viña del Mar, sin señalar fecha. La colección también lleva por título <i>Canciones Populares Chilenas, Tonadas.</i> Elaboración del material de la obra homónima de c. 1927.</p>
* 33	1936	<i>**Danza chilena para flauta, clarinete, corno, timbal, guitarra, arpa y cuerdas.</i>		MS.		Obra terminada el 3 de diciembre de 1936.
34	1936	<i>**Danza chilena Nº 1 (Cueca) para quinteto de cuerdas, piano, arpa y guitarra.</i>		MS.		Obra terminada el 8-9 de noviembre de 1936.
35	*1933 1936	<i>Cuarteto de Cuerdas Nº 1.</i> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Incompleto.</i></li> <li>2. <i>Andante.</i></li> <li>3. <i>Danza. Agitado (al modo criollo).</i></li> <li>4. <i>Movido y alegre.</i></li> </ol>		MS.		Corresponde al opus 28 del compositor. El tercer y cuarto movimiento están inconclusos. El primer movimiento fue escrito entre el 1º de julio de 1933 y el 6 de septiembre de 1936. El catálogo de 1977 (p. 62) sólo contiene entrada por el movimiento lento (1936-1939).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
36	c. 1927 1937	Trío para piano, violín y violoncello, 1. <i>Moderadamente rápido.</i> 2. <i>Lento</i> (en modo dórico).		MS.	Primer movimiento: Viña del Mar, marzo 15, 1939, Salón Americano del Casino Municipal de Viña del Mar, Marta Sánchez Cerani (piano), Sack Menevich (violín), Adalberto Racco (cello).	Corresponde al opus 24 del compositor. Fue presentado al Séptimo Salón de Bellas Artes de Viña del Mar, 1939, bajo el seudónimo "Maitén", en el que obtuvo el Primer Premio. El primer movimiento fue escrito entre el 23 de marzo de 1936 y el 6 de mayo de 1937. El segundo, entre el 13 de mayo de 1927 al 26 de noviembre de 1929, en París.
37	1938	Coros y Cánones Chilenos para la <i>Juventud</i> para coro a dos y tres voces iguales, A dos voces: 1. <i>Tierra chilena</i> (cannon a dos voces). 2. <i>Esta noche es Noche Buena</i> , 1ª versión. 3. <i>Esta noche es Noche Buena</i> , 2ª versión. 4. <i>Tonada sin fin.</i> A tres voces: 5. <i>Comadre rana.</i> 6. <i>Bartolillo.</i> 7. <i>Primavera ya llegó.</i>	Tradicional anónimo. Nº 7: Jorge Urrutia	MS. El Nº 5 figura en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), p. 79. El Nº 7 figura en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. I (Santiago: Ediciones del I.E.M. de la Universidad de Chile, 1957), p. 65.	Corresponde al opus 26 del compositor. Obtuvo el Primer Premio en el Concurso de la "Sociedad Amigos del Arte", Santiago, 1938. Del Nº 7 existe una transcripción para 3 voces masculinas y a la vez sólo y piano, pero que no terminó, substitulándolo, además, "Canto a Septiembre" (1955). En el catálogo de 1977 (p. 69) aparece bajo el opus 25 e indica 1935 como año de composición.	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
38	c. 1938	Adoración, canción para piano o guitarra y canto.		MS.	Viña del Mar, marzo 4, 1938, Casino Municipal de Viña del Mar, Blanca Hauser (voz), Elba Fuentes (piano).	Primer Premio del Concurso Musical de la Radioestación "El Mercurio", CB 138 ( <i>El Mercurio</i> , 15 de febrero de 1938). El MS se extravió. El catálogo de 1977 (p. 72) no indica año de composición.
39	c. 1936 1939	Tres Romances Campesinos de Chile para coro a cuatro voces mixtas, 1. Bartolillo. 2. Muerte del Sr. don Gato. 3. Se fue Valentin... ("Homenaje a Paul Dukas").	Tradicional anónimos, recogidos por Julio Vicuña Cifuentes.	I.E.M., Serie C, Obras Corales, C46, C47, C48.		Corresponde al opus 29 del compositor. Junto a <i>Dos Coros Festivos</i> op. 41 esta obra fue presentada al Concurso Nacional de Obras para conjuntos universitarios de 1954, obteniendo el Primer Premio. Existen, además, cuatro versiones: a) para tres voces iguales, opus 41A; b) para voz y piano opus 41B (Nos. 1 y 2); c) para dos voces y piano opus 41C (inconclusa) y d) para piano (Nos. 2 y 3).
40	c. 1941	Estudios para piano solo, I Incompleto. II Do menor. III Si bemol mayor. IV Mi mayor.		MS.		Corresponde al opus 32 del compositor. El Nº 4 está fechado el 26 de noviembre de 1935. Esta obra no fue revisada para el catálogo de 1977 (p. 57).
41	1937 1941	Pastoral de Alhué (Homenaje a Ravel) para		MS. Grabada en disco por	Santiago, noviembre 20, 1942, Teatro	Corresponde al opus 27 del compositor. Obtuvo Mención

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		pequeña orquesta, flauta grande, clarinete en La, triángulo, pequeño tambor militar, guitarra (opcional), celesta, arpa, violines I y II, violas, celi, bassi.		R.C.A. Victor, CRL-6, O.S.Ch., Victor Tevah (director).	Municipal, Armando Carvajal (director).	Honrosa en el Concurso Iberoamericano de Composición Musical, auspiciado por la Comisión del Cuarto Centenario de Santiago y la Universidad de Chile, en 1941. Existe una versión para flauta y piano fechada el 30 de diciembre de 1962. El catálogo de 1977 (p. 63) indica 1937 como año de composición.
42	c. 1942	Cinco Pequeños Trozos para piano. 1. <i>Fenumbra</i> . 2. <i>Mecanismo</i> . 3. <i>Regocijo</i> (Tempo di polka). 4. <i>Impetu angustioso</i> . 5. <i>Decisión</i> (Cuasi marcha).		MS.		Corresponde al opus 34 del compositor. Los Nos. 1 y 2 están completos. Los Nos. 3, 4 y 5 están incompletos. Existe un manuscrito incompleto del Nº 3 fechado en 1967.
43	1942	* * El Cuando, danza chilena de la Patria Vieja para voz y piano.		MS.		Obra terminada el 1º de agosto de 1942. Existe, además, una versión incompleta para cuatro voces mixtas.
44	c. 1942	* * Himno de la Universidad de Chile para coro a cuatro voces mixtas "a	Julio Barrenechea	MS.		Fue presentado al concurso que se realizó con motivo del Centenario de la Universidad

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
45	1943	"cappella", o con acompañamiento instrumental (orquestra o su reducción para piano).		MS.		de Chile, 1942, bajo el seudónimo "Universitario".
46	1943	**Fidelio de Ludwig van Beethoven, traducción y adaptación musical de algunas partes para voces a cappella.		MS.		Del Acto Primero incluye el Nº 7, Aria con coro, y el Nº 10, Finale, Coro de los prisioneros. Del Acto Segundo, el Nº 16, Finale, Coro del pueblo y los prisioneros.
47	1944	**Sinfonía Nº 9 de Ludwig van Beethoven, traducción y adaptación musical de la "Oda a la Alegría", de Schiller.  Canciones Tradicionales de los Niños de Chile para tres voces iguales, 1. La pastora (tonada), 1ª versión. 2. La pastora, 2ª versión. 3. Recuerdas una mañana. 4. Ayer fuí y hoy no soy nada. 5. Planté una mata de rosa.	Tradicional anónimo	MS. El Nº 9 figura en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), p. 35.		Corresponde al opus 28 del compositor. El título de la colección es el que aparece en el manuscrito. Corresponde a <i>Canciones y Danzas Tradicionales de Chile</i> op. 22 de 1928, listada en p. 67 del catálogo de 1977. Algunas de estas canciones se editaron como <i>Canciones Campesinas de Chile</i> , textos y melodías populares anónimas, armonización y adaptación para coro a



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
6.		<i>Cantar eterno</i> (canción), 1ª versión.				tres voces iguales, Santiago: Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes, 1945. Esta colección contiene: 1. <i>La pastora</i> , 2. <i>Cantar eterno</i> , 3. <i>La ventura</i> , 4. <i>La negra</i> , 5. <i>Señora doña María</i> , 6. <i>Despierta niño'e Dios</i> y 7. <i>A la rru-rupa</i> . Los manuscritos de los Nos. 13, 14, 15, 19, 20 y 21 están incompletos. Existe un manuscrito del Nº 23 fechado 1954.
7.		<i>Cantar eterno</i> , 2ª versión.				
8.		<i>La ventura</i> ( <i>La quitapenas</i> ), 1ª versión.				
9.		<i>La ventura</i> , 2ª versión.				
10.		<i>¡Señoral, qué bulla es ésta.</i>				
11.		<i>Al pie de un álamo verdé.</i>				
12.		<i>En los jardines de Diana.</i>				
13.		<i>Junto al estero.</i>				
14.		<i>El dardo.</i>				
15.		<i>Rosa encarnada.</i>				
16.		<i>Señora doña María</i> (villancico - alabanza).				
17.		<i>Despierta niño'e Dios</i> (esquinazo de navidad).				
18.		<i>Cara a cara, pecho al frente</i> , cueca.				
19.		<i>La rosa y el clavel</i> , cueca.				
20.		<i>Blanca azucena</i> , 1ª versión.				
21.		<i>Blanca azucena</i> , 2ª versión.				

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		22. Dos corazones tengo.				
		23. <i>Zamacueca</i> , música original de José Zapiola (1840) con aplicación del texto popular Negro que-rido.				
48	1945	** <i>Piccechitos</i> para coro a tres voces iguales.	Gabriela Mistral			El manuscrito está incompleto.
49	1938 1945	<i>Canciones Tradicionales de los Niños de Chile</i> para tres voces iguales. 1. <i>A la rurrupata</i> , 1ª versión. 2. <i>A la rurrupata</i> , 2ª versión. 3. <i>A la rurrupata</i> , 3ª versión. 4. <i>Los pollitos dicen</i> , 1ª versión. 5. <i>Los pollitos dicen</i> , 2ª versión. 6. <i>Buenos días Su Señoría</i> . 7. <i>La torre en guardia</i> . 8. <i>Redunfín, redunfán</i> . 9. <i>La muñequita</i> .	Tradicional anónimo	MS. El Nº 1 figura en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), p. 173.		Corresponde al opus 13 del compositor. Los Nos. 6, 10, 11 y "La ventura" están agrupados bajo <i>Coros y cánones de carácter chileno</i> para conjunto infantil a 3 voces iguales, fe-chado en 1938 y dedicados "A la memoria de don Julio Vicuña Cifuentes" y "Villan-cico huaso" para dos voces iguales. El catálogo de 1977 (p. 66) indica 1927 como año de composición.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
50	c. 1927 1945	10. <i>Nana criolla</i> , 1ª versión. 11. <i>Nana criolla</i> , 2ª versión.		MS.		El manuscrito se perdió, conservándose sólo un esbozo del 2º movimiento, fechado en 1945.
51	1838 1947	<i>La Guitarra del Diablo</i> , Suite Sinfónica Nº 1, flautas, piccolo, oboes, corno inglés, clarinetes, clarinete bajo, fagotes, contrafagot, cornos, trompetas, trombones, tuba timbales, bombo, platillo suspendido, tam-tam, pandereta, juego de timbres, triángulo, tambor, xilofón, 2 arpas, piano, celesta, cuerdas. 1. <i>Pequeño preludio</i> . 2. <i>Danza del campo yerno</i> . 3. <i>Danza del labriego</i> . 4. <i>Danza triunfal del diablo</i> . 5. <i>Cortejo de los santos labradores</i> .	<i>Concertino Campestre</i> para arpa y guitarra con pequeña orquesta.	MS.	Nº 2: Santiago, noviembre 27, 1942, Teatro Municipal, O.S.Ch., Armando Carvajal (director). Nº 4: Santiago, diciembre 4, 1944, Teatro Central, O.S.Ch., Armando Carvajal (director). Nº 5: Santiago, mayo 23, 1947, Teatro Municipal, O.S.Ch., Víctor Tevah (director).	Corresponde al opus 31 del compositor. El Nº 2 fue estrenado con el título <i>Danza de los campos infecundos</i> y existe, además, una versión para piano a 4 manos. <i>La Guitarra del Diablo</i> fue presentada a los Concursos Panamericanos del Cuarto Centenario de Santiago, en el que obtuvo un premio y asignación especiales. El catálogo de 1977 (p. 63) indica 1941-42 como año de composición.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
52	1942 1945	<i>La Guitarra del Diablo</i> , Suite Sinfónica Nº 2, la orquesta es similar a la Suite Sinfónica Nº 1, agregándose woodblock, 1. <i>Danza de la buena cosecha</i> . 2. <i>Danza de la súplica</i> . 3. <i>Danza del dios del pesar y la dicha</i> . 4. <i>Danza del diablo vuelto sapo</i> . 5. <i>Danza final</i> .		MS. Los Nos. 2 y 4 han sido grabados en disco por R.C.A. Victor CRL 6, O.S.Ch., Victor Tevah (director).	Nº 1: Santiago, mayo 23, 1947, Teatro Municipal, O.S.Ch., Victor Tevah (director). Nº 2 y 4: Santiago, octubre 26, 1945, Teatro Municipal, O.S.Ch., Victor Tevah (director).	Corresponde al opus 33 del compositor. Del Nº 1 existen transcripciones para cello y piano (1945); para flauta (o violín) y piano (1967) y para piano solo (1967). El catálogo de 1977 (p. 64) indica 1942 como año de composición.
53	1948	<i>Música para un Cuento de Antaño</i> , Suite Sinfónica Nº 3. 2 oboes, corno inglés, 2 flautas, piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrabajo, saxofón tenor en Si bemol, 3 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, platillo suspendido, tam-tam, gong, tambor militar, woodblock, triángulo, xilofón, celesta, arpa, piano, 1. <i>Preludio</i> . 2. <i>Sarabanda (Música para el Castillo)</i> .		MS.	Santiago, diciembre 3, 1948, Teatro Municipal, II F.M. Ch., O.S.Ch., Victor Tevah (director).	Corresponde al opus 37 del compositor. Obtuvo el Segundo Premio en el II Festival de Música Chilena, 1948.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
3.		<i>Allegro grotesco (Música para la bruja).</i>				
4.		<i>Séplica ante el ogro.</i>				
5.		<i>Final (Coral y acción de gracias).</i>				
54	1950	**Concierto para piano con acompañamiento de orquesta,		MS.		Al final del manuscrito aparece la siguiente indicación: terminado el 2 de junio de 1950 a las 17.00 horas. La obra fue completada en gran parte.
55	1937 1950	<i>Villa Señorial (Canto a La Serena)</i> , movimiento sinfónico, <i>Lento maesto</i> , 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 3 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 2 trombones tenor, tuba, timbales, xilofón, arpa, cuerdas.		MS.	La Serena, enero 11, 1951, Teatro Nacional, O.S.Ch., Víctor Tevah (director).	Corresponde al opus 35 del compositor. Dedicatoria: "Al Excmo. Sr. Gabriel González Videla, quien, a su vieja Villa --que es también la mía-- ha dado recuperación y nuevo acento a su alto Señorío. Reconocido por ello, y con respeto, le dedica esta, pequeña obra de evocación".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
56	1948 1952	<i>Dúo</i> lo Obsesivo para piano y orquesta, <i>Lento e maestoso, ma pesante e brutale</i> , 2 flautas, piccolo, 2 oboes, clarinete en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 2 trombones tenor, tuba, timbales, tambor militar, triángulo, platillo suspendido, taun-tan, xilofón, cuerdas.		MS.	Santiago, noviembre 21, 1952, Teatro Municipal, III F.M. Ch., Juan Lámanna (piano), O.S.Ch., Victor Tevah (director).	Corresponde al opus 38 del compositor. Se conserva una reducción para dos pianos. El catálogo de 1977 (p. 65) indica 1948 como año de composición.
57	1948 1952	<i>Redes</i> , ballet basado en la adaptación y orquestación de algunas sonatas para clavecín de Domenico Scarlatti, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en Do, timbal, triángulo, arpa, cuerdas,		MS.	Santiago, junio 18, 1952, Teatro Municipal, O.S.Ch., Juan Matteucci (director).	Corresponde al opus 39 del compositor. El ballet tiene coreografía de Octavio Cintos. El catálogo de 1977 (p. 65) indica 1948 como año de composición.
58	1954	<i>*Dolor</i> (Oñavez) para cuatro voces mixtas.	Tradicional Yugoslavo, traducido por Zlatko Brncic.	MS.		Se conserva una fotocopia.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
59	1951 1954	Dos Coros Festivos (Scherzi coralli o Chacotas) a cuatro voces mixtas, 1. Fuga grotesca (Fuga en pelapio). 2... Solfeo y paciencia.	Textos irrazonables del autor.	I.E.M. hel.		Corresponde al opus 41 del compositor y aparece en páginas 21-32 de una edición heliográfica de obras corales de Jorge Urrutia, que contiene, además, los Nos. 1 y 3 del opus 29. Se preserva, también, una versión para tres voces del Nº 2. Esta obra, junto a <i>Tres Romances Campesinos de Chile</i> op. 29, obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional para obras corales que organizó el I.E.M a comienzos de 1954. El catálogo de 1977 (p. 70) indica 1955 como año de composición.
60	1950 1954	Sonata para violín y piano, I Andante dramático. II Cavilena. III Rondó.		I.E.M. hel.	Santiago, noviembre 26, 1954, Enrique Iniesta (violín), Giocasta Corma (piano).	Corresponde al opus 42 del compositor. Obtuvo Mención Honrosa en el IV F.M.Ch., 1954. Esta obra fue revisada por el compositor en 1967. Dedicatoria: "A René Amengual A. El Amigo, el Artista, el Maestro. In Memoriam. Agosto 1954". El catálogo de 1977 (p. 58) indica 1954 como año de composición.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
61	1956	** <i>Meciendo en Primavera</i> (Canto a Septiembre), pequeño trozo para contralto solo, coro infantil (o femeninas) a 3 voces y conjunto de cámara, trompeta en Do, guitarra, arpa, triángulo, tambor militar, cuerdas.	Jorge Urrutia	MS.		Basado, en gran parte, en el canon escolar, original a tres voces, <i>Primavera ya llegó</i> op. 26. Dedicatoria: "Para Maiga. Pequeña contribución a sus cantares de cuna para Francisco, florecido en septiembre. Con todo el afecto y admiración de otro 'Septembrino'. Sept.-oct. 1956". Escrita en Montevideo, Uruguay, Viernes Santo de 1957.
62	1957	** <i>Cuando vas en tu nado</i> , madrigal a 4 voces mixtas.	Esther de Cáceres (Uruguay)	MS.		Corresponde al opus 43 del compositor. Del Nº 1, el compositor ha escrito, también, versiones para dos y tres voces iguales que se preservan en MS. Cf. Catálogo de 1977, p. 70.
63	1958	** <i>Cantos de Rapa Nui</i> para coro a cuatro voces mixtas. 1. <i>Opá-Opá</i> (Deciso, quasi marziale). 2. <i>Pái-míí</i> (Moderato, tempo di vals). 3. <i>Sau-Sau</i> .	Anónimos, Isla de Pascua	Los Nos. 1 y 2 aparecen en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 41 y 104, respectivamente. El Nº 3 en MS.		
64	1963	<i>Música Folklórica Ritual de La Tivana</i> para coro mixto a cuatro voces,	Tradicional anónimo	I.E.M., Serie C, Obras Corales.		Corresponde al opus 44 del compositor. Jorge Urrutia realizó varias versiones de este



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1.		Primera Entrada (Campos naturales).				opus. a) 1965, flauta (o violín) y piano (Nos. 4, 5, 12, 13 y 14); b) piano a cuatro manos (Nos. 12, 13 y 14 bajo el título <i>Patrimonio chileno de música folklórica</i> ); c) tres voces iguales (Nos. 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12 y 13); d) dos voces iguales (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 14 y los Nos. 7, 10, 13, incompletos). En este MS. se incluyen, además, "Contrapunto de Alféreces", "Verso por historia" y "Verso a lo divino" (por nacimiento).
2.		Entrada (B) (Vamos de rodillas).				
3.		Retirada del Templo (Contenidos legamos).				
4.		Las tardes (Buenas tardes tengas, Madre).				
5.		Las noches (A) (Buenas noches Reyna y Madre).				
6.		Las noches (B), 1ª versión, (Buenas noches tengas, Madre).				
7.		Las noches (B), 2ª versión, (Buenas noches tengas, Madre).				
8.		El alba (Alba risueña y sombría).				
9.		La au ora (Ya nació la aurora).				
10.		Trenzando la vara, para coro femenino a voces iguales.				
11.		Procesión (De este Templo tan sagrado).				

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
65	1967	12. <i>Despedida (A) (Ya llegó la última hora).</i> 13. <i>Despedida (B) (Adiós, Virgen del Carmelo).</i> 14. <i>Despedida (C) (Ya llegó el último día).</i>	Jorge Urrutia	MS.		"In Memoriam Mendelssohn-Bartholdy. Terminada la tarde del 22 de agosto de 1967 (y un poco más)", firmada como "Akademicus".
66	1949 1972	** <i>Primavera ya llegó</i> , Mini-Improptu-Fantasia para soprano, flauta (clarinete y guitarra, opcionales), piano.  <i>Canciones Cordés</i> para voces masculinas, 1. ¡ <i>Urrutiel</i> , himno para el Regimiento Nº 13, Andalión, del Gral. Basilio Urrutia (en Cauquenes). 2. <i>Gol</i> , <i>Himno Deportivo</i> (con ocasión del campeonato mundial de fútbol en Chile). 3. <i>Himno del Instituto Nacional</i> , reconstrucción del primitivo himno de 1813.	Diego Dublé Urrutia (Nº 1), Jorge Urrutia (Nº 2), Bernardo Vera y Pintado (Nº 3).	MS.		El Nº 1 está fechado en 1949, el Nº 2 en 1962 y el Nº 3 en 1972. Del Nº 2 se conserva, además, una versión para coro mixto y orquesta y su reducción para piano y coro mixto. El catálogo de 1977 (p. 72) indica 1965 como fecha de composición.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

N° de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
67	c. 1937 1973	<p>Tres <i>Canciones Corales</i> para tres voces iguales,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Comadre rana.</i></li> <li>2. <i>Vamos jugando al hilo de oro.</i></li> <li>3. <i>Romance del Señor del Alba.</i></li> </ol>	Tradicional anónimo	MS.		Corresponde al opus 28 del compositor. El catálogo de 1977 (p. 68) indica 1937 como año de composición.
68	1974	<p><i>Parsifal</i>, de Richard Wagner. Pequeño coro de muchachos escuderos desde la cúpula del Santo Graal, para coro a tres voces iguales.</p>		MS.		Transcripción, transporte, adaptación y traducción del alemán por Jorge Urrutia, 21 de mayo de 1974.
69	1974	<p><i>Seis Poemas de Gabriela Mistral (Canciones de Cuna)</i>, utilización de temas originales en una versión para voz alta con acompañamiento de pequeños conjuntos instrumentales.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Meciendo</i> para soprano, flauta, clarinete en Si bemol, viola, cello, arpa.</li> <li>2. <i>Yo no tengo soledad</i> para soprano, violín 1º violín 2º, viola, cello.</li> </ol>	Gabriela Mistral	MS.		Corresponde al opus 48 del compositor. Del N° 6, las partes de celta y arpa quedaron inconclusas.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		3. <i>Hallazgo</i> para soprano, fagot, celesta, violín, viola, cello.				
		4. <i>La madre triste</i> para soprano, flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, guitarra, timbales.				
		5. <i>Corderito</i> para soprano, flauta, violín 1º, violín 2º, viola, cello.				
		6. <i>Suavidades</i> para soprano, flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, celesta, arpa, guitarra, cuarteto de cuerdas.				
OBRAS SIN DATACION						
70		** <i>Ayer fuí y hoy no soy nada</i> , tonada. Transcripción y armonización libres para guitarra.		MS.		Revisión y dedaje de Octavio Bustos.
71		** <i>Himno Nacional de Dinamarca</i> para coro a cuatro voces mixtas.		MS		No se incluye el texto.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
72		**Oración Campesina para coro a cuatro voces iguales.	Romance popular chileno, anónimo.	MS.		
73		**Por campos chilenos para piano solo.		MS.		
74		**Recuerdas una mañana para dos voces iguales.		MS.		No se incluye el texto.
75		**Tres Tonadas para piano solo, 1. Fa menor. 2. Mi mayor. 3. Do sostenido menor.		MS.		La N° 2 quedó inconclusa.
76		**Yo vengo de la Angostura para voz y piano.		MS.		
77	1922	FRAGMENTOS Y OBRAS INCONCLUSAS Trío para violín, cello y piano.		MS.		
78	1924	Cuarteto de Cuerdas N° 2.		MS.		Se conservan solamente el primer y segundo movimientos, pero sin terminar. Jorge Urrutia abandonó esta obra el 24 de agosto de 1924.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
79	1924	Dos Preludios Chilenos op. 6 para orquesta de cuerdas.		MS.		Obra inconclusa. Faltan, además, cuatro páginas del segundo preludio.
80	1924	Narciso y Eco, ballet.		MS.		
81	1924	Quinteto para cuerdas con piano.		MS.		Se conservan solamente esbozos del primer movimiento.
82	1924 1925	Sonatina para violoncello y piano op. 9 Nº 2.		MS.		Obra inconclusa.
83	1926	La Soledad Sonora y Pastoral para voz y piano.	Juan Ramón Jiménez	MS.		Se preservan fragmentos.
84	1928	Sonata para piano.		MS.		El bosquejo está terminado.
85	1930	Serenatas Simultáneas para violín solo, guitarra, organillo y bajo armónico conductor.		MS.		Esta obra fue esbozada en París.
86	1933	Dos incógnitas para violín solo, Nº 1 en La menor.		MS.		La Nº 2 quedó inconclusa.
87	1933	Fiesta criolla, Scherzo sinfónico.		MS.		
88	*1933	Concierto para violín y orquesta op. 21.		MS.		Existe una reducción del 2º movimiento, <i>Lento</i> .

\* 44 \*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
89	1935	Pequeños trozos para violoncello y piano.		MS.		
90	*1935	Suite para violín y piano.		MS.		
91	1947	Sinfonía Breve o Sinfonietta.		MS.		Se preserva solamente un fragmento del 2º movimiento, <i>Cantilena</i> .
92	1945 1949	Sonetos de la Muerte para voz y piano, I Del nicho helado, II Y este largo cansancio, III Malas manos.	Gabriela Mistral	MS.		El Nº 1 está fechado en 1945, el Nº 2 en 1948 y el Nº 3 en 1949.
93	1952	El Cucú Mentiroso, ópera semicómica en un acto y un cuadro.	Jorge Urrutia	MS.		La idea original se gestó el 24 de agosto de 1952 y la música se comenzó a escribir el 1º de diciembre de 1955.
94	1959	La Farandolina para coro mixto a cuatro voces.		MS.		
95	1965	Misa del Norte Grande para baritono (o tenor), dos flautas, tambor y triángulos, 1. Introsito (Campos Naturales). 2. Kyrie. 3. Gloria.		MS.		Esta misa forma parte del proyecto "Misas Regionales para Chile". El compositor indica: El Credo no se alcanzó a esbozar en la espera del texto definitivo.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JORGE URRUTIA BLONDEL

Nº de Carpeta	Año de composición	Título de la obra	Texto	Edición o manuscrito	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
		4. <i>Credo.</i>				
		5. <i>Sanctus.</i>				
		6. <i>Agnus Dei.</i>				
		7. <i>Despedida.</i>				
96	1980	<i>Canto al joven Bernardo</i> para coro a cuatro voces a cappella.	Gabriela Mistral.	MS.		
97	s. f.	<i>María Magdalena,</i> can- tata u oratorio.		MS.		
98	s. f.	<i>Rancho abandonado</i> pa- ra orquesta.		MS.		
99	s. f.	<i>Scherzos Chilenos (Cha- cotas)</i> para piano.		MS.		Se preserva un fragmento del Scherzo Nº 2.
100	s. f.	<i>Sonata</i> para violín solo.		MS.		
101	s. f.	<i>Tonada del desengaño,</i> transcripción para piano y canto.		MS.		La obra quedó inconclusa.
102	s. f.	<i>Tristeza de Saúl</i> para barítono y orquesta.		MS.		



# Música en la vida del hombre

por Samuel Claro-Valdés

Con este título se define uno de los trabajos musicológicos más ambiciosos e importantes de la actualidad\*. El título completo reza: "Música en la vida del hombre: Una Historia Mundial", proyecto patrocinado por UNESCO a través de su Consejo Internacional de la Música. La última reunión de trabajo de este proyecto tuvo lugar en Strasbourg, Francia, entre el 1° y el 4 de septiembre de 1982. A ella asistieron el Consejo Directivo que preside el Dr. Barry Brook, de los Estados Unidos, quien, a su vez, es Presidente del Consejo Internacional de la Música, y los miembros del Consejo Directivo: Ludwig Finscher (Alemania Federal), Erich Stockmann (Alemania Oriental) e Iván Vandor (Italia). También estuvieron presentes el Coordinador General del Proyecto, Vladimir Stepanek (Checoslovaquia) y los Coordinadores Regionales por América del Sur y el Caribe, Samuel Claro-Valdés (Chile); Europa I y Norteamérica, Charles Hamm (U.S.A.); Europa II, János Kárpáti (Hungría); Africa, Kwabena Nketia (Ghana) —quien actúa, además, como representante de la Comisión Internacional para la segunda edición de la Historia Científica y Cultural de la Humanidad que prepara UNESCO—; el mundo árabe, Habib Touma (Alemania Federal) y Asia y Oceanía, Trán Van Khê (Vietnam). Como representantes de UNESCO participaron Ayfer Bakkalcioğlu, Director de la División de Desarrollo Cultural y la funcionaria de esa División, Chiu Shu Hua. Como observadores asistieron William Austin (U.S.A.), Bathja Bayer (Israel), José Berghmans (Francia), Dieter Christensen (U.S.A.), Zoltan Falvy (Hungría), Shigeo Kishibe (Japón), Malena Kuss (Argentina), Christian Poche (Francia), Gordon Spearritt (Australia), Ivo Supicic (Yugoslavia) y Klaus Wachsmann (Reino Unido). Como relator actuó el Secretario Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, Nils L. Wallin, quien recientemente sucedió en el cargo a Jack Bornoff.

La reunión de Strasbourg definió algunos aspectos fundamentales para el avance de tan compleja y difícil tarea. El primero de ellos fue el relativo al título provisorio. Se pensó que era más adecuado el de "Música en la vida del hombre", que el anterior: "Música como lenguaje del hombre". Luego se avanzó en cuestiones de más fondo: por ejemplo, a quiénes estará destinada esta Historia, concluyéndose que ella se dirige al "lego inteligente e interesado", si bien su lugar también estará en las principales bibliotecas. Ello supone, por lo tanto, el mayor rigor científico en su preparación y la inclusión de una bibliografía selectiva y anotada, que represente la más reciente etapa del conocimiento en un tema dado. Hasta el momento se piensa en una edición de diez volú-

\* Ver *Revista Musical Chilena* XXXV/156, octubre-diciembre 1981, pp. 21-27.

menes con ilustraciones de cuidada selección, editados en inglés, francés y alemán, con una versión abreviada en dos volúmenes y en numerosos idiomas que no sean los tres mencionados.

Las preguntas de mayor complejidad que se plantearon al grupo de trabajo, y que motivaron debates interesantísimos y de la más alta jerarquía intelectual, fueron las siguientes:

a) ¿en qué radicarán las principales diferencias entre esta Historia Mundial y las otras historias de la música existentes, por una parte, y las grandes enciclopedias como *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* o la nueva edición del *Grove's Dictionary*, por otra?, b) ¿cómo se puede asegurar, hasta donde sea posible, la necesaria objetividad de las diferentes partes de la obra?, y c) ¿cómo se van a resolver los problemas de periodicidad y cronología e identificar las peculiaridades geoculturales de cada región?

Respecto a las diferencias entre este y otros trabajos de esta naturaleza, se concluyó que la Historia Musical no será ni un diccionario ni una enciclopedia, sino que tratará de dar una descripción analítica de los procesos ininterrumpidos del desarrollo de culturas musicales. Diferirá de previas historias de la música en que no sólo pondrá más énfasis en el carácter musical de países del llamado Tercer Mundo, desatendidos hasta ahora, sino también en que establecerá y analizará rasgos comunes, interacciones y vínculos musicales entre culturas diversas. Respecto al enfoque marcadamente europeo occidental que caracteriza la mayoría de las obras existentes, el grupo de trabajo fue de opinión que, si bien las ideas estructurales en que se basa la Historia Mundial pretenden evitar este desequilibrio, no es menos cierto que el método científico occidental aplicable a una investigación de esta naturaleza se puede considerar actualmente como universal.

La objetividad necesaria para las diferentes partes de la obra se espera obtener por medio de consultas y discusiones entre autores individuales, expertos de diferentes partes del mundo, los coordinadores regionales y el coordinador general, considerando los objetivos que inspiran a UNESCO. Si fuera necesario, la decisión final será tomada por el Consejo Directivo.

El problema de periodización, cronología y caracterización de regiones geoculturales ocupó gran parte de los debates. En efecto, ¿cómo unificar el estudio, por ejemplo, del Renacimiento musical europeo del siglo XV con el de la música que se escuchó en el mismo período en Asia, Africa o América precolombina?, ¿dónde se van a establecer las fronteras nacionales o etnográficas de un proceso musical? Estas y muchas otras preguntas determinaron que los pasos siguientes de este proyecto tratarán de establecer criterios que orienten a los futuros colaboradores de la Historia Mundial para que, junto con unas pautas de trabajo,

o "Guidelines", que se revisaron en la oportunidad, sepan cuáles son los problemas que deberán afrontar y cómo encararlos. Por esta razón, en lugar de dar por iniciada la etapa de encargar trabajos a determinados especialistas, se prefirió solicitar a los Coordinadores Regionales que, junto a colaboradores de su elección, se abocaran al estudio de los problemas geoculturales que caracterizan cada una de sus regiones o zonas determinadas, así como también someter las pautas de trabajo a prueba en una zona o subzona específica. Estos trabajos, a su vez, que podrán servir como introductorios a cada uno de los volúmenes específicos, serán estudiados y analizados en la próxima reunión de trabajo que tendrá lugar en Estocolmo, Suecia, entre septiembre y octubre de 1983.

Muchas otras resoluciones se tomaron en el curso de estas fructíferas e intensas sesiones, que servirán para dar un impulso más a este monumental estudio sobre lo que ha sido y es la "Música en la vida del hombre", el que esperamos logre llegar a su meta propuesta con el mayor de los éxitos.

*Pontificia Universidad Católica de Chile  
Instituto de Música*

# LASA y la música

por Juan Orrego-Salas

Las convenciones anuales celebradas por la Asociación de Estudios Latinoamericanos, conocida en Estados Unidos como LASA (*Latin American Studies Association*), constituyen acontecimientos de un ya establecido prestigio entre aquellos que se dedican a la enseñanza e investigación de asuntos relacionados con esta órbita geográfica de la cultura, como también lo son de singulares proyecciones para las universidades que incluyen en su espectro educacional programas de estudios incidentes en esta área.

La novena convención nacional de LASA, conjuntamente con la vigesimoprimer a asamblea anual de las secciones del medio-oeste norteamericano, se llevó a cabo en la Universidad de Indiana, en Bloomington, en octubre de 1980. Sobre noventa sesiones de estudio, mesas redondas, asambleas plenarias, veladas académicas y artísticas se realizaron en esta oportunidad ante una concurrencia de casi dos mil profesores y académicos de los Estados Unidos, Latinoamérica, Europa, Asia y Africa.

La programación de eventos dedicados a la música en esta convención constituye, sin duda, un reconocimiento de la importancia y madurez alcanzada por las actividades relacionadas con este arte en las naciones latinoamericanas.

Tradicional y preponderantemente los intereses de LASA se han orientado hacia las órbitas de los estudios sociales, políticos e históricos de Hispanoamérica. La literatura ha ocupado desde hace algún tiempo un lugar destacado, pero ciertamente secundario frente a la presencia de temas relacionados con las anteriores disciplinas. Las artes visuales, y especialmente el cine y el teatro, han encontrado alguna cabida en estas jornadas, principalmente en forma de exposiciones, representaciones dramáticas y exhibición de películas, aunque también, con creciente frecuencia, en sesiones de estudio sobre tópicos relacionados con éstas.

En el pasado, la música, si se hizo presente, fue a través de algún trabajo individual inserto en una sesión de estudios generales, o en alguna velada social en que se ofrecieron canciones y danzas populares para solaz de los concurrentes a la convención.

La presencia de la música en la asamblea que nos ocupa, en dos sesiones integralmente destinadas a estudios relacionados con este arte en Latinoamérica, además de una conferencia, de un programa sinfónico con obras de Carlos Chávez y de Antonio Estévez y otro de música popular, en parte se debe a la existencia en la Universidad de Indiana del Centro de Música Latinoamericana, como también de un programa

de gran prestigio dedicado a estudios etnomusicológicos de nuestros países, y en parte, a la creciente consideración que a nuestro arte le están prestando las autoridades de LASA. Posiblemente parezcan insignificantes dos sesiones de estudio dentro del número rayano en la centena total de éstas; sin embargo, ambas constituyen una semilla que germinará, similar a la que desde hace algunos años comenzó a desarrollarse en el seno de las organizaciones más especializadas como las sociedades norteamericanas de musicología y de etnomusicología, en las cuales Latinoamérica tiene hoy una cabida permanente.

Tanto el interés por nuestra música, sustentado en el pasado inmediato y en el presente por personalidades tan destacadas de la investigación como Charles Seeger, Gilbert Chase, Robert Stevenson, Albert Luper, Eleanor Hague, Nicolas Slonimsky, Gerard Béhague y otros, como la prolongada labor de publicaciones y festivales realizados por la Unión Panamericana y los programas de estudio y promoción establecidos en el curso de los últimos veinte años en diversas universidades norteamericanas, comienzan a rendir frutos que se hacen evidentes más allá de las organizaciones especializadas de la música, como es el caso de LASA y de un sinnúmero de agrupaciones educacionales y culturales que hoy auspician presentaciones de música latinoamericana o foros dedicados a su estudio.

Los trabajos que se prologan con estas líneas se presentaron en la sesión que me cupiera el honor de coordinar y presidir, dedicada a "La música culta de Latinoamérica" en la novena asamblea de LASA. Esta fue realizada en base a los estudios de Gerard Béhague sobre "Rasgos afrobrasileños en obras nacionalistas escogidas de compositores brasileños del siglo XX"; Gerard R. Benjamin, sobre "Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro", y Luis Merino, sobre "Acario Cotapos, un compositor chileno en Nueva York" \*.

Se agregó a esta sesión otra, coordinada y presidida por el Dr. Béhague, dedicada a "El empleo de la música en los estudios latinoamericanos". En ésta Henry C. Schmidt presentó un trabajo sobre "Modelos de la historia mexicana: ilustraciones musicales"; Joseph Arbena, uno sobre "Regionalismos y cambios en la música; el caso colombiano", y Guy Bensusan sobre "Música latinoamericana; reflexiones sobre etnicidad".

A las mencionadas sesiones de estudio se agregó una conferencia de Luis Merino sobre "Música en el Chile decimonónico", presentada bajo el auspicio de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, un concierto de obras sinfónicas dirigido por el maestro Keith Brown, en el que se presentó el *Concierto* para orquesta del venezolano Antonio

\* N. de la R. El trabajo de Luis Merino se publicará próximamente en la *R.M.Ch.*

Estévez, y la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, además de una velada dedicada al folklore latinoamericano y chicano.

Junto con estos eventos se montó una exposición de materiales bibliográficos, partituras, libros y otras publicaciones musicales de Latinoamérica en el foyer de la sala de conciertos y ópera de la mencionada universidad, en la que números seleccionados de la *Revista Musical Chilena* figuraron en lugar preponderante.

La promoción y estudio que la música de Latinoamérica está logrando en los Estados Unidos en el ámbito especializado de las organizaciones musicales y en ese más general del que nos hemos ocupado en estas líneas, nos hace pensar en la necesidad de que los países latinoamericanos comiencen a realizar a ambos niveles una labor de reciprocidad, destinada a difundir la música norteamericana en nuestro territorio. Esto no sólo sería justo, sino que, a la vez, abriría las puertas hacia el conocimiento de obras en muchos casos de gran interés y valor.

*Indiana University  
Latin American Music Center  
Bloomington*

# *Rasgos afrobrasileños en obras nacionalistas escogidas de compositores brasileños del siglo XX*

por *Gerard Béhague*

Durante la primera mitad del siglo XX el fenómeno único y de mayor significado en Latinoamérica fue el rápido desarrollo del nacionalismo en la vida sociopolítica del continente. La música, como uno de los aspectos de la cultura, reflejó similar preocupación. A pesar de que el nacionalismo musical fue prácticamente abandonado en Europa después de 1930 aproximadamente, continuó siendo el concepto filosófico y estético principal de Latinoamérica hasta bien entrada la década de 1950. No obstante, no se le puede asignar una definición genérica al nacionalismo musical latinoamericano, porque su significado y funciones varían frecuentemente según las áreas geográficas y culturales específicas y también debe considerarse la persona involucrada. Para poder determinar las categorías específicas de nacionalismo musical desarrollado por los diversos compositores de las repúblicas latinoamericanas, habría que hacer uso de enfoques sociomusicales para llegar a una sociología de los lenguajes musicales. El medio ambiente social de un compositor determinado revela con frecuencia su deliberado esfuerzo por eludir separaciones entre él y las condiciones artísticas prevalecientes en su medio. Es así como desde la década de 1920 hasta la de 1950 la mayoría de los compositores latinoamericanos consideraron inapropiado alejarse deliberadamente de las tradiciones musicales características de sus respectivos países o provincias. Además, muchos se convencieron de que sólo podían obtener reconocimiento internacional si se transformaban en intérpretes de su propia cultura y no como meros imitadores de lo europeo.

Existe una amplia gama de elementos estrictamente musicales que han sido usados para la expresión del nacionalismo musical latinoamericano. Las cualidades nacionalistas de estos elementos son el resultado frecuente de asociaciones subjetivas extramusicales. La música como fenómeno exclusivamente sonoro no conlleva ningún mensaje o información, y no cabe duda de que es una cultura específica la que le asigna significados simbólicos ya sea por asociación o costumbre. Mi meta aquí es enfocar el grado del compromiso individual de algunos compositores nacionalistas brasileños con expresiones de la tradición musical afrobrasileña, y determinar el grado de transformación e idealización que esas expresiones experimentaron en algunas de sus obras.

*Revista Musical Chilena*, 1982, XXXVI, N° 158, pp. 53-59

Es bien conocido el hecho de que la brasilización de las músicas africanas produjo algunos de los ingredientes musicales más singulares del país, pero así como es fácil analizar y caracterizar las expresiones musicales afrobrasileñas, veremos que la percepción individual de estas expresiones, por parte del compositor, puede y en realidad tienen considerables variaciones. Como lo ha establecido enfáticamente el etnomusicólogo John Blacking, los patrones musicales son el producto de sus antecedentes sociales y "la expresión de relaciones globales en patrones de sonido puede ser secundaria frente a las relaciones extra-musicales que los tonos representan" (Blacking 1973: 25). Los elementos nacionalistas de una obra en particular son frecuentemente el resultado de la percepción del compositor de estas relaciones extra-musicales. Esta percepción puede entenderse en términos históricos y sociológicos y debe ser considerada críticamente.

Desde comienzos del siglo veinte la mayoría de los compositores brasileños que adhirieron al nacionalismo musical lo consideraron que era un esfuerzo deliberado de comunicación artística no verbal de lo que ellos pensaban era el lenguaje musical común de toda la nación. Dentro de un punto de vista más sofisticado, unos pocos compositores concibieron niveles o grados de su compromiso nacionalista, al convencerse a sí mismos que sus antecedentes sococulturales los convertían, inevitablemente, en los honrados mensajeros expresivos de su cultura nacional, al margen del nivel de su conciencia nacionalista. En el otro extremo de este espectro, algunos consideraban que su identidad musical de brasileños se reflejaría en sus composiciones, sin considerar siquiera la naturaleza de los ingredientes musicales que seleccionarían para sus obras.

Si uno considera la primera generación de compositores nacionalistas brasileños (representada aquí por Alberto Nepomuceno) o en las posteriores generaciones (desde Villa-Lobos hasta Oswald Lacerda), la música afrobrasileña ha sido una de las fuentes principales a la que todos ellos acudieron. El término "afrobrasileño", no obstante, debe explicarse porque su significado genérico potencial es más bien ambiguo. La música tradicional de los negros brasileños, heredada de sus ancestros africanos, prevaleció e influyó fuertemente a otros repertorios musicales orales a lo largo de los siglos dieciocho y diecinueve, especialmente en las regiones sur central, nordeste y norte del Brasil. La profundidad de esa aculturación fue tal que bien podríamos con razón cuestionar la existencia —en el Brasil del siglo veinte— de un cuerpo musical claramente separado, circunscrito a creadores musicales y a consumidores negros. Al mismo tiempo que mantenía algunos rasgos estilístico de la música del África Occidental, la música tradicional negra de Brasil ya estaba masivamente imbuida de influencias ibéricas (con excepción quizá de algunos aspectos en la música religiosa regio-



nal). Por otro lado, la integración de esa música afrobrasileña con la preponderante música mestiza, folklórica y popular del país, a partir de la proclamación de la República, alcanzó tales proporciones que los compositores llegaron a equiparar virtualmente a los géneros musicales folklóricos y populares más característicamente brasileños con los elementos musicales afrobrasileños. Es posible que ellos hayan tenido un contacto de primera mano con la música afrobrasileña auténtica y también puede que no, pero los compositores nacionalistas comprendieron intuitivamente la aculturación negra dentro de la cultura folklórica y popular del Brasil y consideraron, por lo tanto, que los géneros musicales relacionados con los negros eran los más adecuados para sus fines. Veremos, no obstante, que con frecuencia recurrieron a las formas musicales populares urbanas más bien que a las expresiones musicales folklóricas auténticas.

El compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), oriundo del estado de Ceará, se radicó en Río de Janeiro a los 21 años y fue el primero en preocuparse de los intrincados ritmos y cualidades de la música popularailable de fines del siglo diecinueve. Después de haber escrito en 1891, en Berlín, un Cuarteto de cuerdas que subtítulo "Brasileiro" —el que sólo tiene leves características nacionales (Béhague, 1971)—, escribió una obra para piano, *Galhofetra* (1894), que revela su sensibilidad frente a las formas populares urbanas del periodo, tales como el *maxixe* y el tango brasileño. Toda la obra se basa en un ostinato, una figura de acompañamiento sincopado, reminiscente de ciertos patrones rítmicos de tambor de las danzas afrobrasileñas. Otro rasgo importante rítmico de esta obra es el reconocimiento del carácter nacionalista de las pulsaciones rápidas, escritas en semicorcheas regulares, las que proporcionan un contraste claro con las figuraciones sincopadas.

En 1897 Nepomuceno estreno su *Série o Suite Brasileira* para orquesta, la primera obra orquestal nacionalista brasileña de envergadura. El primer movimiento cita una canción de cuna conocida en todo Brasil, "Sapo Jururu", que se originó del "bailado" del Nordeste (danza dramática), conocido como "Bumba-meu boi", mientras que el último movimiento pretende imitar la música del baile tradicional afrobrasileño del tipo "batuque". El "batuque" junto a la "samba" designan aquellos géneros de danzas en ronda que nacieron en las barracas de los esclavos en las plantaciones. Este movimiento "batuque" es realmente una versión orquestal de una pieza para piano anterior, titulada *Dança de Negros* (1887). El esfuerzo del compositor por explotar exclusivamente los elementos rítmicos de la danza afrobrasileña no es más que una estilización desvaída de la danza "batuque". El movimiento se basa en dos ritmos sincopados característicos, el primero de los cuales es repetido constantemente con escasas modulaciones. La segunda sección de este movimiento lleva la indicación "este movimiento que se inicia

juguetonamente se transforma hacia el final en cada vez más salvaje". El concepto de primitivismo salvaje asociado al "batuque" refleja un conocimiento bastante superficial y poca comprensión de la danza afrobrasileña. En realidad, el "salvaje" frenesí de la danza es suministrado por elementos ajenos a la tradición folklórica auténtica, como por ejemplo la aceleración del tempo y un crescendo que llega al *furioso fortissimo*. La supuesta fuente, por lo tanto, queda básicamente intocada y es usada en función del propósito esencialmente exótico del compositor. Pero desde un punto de vista estrictamente musical esta pieza es por lo menos sintomática del descubrimiento de la primacía rítmica de la música popular bailada.

Los compositores nacionalistas de la generación de Villa-Lobos (1887-1959) y de generaciones posteriores, recurrieron a expresiones musicales folklóricas de mayor autenticidad. La sensibilidad de Villa-Lobos frente a las músicas india y afrobrasileña ha sido bastante exagerada. Sus ocho años deambulando por el país le proporcionaron una experiencia de primera mano sobre los variados tipos de música folklórica de las diversas regiones del Brasil. Pero sus enfoques de los materiales musicales folklóricos era intuitivo, y su interés y formación no estaban ciertamente orientados hacia lo científico (Béhague, 1979). No obstante, dado su extraordinario poder de asimilación y su genuina identificación con la cultura popular brasileña, logró, en líneas generales, reflejar con gran fuerza la rica herencia musical de las áreas rurales, específicamente en los once álbumes de *Guía práctico* y en algunas obras corales.

Villa-Lobos, en alguna de sus obras de la década de 1910, prestó especial atención a la música afrobrasileña. Si juzgamos por la amalgama resultante de obras tales como las *Danças Africanas*, las fuentes afrobrasileñas resultan ser bastante superficiales. Escrita originalmente para piano, bajo el título "Danças Características Africanas" (1915), la versión orquestal de 1916 lleva el confundidor subtítulo "Danças dos Indios Mestiços do Brasil". Según el mismo Villa-Lobos estas danzas se inspiran en las danzas indias de Caripuna del Mato Grosso. Se supone que los caripunas son mestizos de ancestro indio y negro africano. Es sintomático que la invocación de expresiones africanas aparezca en forma tan indirecta. Uno se pregunta hasta qué punto mestizos de este tipo podrían jactarse de tener expresiones musicales característicamente africanas. Desde el punto de vista musical, a pesar del uso de "escalas xylofónicas" de raigambre pentatónico-africana como el mismo compositor lo reconoce, las *Danças Africanas* desde un punto de vista estilístico no se diferencian mucho de obras posteriores tales como el *Nonetto* (1923). La característica rítmica del último trozo de la danza final —"Kankikis"— se basa claramente en la estructura rítmica de la danza popular urbana, consistente en varias combinaciones que

incluyen ritmos heterométricos (a menudo hemiola), figuraciones simultáneas dobles y triples, y patrones sincopados que contrastan con pulsos regulares.

Con la excepción de frecuentes citas textuales de melodías folklóricas, la más efectiva brasilización de la música de Villa-Lobos emana de su contacto temprano y de su afinidad fundamental con la música popular de Río de Janeiro al iniciarse el siglo veinte. Es algo muy conocido que en su adolescencia fue miembro de los famosos conjuntos de músicos de serenatas conocidos como *chorões*, en los que tocaba la guitarra. Además de interpretar música para serenata del tipo *modinhas* (canción lírica y sentimental), los *chorões* también tocaban música bailable en boga en el período, tales como la polka, el *tango brasileiro* y el *maxixe* (cuyos rasgos rítmicos se incorporaron a las formas populares del *choro* y *corinho* tan en boga a comienzos de la década de 1920). Esta experiencia constituyó muy probablemente el más sólido entrenamiento de Villa-Lobos en el campo de la música popular. El "alma" de la música brasileña para él continuó siendo la música popular urbana que conoció de manera directa y que sólo remotamente recuerda las tradiciones musicales folklóricas afrobrasileñas. La estrecha relación de Villa-Lobos con la música urbana de clase media de su juventud puede apreciarse fácilmente al comparar una pieza contemporánea tal como el *tango (choro)* "Batuque" escrito por Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), un compositor de operetas y de comedias musicales, con el *Choros* N° 1 de Villa-Lobos, escrito originalmente para guitarra y significativamente dedicado al pianista-compositor popular Ernesto Nazareth (1863-1934). Ambas obras revelan las mismas características y cualidades nacionalistas. El hecho de que para los compositores populares brasileños de la actualidad resulte pertinente arreglar y ejecutar el *Choros* N° 1 como un *choro* auténticamente popular, esto es, dejando fuera la instrumentación original de Villa-Lobos y sus algo afectadas indicaciones de rubato, resulta muy significativo para comprobar la afinidad del compositor con la tradición popular.

En oposición al exitoso tratamiento de carácter íntimo y "auténtico" de la música popular urbana de baile, en numerosas otras composiciones de mayores proporciones, de mayor ambición y directa intención nacionalista, Villa-Lobos diluye en tal forma los modelos de la música folklórica en que se basa, que los resultados son frecuentemente poco convincentes como expresiones nacionalistas. Las canciones *Xangô* y *Estrela é Lua Nova*, la cuarta y quinta pieza del ciclo *Cancões Típicas Brasileiras* (1919-1935), respectivamente, ilustran este procedimiento. *Xangô* (que se inspira en melodías de canciones de *macumba*) es una estilización muy romántica de música afrobrasileña religiosa de la región centro-sur del Brasil. En oposición a los grupos religiosos más ortodoxos de rai-gambre africana que mantienen rasgos claramente esti-

listicos de la producción musical religiosa del Africa Occidental, desde la década de 1930 a la de 1950 Villa-Lobos se inspiró de diferentes maneras en rasgos de la canción folklórica afrobrasileña, a veces dentro de una recreación amortiguada y subjetiva, otras grandilocuente y de transformación estilizada. Las melodías de canciones *macumba*, como en el *Xangô*, de Villa-Lobos, a menudo se encuentran a través de muchas de sus canciones para voz sola. La canción *Sai Arué* (1932), por ejemplo, usa el texto de una lengua africana que no fue recolectada en terreno directamente, sino que tomada de la novela *Macunatma*, de Mário de Andrade.

El conocimiento directo de Camargo Guarnieri de la auténtica música tradicional afrobrasileña sí que está bien documentado. Su colección de varias canciones del repertorio religioso de diversos grupos rituales fue transcrita, en parte, por Oneyda Alvarenga en *Melodías registradas por medios nao-mecánicos* (1946). Los *Três Poemas Afrobrasileiros* (1955), para voz y orquesta, demuestran una característica melódica exacta, en concordancia con los patrones folklóricos (pentatonismo, movimiento descendente, ambivalencia métrica y organización rítmica multiestratificada). No obstante, el resultado sonoro total de la obra, específicamente la sección *Apanaiá*, sólo conserva características muy superficiales, lo que también puede observarse en el estilo de otros compositores que hacen uso de asociaciones musicales negras, cuando se les compara con el estilo original y función de esa música.

Entre los compositores de generaciones posteriores, quizá José Siqueira (n. 1907) es el que tiene una mejor comprensión de la música tradicional afrobrasileña. Como es oriundo del Nordeste, es uno de los pocos que tuvo una experiencia directa de la música ritual *candomblé*, de la *samba de roda*, de la *samba de viola* y de todo el complejo de la canción y danza folklórica del Nordeste. En sus oratorios *Candomblé I* (1958) y *Candomblé II* (1970) y en sus obras de cámara *Triptico Negro N° 1* (1960) y *N° 2* (1960) y en las obras vocales *O Cavallo dos deuses* (1955), *Xangô* (1952) y en *Encantamento de magia negra* (1958) se inspiró específicamente en estas fuentes. *Xangô*, subtitulada "Cantata Negra", requiere un coro *macumba* auténtico (esto es, voces no educadas en la tradición de un conservatorio) que canta en un típico estilo coral, responsorial y monofónico. En "Toada a Exu", no obstante, haber incluido una cantilena solística es algo que no corresponde a la ejecución del ritual.

A pesar de que estos compositores reconocieron la importancia de la música negra como fuente fundamental de lo nacional, su tendencia fue tratar las diversas expresiones de esa música como una serie de fórmulas estereotipadas. Se mantuvieron ajenos a las dimensiones socio-culturales de esa música y, por lo tanto, no pudieron enfrentarse a ella dentro de su verdadera dimensión. Al margen del grado de empatía que

podieron desarrollar por las expresiones de la tradición musical afrobrasileña, ellos, como individuos, sólo pudieron captar la manifestación externa de estas expresiones. En todo caso, y con razón, le atribuyeron a la música popular urbana de baile (de la tradición del *maxixe*, *choro* y la samba urbana) una cualidad afrobrasileña. Por estar relacionados socioculturalmente con la música popular urbana lograron darle a sus composiciones una identidad nacional, pero cuando y sólo cuando se inspiraron en fuentes de la música popular urbana.

*University of Texas  
Austin*

#### BIBLIOGRAFIA

Béhague, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971.

———. *Music in Latin America: an Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

Blacking, John. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

# Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro

por Gerald R. Benjamin

## BIOGRAFÍA Y ESTÉTICA

Julián Antonio Carrillo-Trujillo nació en Ahualulco, San Luis de Potosí, el 28 de enero de 1875 y murió en San Ángel (en las afueras de Ciudad de México) el 9 de septiembre de 1965. Nació en el seno de una familia de extracción indígena humilde en un período de aparente paz de la historia de México. Este compositor mexicano, teórico, director de orquesta, violinista, experimentador y profesor, inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Ciudad de México, plantel en el que estudió violín con Pedro Manzano, composición con Melesio Morales y acústica con Francisco Ortega y Fonseca<sup>1</sup>.

Entre 1899 y 1905 vivió en Europa, realizando estudios en los conservatorios de Ghent y Leipzig; en Ghent estudió violín con Albert Zimmer y en Leipzig fue alumno de composición de Jadassohn, de violín de Becker y de dirección orquestal de Sitt, y dirigió la Orquesta de la Gewandhaus cuyo titular era Nikisch. Durante estos años de aprendizaje dio forma a su filosofía crítica sobre la aplicación práctica y el análisis de todos los preceptos teóricos. Los resultados fueron revolucionarios y lo impulsaron a intentar, durante su vida, una mayor precisión sobre los postulados discrepantes de físicos, matemáticos y teóricos musicales además de ayudar a los ejecutantes a aplicarlos o por lo menos comprenderlos (véase su *Presonido 13*). Desde 1895, mientras experimentaba sobre las divisiones de la cuerda en múltiples partes, llegó al "sonido nuevo" (una nota afinada en la relación matemática 1 : 1.007246) entre Sol y La sobre la cuarta cuerda de su violín. Como este fue el primer tono ascendente de 1/16 que terminaba con el "clásico sonido 12", lo llamó *el sonido trece*. Este sonido único llegó a simbolizar, en general, la microtonalidad para Carrillo (o al ultracromatismo como con frecuencia Busoni y otros lo denominaron en aquella época) y los muchos sistemas teóricos y musicales nuevos que de él derivan: escalas, melodías, armonías, metros, ritmos, texturas e instrumentos (véase su *Sonido 13: el infinito en las escalas y en los acordes*).

Después del triunfal regreso a México de Carrillo en 1905, asistió en forma no oficial a un congreso internacional de música en Roma (1911), en el que por primera vez dio a conocer sus puntos de vista sobre la

<sup>1</sup> Gerald R. Benjamin, "Carrillo (-Trujillo), Julián (Antonio)", en *The New Grove's Dictionary of Music & Musicians*, Stanley Sadie, ed. (Londres: Macmillan, 1980), vol. 3, pp. 826-829.

reorganización estructural de géneros tradicionales tales como la sinfonía, el concierto y la sonata (*Unidad Ideológica y Variedad Tonal*, véase su *Autobiografía: su vida y su obra*, p. 257 y ss.). El *Cuarteto* de cuerdas en Mi bemol (1907) es el resultado práctico de esta teoría y un desarrollo lógico del principio de transformación temática de Liszt. Junto con regresar a México, Carrillo asumió muchos deberes administrativos, entre ellos el de profesor de composición en el Conservatorio Nacional, el cargo de Inspector General de Música de Ciudad de México y el de director fundador de la Orquesta y Cuarteto Beethoven. Entre 1913 y 1914 fue director del Conservatorio Nacional, pero los muchos gobiernos provisionales en Ciudad de México no podían habérselas con las corrientes revolucionarias, así es que en 1914 partió a Nueva York, donde vivió durante cuatro años. Durante esa época organizó la American Symphony Orchestra, que tenía una temporada regular de conciertos y que podía resistir favorablemente un paralelo con la Orquesta Filarmónica de Nueva York. En 1918 el Gobierno de Carranza invitó a Carrillo a volver y lo nombró director de la Orquesta Sinfónica Nacional, y en 1920 fue, una vez más, nombrado director del Conservatorio Nacional. Esto ocurrió durante la presidencia de Obregón, cuando Carrillo estuvo muy ligado a las reactualizaciones neoclásicas en arte de José Vasconcelos, el indiscutido guía de los asuntos culturales durante ese periodo. No obstante, en 1924 Carrillo dejó sus deberes públicos oficiales para dedicarse a trabajar sobre sus teorías del *sonido 13*, y para aplicarlas a la composición mediante instrumentos nuevos o adaptados. Muchas de sus ideas filosóficas sobre educación musical están reflejadas en *Pláticas musicales*, algunas de las cuales fueron formuladas en esta época. Quizá porque estuvo implicado y fue perseguido durante la revolución de 1910, Carrillo soñaba con un mundo ideal para los artistas, el que sería patrocinado por un gobierno, pero dejados en libertad para desarrollar sus propias ideas en una atmósfera arcadia, inclusive llegando a sugerir el Castillo de Chapultepec. Además, Carrillo propiciaba una educación en las artes liberales para todos los creadores artísticos, porque suponía que una base más amplia de trabajo aseguraría una receptividad y aprecio mayor por las ideas de vanguardia<sup>2</sup>.

Cuando en 1924 Carrillo leyó un artículo publicado en *Le ménestrel* sobre la necesidad de nuevos sonidos para estimular el progreso de la música, recordó sus propios experimentos de 1895 con 16 avos de tono y decidió elaborar un sistema de notación adecuado para expresarlos. Esta formulación realizada en 1925 tuvo como resultado la rectificación o purificación del anárquico sistema tradicional, y además proveyó un

<sup>2</sup> Gerald R. Benjamin, "Julián Carrillo and 'Sonido Trece'", en Interamerican Institute for Musical Research, *Yearbook*, Gilbert Chase, ed. (Nueva Orleans, La.: Tulane University Press), vol. 3 (1967), pp. 43 ss.

expediente sencillo para designar con exactitud las alturas microtonales. En el nuevo sistema de anotación de Carrillo (véase ejemplo 1), el pentagrama clásico con muchas líneas adicionales fue reducido a una línea única absoluta de Do', a la cual se le añadían números (la cantidad dependía de las divisiones interválicas tonales o microtonales usadas): "Que la humanidad sepa escribir y leer la música tan fácilmente como se escribe una carta o se lee un periódico" (Julián Carrillo en *Sistema general de escritura musical*, p. 11).

Ej-1

Julián Carrillo, *Sistema general de escritura musical*, p.13.

The image shows four staves of musical notation. Each staff has a single line with numbers 0, 2, 4, 5, 7, 9, 11 below it. A dashed line labeled 'ava' is positioned above the line. The notes are placed on the line and the dashed line to represent different microtonal pitches. The first staff shows a sequence of notes starting from 0 and ending at 11. The second staff shows a sequence of notes starting from 0 and ending at 11. The third staff shows a sequence of notes starting from 0 and ending at 11. The fourth staff shows a sequence of notes starting from 0 and ending at 11.

En un sistema de igual temperamento en 16 avos de tono los números para una octava completa o "ciclo" se extendían sencillamente a 96, (esto es, 6 tonos completos  $\times 16 = 96$ ). Los números pueden ser usados en sistemas musicales temperados o no temperados: en el primer caso indican alturas musicales afinadas de manera equidistante, y en el último, alturas de vibración equidistante (lo que Carrillo llamaba tonos "armónicos" al referirse a la serie natural de armónicos). La escritura acordal se logra relacionando todos los números verticales con el nú-



mero más alto y su posición en la línea de Do' absoluta (véase ejemplo 2).

## Ej.- 2

J. Carrillo, Sistema general, p. 27.

0	2	4	5	7	9	11	12
7	11	0	0	4	5	7	7
4	7	7	9	0	0	2	4
0	2	4	5	7	9	11	0
0							
7	11	10	9	7	5	2	0
4	7	7	5	4	0	11	7
0	2	0	0	0	9	7	4
0	11	10	9	7	5	2	0

y realización

El desplazamiento de octavas acordales se indican por movimientos de los números hacia la derecha o la izquierda en diversas formas (véase ejemplo 3).

## Ej.- 3

J. Carrillo, Sistema general, p. 28

4	5	4
0	11	0
0	7	0

y realización

En 1926 la Liga de Compositores (League of Composers) de Nueva York le encargó una obra a Carrillo para sus conciertos de música nueva, y él escribió *Sonata casi-fantasia* para el recital en el Town Hall

del 13 de marzo. Este concierto fue el inicio de una larga y fructífera amistad y colaboración artística con Stokowski, quien, al saber del éxito de Carrillo con *Casi sonata*, quiso que escribiera una obra para la Orquesta de Filadelfia. En el estreno en el Carnegie Hall, del *Concertino* encargado, Stokowski dijo: "Felizmente para América no necesitamos mirar hacia los músicos europeos para esta revolución, puesto que todo se lo debemos a un indio que desciende de los hijos de este continente" (*Errores universales en música y física musical*, p. 189). La obra fue ejecutada en el Carnegie Hall, mereció grandes aplausos y después fue presentada en una gira de la Orquesta de Filadelfia por Baltimore, Filadelfia y Washington. Carrillo nunca había deseado romper totalmente con la tradición y aislarse del público. Stokowski lo convenció de que mantuviese intacta la orquesta clásica, tocando tonos y semitonos, pero que usara un grupo más pequeño para los nuevos microtonos; el resultado formal fue la resurrección del esquema del concierto grosso barroco. Este permitió a Carrillo realizar su concepto de "metamorfosis", mediante el cual habría un continuo de sonidos tradicionales y nuevos, dentro de un desarrollo siempre de expansión, un movimiento hacia adentro y hacia afuera de sí mismo, pero tratando de lograr un tipo de completitud aristotélica, en concordancia con el movimiento neoclásico de México durante la época en que José Vasconcelos fue director de Bellas Artes<sup>3</sup>.

Pareciera que muy a menudo en el transcurso de la historia, muchos de nuestros grandes éxitos artísticos surgieron de la colaboración de artistas en disciplinas diferentes, pero al mismo tiempo relacionadas, como por ejemplo, el resurgimiento de lo clásico en la camerata de Florencia a fines del siglo XVI, o en el siglo XX, el compromiso neoclásico de un Stravinsky o el de los miembros de "Los Seis" con el grupo de Diaghilev. Carrillo también fue capaz de descubrir a los genios innovadores y creadores de su época y colaborar con ellos fructuosamente; esta fue la colaboración que tuvo con Vasconcelos y su concepto neoaristotélico del hombre y la cultura, puesto que ambos creían en la "potencialidad para la consumación" del hombre en el sentido que Aristóteles lo define en su *Poética*. Fue Vasconcelos quien ayudó a los jóvenes muralistas de México: Rivera, Orozco y Siqueiros a lograr la unidad de la Forma y el Contenido en su arte al revelar los motivos folklóricos e indígenas de México mediante medios y formas nativas, de la misma manera en que éstas se conjugaron en los murales de la antigua Bonampak. Los artistas mexicanos de la década de 1920 no tuvieron dificultad alguna al adoptar las técnicas muralistas del Renacimiento florentino, porque el mural había sido parte de su propio

<sup>3</sup> Gerald R. Benjamin, "Homage to Julián Carrillo" en el *Programa* de la temporada 1974-1975 en el Carnegie Hall. Nueva York: 20 de marzo de 1975.

pasado indígena (precolombino), que en el fondo antecedió en alrededor de 300 años al Renacimiento italiano en Europa. En música, en cambio, el asunto no era siempre tan obvio, específicamente el problema de la forma que enmarca el contenido. Muchos músicos jóvenes como Chávez y sus alumnos (Revueltas, Moncayo, Galindo, Ayala, Contreras y otros) sabían muy bien qué era lo que deseaban usar como contenido de sus composiciones musicales (ritmos de danzas folklóricas tales como el Huapango y el Jarabe de esa época) o melodías populares e indígenas enfocadas dentro del costumbrismo habitual, pero el problema tenía que ver con las formas que enmarcaban este contenido. Julián Carrillo se divorció por completo de este nacionalismo nativo como también lo hizo Manuel Ponce en esta misma época<sup>4</sup>; esto se debe en parte a la formación prerrevolucionaria (1910) de ambos compositores, pero como lo indicamos anteriormente, inclusive cuando era un estudiante en México antes de proseguir sus estudios en Europa, Carrillo se había dedicado a trabajar sobre problemas formalísticos de la composición, basándose en las fuentes sonoras *per se*, como habría de hacerlo Varèse posteriormente.

Carrillo continuó experimentando y componiendo con extraordinario éxito durante sus cuarenta años restantes de vida. En 1930 formó una orquesta completa capaz de tocar exclusivamente en microtonos. La Orquesta Sonido 13 realizó una gira por todo México durante la década de 1930, a veces dirigida por Stokowski. En 1940 Carrillo patentó los planos para 15 pianos metamorfoseadores (en 1/16-, 1/15-, 1/14-... de tonos completos), los que finalmente fueron construidos por la firma Carl Sauter en Spaichingen Würt, y exhibidos en la Exposición de Bruselas de 1958 en el Pabellón belga. Posteriormente el constructor de pianos Marcel Gaveau ofreció sus estudios de París para otra exposición coincidente con el Congreso Internacional de la Música auspiciado por la UNESCO. Allí, muchos músicos ilustres, entre ellos los compositores en microtonos Alois Hába e Iván Vischnegradsky, vieron y quedaron impresionados por los pianos de Carrillo. Vischnegradsky dijo: "Los pianos de Carrillo revelan un maravilloso mundo del sonido, digno de compararse con el descubrimiento de América por Colón. Nosotros los europeos hemos estado buscando incansablemente un teclado práctico que nos permitiera producir cuartos de tono, y Julián Carrillo nos sorprende con un teclado 'clásico' capaz de reproducir no sólo cuartos, sino que quintos, sextos, etc., de tono; este descubrimiento es tan milagroso como el huevo de Colón" (*Recorrido histórico*, p. 24). Alois Hába dijo: "Al regresar a Praga pediré a mi gobierno invitar oficialmente a Carrillo y sus quince pianos metamorfoseadores para

<sup>4</sup> Gerard Béhague, "The 1910s and 1920s: Mexico and the Caribbean", *Music in Latin America: An Introduction* (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1976), p. 225.

poder admirarlos allá" (*ibid.*). En la década de 1960 Carrillo recibió aún mayores honores de su propio gobierno y además le fue encomendada la última comisión que le hiciera Stokowski, el *Concertino* para piano metamorfoseador de tercios de tono con orquesta en semitono, dado a conocer en Houston en 1962, con su hija Dolores ("Lolita") como solista y con Stokowski como director. El año anterior Carrillo había grabado 21 de sus obras tonales y microtonales con la Orquesta Lamoureux de París, para el sello Philips Recording Company.

A pesar de que Carrillo nunca recurrió a aquellos materiales nacionales usados por Revueltas o Chávez, se consideraba tan nacionalista como la generación más joven de compositores, porque pensaba que el desarrollo de la "revolución del sonido 13" en sí misma sería suficiente para asegurarle a México fama universal (*Autobiografía*, pp. 171 ss.). De ella surgiría un nuevo orden, menos complejo aunque capaz de abarcar la complejidad, menos restringido pero permitiendo la restricción.

#### UNIDAD IDEOLÓGICA Y VARIEDAD TONAL

A lo largo de todas las actividades de investigación como músico experimentador, ejecutante y compositor, Julián Carrillo permanentemente enfatizó la importancia de evaluar todos los preceptos musicales a la luz de la evidencia del sonido real y no del teórico. Por lo tanto, es pertinente examinar brevemente el planteamiento de la forma imperante en las composiciones de Carrillo, basándonos en la interacción de la textura con los absolutos de la música, esto es, sus propiedades genéricas: altura, timbre, intensidad y métrica (duración), sin pretender establecer una jerarquía entre ellas, salvo la que el mismo Carrillo realiza al producir el "fluir" compositivo mediante la interacción de la definición o transparencia de la textura con trasfondos no descritos u opacos. Estos últimos son a menudo sugeridos por vocablos referentes a estados de ánimo: "misterioso", "muy cantado" y otros.

Lo genérico del tono y el timbre constituyen lo más obvio de la contribución a lo "nuevo en música" ofrecida por Carrillo, junto al arte de la composición referido en la sección anterior, en la que se discutieron sus derivaciones microtonales, los instrumentos nuevos y los instrumentos adaptados (15 pianos metamorfoseadores). En el ejemplo 4, Carrillo muestra un motivo rítmico y melódico en el conjunto del *concertino* (medio microtonal), que es transformado o metamorfoseado al *duplo* en el ripieno "tonal".

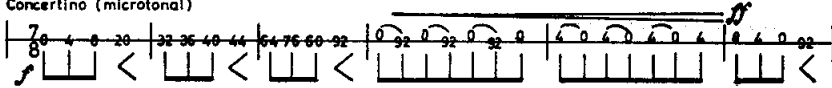
Así logra unidad ideológica mediante el enriquecimiento tonal de los intervalos doblados, o sea, cuartos de tono que se convierten en semitonos. Hace uso de un sistema de notación de

16 avos de tono, pero aquí las alturas progresan por cuartos de tono. Si agregamos a esta distinción el contraste genérico de intensidad entre los dos medios (concertino y ripieno), descubrimos que Carrillo proporciona al auditor un instrumento para elevar y relajar la asociación o el control emotivo, algo similar al tránsito del pasaje cadencial barroco en las obras de madurez de Vivaldi, Bach o Haendel. Carrillo casi siempre reserva la transparencia de la textura al medio microtonal, en los pequeños conjuntos concertantes o en los conjuntos de solistas. Lo genérico de la intensidad y métrica sirven para caracterizar una sección o para connotar un sentimiento de bravura.

## Ej.- 4

Julián Carrillo, *Concertino* para violín, guitarra, cello, 4<sup>os.</sup>, octavina, 8<sup>os.</sup>; corno de émbolos y arpa  
16<sup>avos.</sup> de tono; con acompañamiento de orquesta sinfónica en tonos y semitonos, 1927.

Concertino (microtonal)



Ripieno (semitonos)



En *Horizontes*, también podemos señalar un refinamiento mayor aún (compromiso) en el sistema de notación de Carrillo mediante el uso simultáneo de más de un sistema numérico de notación. Sin duda el microtonal *Concertino*, en notación de 16 avos de tono (0—95, en los recitativos de cello y violín), podría también haber sido usado en el ripieno de la orquesta “clásica” (tonos y semitonos), porque están incluidos en las 96 divisiones iguales del tono completo, y porque en sus primeras obras Carrillo tuvo la tendencia a emplear un sistema notacional a lo largo de toda la composición; pero en 1951 lo vemos equiparar ambos, el sistema “clásico de 12” con el 16 avos de tono, uno junto al otro.

En otra composición (véase ejemplo 5, *Balbucesos*) vemos que Carrillo escribe una obra para cuarteto de cuerdas tanto con números como en una adaptación provisoria de la notación tradicional. A menudo este fue el medio de anotar las obras corales, e.g., sus dos últimas Misas fueron escritas así. A lo largo de su vida, Carrillo siempre se demuestra dispuesto a equilibrar la teoría y la práctica cuando lo que resulta en la interpretación así lo justifica.

Ej.-5

Julián Carrillo, "Baluceos," de Dos baluceos: "Meditación y en secreto."

El mismo en escritura de 16avos de tono. Carrillo

En el ejemplo 6a y 6b, *Preludio a Colón*, se aprecia un cambio en el sistema de notación y en el medio. Para Carrillo, sin duda, era preferible facilitar la ejecución de las cuerdas que la mayor transparencia del original, indicando quizá que hacia el final de su vida una inclinación mayor por el neorromanticismo se insinuaba en sus obras.

Ej.-6a

Julián Carrillo, *Preludio a Colón*

Versión original (1922)

Poco lento

## Ej.-6 b

1  
versión revisada

vocalizando con "A"

*ten.*

Sopr.

Fl.

Vln. 2

A.

C.

H.

G.

Sopr.

Fl.

A.

C.

*mf*

Podría decirse, como conclusión, que Carrillo fue el artista de la síntesis, que supo obtener del pasado aquellas ideas que pudiesen ser útiles en un mundo de sonidos musicales infinitamente divisibles. Así también sus predicciones sobre "enriquecimiento tonal" se han realizado plenamente en los progresos de los medios electrónicos. Además, muchos de sus postulados formalísticos se están realizando a través de nuevos principios estructurales de la métrica y el ritmo. En verdad, muchos de los instrumentos inventados por Carrillo lo usan sus discípulos como fuentes sonoras para el sintetizador y como instrumentos individuales, por derecho propio, en composiciones para medios mixtos. Que esto se realice en París y en Ciudad de México, demuestra la mayoría de edad de la generación de los jóvenes compositores mexicanos, tan cosmopolitas y universales en sus técnicas compositivas como cualquier grupo de otros países. Como para demostrar la deuda

hacia uno de sus gigantes culturales, Luis Echeverría presidió en enero de 1965 la ceremonia de reentierro de los restos de Julián Carrillo en la Sala de Hombres Ilustres, quizá el mayor honor que México otorga a aquellos que han contribuido en alto grado al progreso cultural del país. *Benito Juárez fue uno de esos hombres, otro hombre nuevo similar en un Nuevo Mundo, fue Julián Carrillo-Trujillo.*

Trinity University

### GRABACIONES \*

(A) En el sistema clásico de 12 tonos:

- Cuarteto atonal a Debussy.
- Cuarteto atonal a Beethoven.
- Cuarteto en Mi bemol.
- "Los Naranjos", suite sinfónica.
- Sexteto para instrumentos de arco.
- Sinfonía en Re mayor, N° 1.
- Sinfonía en Do Mayor, N° 2.
- Sinfonía atonal, N° 3.
- 6 Sonatas para violín solo.
- Triple concierto para flauta, violín y violonchelo.

(B) En el sistema del sonido 13:

- "Balbuces" para piano de 16 avos de tono y orquesta de cámara.
- 3 Casi sonatas en cuartos de tono para violonchelo.
- Concertino para piano metamorfoseador de tercios de tono con acompañamiento de orquesta sinfónica en semitono.
- Concierto en cuartos de tono para violín y orquesta.
- Concierto para piano de tercios de tono y orquesta de cámara.
- Concierto para violonchelo en cuartos y octavos de tono con acompañamiento de orquesta de cámara.
- 3 Cuartetos para instrumentos de arco.
- "Horizontes".
- "Meditación" y "En secreto" en cuartos de tono para cuarteto de arco.
- Misa a S.S. Juan XXIII en cuartos de tono.
- Preludio a Colón.*
- Sonata casi fantasía... para pequeña orquesta.
- 2 Sonatas para violín en cuartos de tono.
- Sonata para viola en cuartos de tono.
- 4 Sonatas para violonchelo en cuartos de tono.

\* Las grabaciones pueden conseguirse a través de: Ediciones Sonido 13, Dolores Carrillo-Flores, Santísimo 25, San Angel, MEXICO Z. P. 20.



## ESCRITOS TEORICOS

## (A) Sonido Trece:

*Dos leyes de física musical.* Ed. del Sonido 13, México, 1956.

*Génesis de la revolución musical del sonido 13: explicación fundamental de los problemas del sonido 13.* San Luis de Potosí, 1940.

*Leyes de metamorfosis musicales.* Nueva York, 1927.

*Pre-Sonido 13: Análisis físico-musical.* Nueva York, 1926.

*Sistema general de escritura musical.* México, 1957.

*Sonido 13: el infinito en las escalas y en los acordes.* México, 1957.

*Sonido 13: fundamento científico e histórico.* México, 1948.

*Teoría lógica de la música: razones de orden científico, gráfico y pedagógico para el nuevo sistema de escritura.* México, 1954.

Nota: Todas estas obras pueden conseguirse a través de: Ediciones Sonido 13, Santísimo 25, San Angel, México, Z. P. 20.

## (B) Clásico:

*Método racional de solfeo.* México, 1941 (disponible, Ed. Sonido 13).

*Pláticas musicales, 2 vols.* México, s. f. (agotado).

*Tratado sintético de armonía.* G. Schirmer, Nueva York, 1917.

*Tratado sintético de canon y fuga* (agotado).

*Tratado sintético de contrapunto.* México, 1948 (disponible).

*Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar.* México, 1948 (disponible).

# Organos venezolanos del siglo XIX \*

por Miguel Castillo Didier, Giovanni D'Amico Ujich

SUMARIO. 1. Comienzos de la música sacra. 2. Etapas en la historia del órgano en Venezuela. 3. Factura venezolana de órganos en el siglo XIX. 4. El órgano de la Catedral de la Asunción. 5. El órgano de San Rafael de Orituco. 6. El órgano de San José de Tiznados. 7. El órgano de la Parroquia de San Sebastián de los Reyes. 8. Notas.

## COMIENZOS DE LA MÚSICA SACRA

En Roma, "en la iglesia de San Pedro, el año de la Encarnación del Señor, de mil y quinientos y treinta y un años, a veinte y uno de Junio", fue "dada" la Bula del Papa Clemente VII que creó la diócesis de Venezuela, "la primera en tierra firme" de Sudamérica. El documento fue insertado por el primer obispo, don Rodrigo de Bastidas, en el Estatuto Ereccional respectivo<sup>1</sup>, con el cual comienza la vida, al menos teórica, de la catedral de Coro, antecesora de la de Caracas. La "Constitución y Regla de Coro" de aquella catedral, de fecha 4 de junio del año 1532, viene a ser el punto de partida, también teórico, de la historia de la música sacra en Venezuela.

Hablamos de vida teórica de la primera catedral venezolana, pues es sabido que ni el obispo nombrado se instaló en Coro ese año ni pudo construirse tampoco inmediatamente el templo respectivo. En el informe que, como "el Obispo de Venezuela", firma don Rodrigo de Bastidas, en la ciudad de Santo Domingo de la Isla Española, el 20 de enero de 1533, sólo hallamos una breve mención a Venezuela, luego de abundantes noticias sobre la Iglesia en Puerto Rico y algunas escasas sobre las actividades eclesíásticas en la Isla. El texto, junto a una idea un tanto triste sobre la "provincia", que para el prelado poseía algo de mágico, testimonia sobre la poca o nula comunicación que había con esa parte de tierra firme: "De Venezuela no ay cosa que a Vuestra Magestad se pueda decir porque ni ba ni biene nadie a aquella provincia *parese cosa*

\* Los autores agradecen la gentileza de la *Revista Musical Chilena* al ofrecerle la posibilidad de entregar un pequeño aporte a la investigación y rescate del patrimonio orgánico venezolano, patrimonio tan ligado al desarrollo de la música en el mundo latinoamericano y por el cual queda tanto por hacer en los países que Miranda, Bolívar y Bello soñaron como naciones hermanas.

<sup>1</sup> Documento reproducido íntegramente en Francisco A. Maldonado, *Seis primeros obispos de la Iglesia Venezolana en la época hispánica*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vol. CXVII. (Caracas: Italgráfica, S.R.L., 1973), p. 132 y sig.

*encantada* pocos días antes que yo llegase a esta ciudad les enviaron dos bergantines para su descubrimiento”<sup>2</sup>.

Sólo a fines de junio de 1534 logró don Rodrigo de Bastidas tomar posesión de su diócesis, pero ya en enero del año siguiente debió regresar a la Isla Española. Cuando, luego de ser urgido por el Rey para retornar, regresa por fin y llega a Coro, el 24 de noviembre de 1537, su impresión ante la pobreza y abandono allí imperantes es grande. La expresa con elocuencia en la relación enviada a la Corona el 2 de abril de 1538: “Llegué a la dicha ciudad de Coro y puerto, a veinte y cuatro de noviembre y salieronme a recibir como a su prelado a los primeros bohíos hasta treinta hombres poco más o menos y algunas mujeres; pocos de ellos con capas porque los más venían tan desnudos, que en verlos recibí tan grande lástima que casi fue parte de mi enfermedad ver su gran pobreza, y así fuimos a nuestra iglesia y en ella hallé tanta pobreza y desbarato como en los feligreses, todo olía y parecía a soberana pobreza, no sé con qué palabras lo puedo significar a vuestra magestad, porque ello es con verdad que no sé dónde se pueda hallar ni ver tan grande pobreza como la que aquí hay, y el pueblo es hasta de cincuenta chozas, pocas más y no hay cuatro bohíos razonables; la iglesia *un paupérrimo pajar* . . .”<sup>3</sup>.

Ese paupérrimo pajar era la catedral de Santa Ana de Coro, cuna de la Iglesia y de la música de Venezuela. Ya cinco años antes de esta dramática descripción de la ciudad y de su “templo mayor”, en su “Constitución y Regla de Coro”, “dadas y hechas en el pueblo de Medina del Campo, del obispado y diócesis de Salamanca”, el jueves 4 de junio de 1532, por el obispo Bastidas, figuran las bases de la organización de la música catedralicia.

También hemos calificado de “teórica” a esta fecha inicial de la historia de la música en Venezuela. En el documento se definen las funciones del organista: “Item un organista *que taña los órganos* en los días de fiesta”. De igual modo, las del chantre: “Instituimos y ordenamos una chantría a la cual ninguno pueda ser presentado si a lo menos no fuere músico en canto llano; el oficio del cual *sea cantar* en

<sup>2</sup> En una segunda carta o informe al Rey, fechado el 1º de septiembre de 1533, el obispo expresa conceptos parecidos: “De Venezuela no tengo qué decir, porque estoy con grande espanto, de no haber ninguna nueva de la gente que en ella está, si son muertos o vivos, y puede haber un año que partieron de este puerto dos bergantines para allá y no se sabe nueva ninguna de su llegada”. *Ibid.*, p. 10. Cuatro años después, en vísperas de su segundo viaje a Venezuela, el prelado, junto con ponderar su obra en Santo Domingo, deja ver su esperanza de que en esa provincia “hubiese algo de bueno”, deseo frustrado muy luego: “La iglesia catedral de esta ciudad de Santo Domingo dejó acabada y ha salido tan bien acabada y agraciada que puede competir con cualquiera de las de España, dejando las muy principales, de lo cual toda esta ciudad ha recibido mucho contentamiento y consolación y regocijo; plugiera a Nuestro Señor que en Venezuela hubiese algo de bueno para que en ello me emplease como he hecho en ésta”, “Relación al Rey” de 1º de noviembre de 1537. *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 35.

el facistol y enseñar a cantar a los ministros de la iglesia y finalmente ordenar y corregir y enmendar en el dicho coro y donde quiera por sí mismo y no por otra persona todo aquello que conviniere al canto". Se regula el salario del futuro músico que tocará el igualmente futuro instrumento: "... se le ha de dar ... a cada uno de los medios Racioneros ochenta pesos, a los capellanes cuarenta, a los acólitos veinte y al organista treinta ..."<sup>4</sup>.

Aquel documento de 1532 y aquella iglesia, que a fines de 1537 era "un paupérrimo pajar", pueden considerarse, como lo hemos dicho, el punto de partida y la cuna, respectivamente, de la música venezolana. Y no sólo de la música sacra y de la profana académica, sino de toda la vida musical postcolombina en esta tierra que pareció "cosa encantada" a su primer obispo. En esa provincia pobre pero de mágico atractivo, una fecunda amalgama de razas y de sangres ha de producir una música rica, tanto en el plano de la creación popular, anónima, como en el arte debido a compositores de formación académica más o menos profunda. En aquellos remotos y difíciles años comienza la historia de una música que podrá mostrar cumbres como las mejores páginas de un José Angel Lamas o de un Cayetano Carreño<sup>5</sup>; que creará interesantísimos y variados ritmos de danzas populares; que permitirá en el siglo pasado el surgimiento de un genio universal del teclado, Teresa Carreño<sup>6</sup>; y que en nuestra centuria verá desarrollarse la obra de una pléyade de compositores y la actividad de grandes maestros como Juan Bautista Plaza y Vicente Emilio Sojo<sup>7</sup>. En ellos se reúnen las calidades del creador y del pedagogo, la formación académica y el amor e interés por las raíces populares.

En el comienzo de la historia de la música venezolana, como en el de la historia musical de los distintos pueblos latinoamericanos, está el instrumento sagrado, el órgano<sup>8</sup>. Ya por lo menos en 1500 llega uno de ellos a la cercana Isla Española<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> "Constitución y Regla de Coro de la Catedral de Santa Ana". *Ibid.*, pp. 136-7 y 139.

<sup>5</sup> Sobre Lamas y Carreño, ver José A. Calcaño, *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas* (Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958) y Robert Stevenson, "La música en la catedral de Caracas hasta 1836", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979) pp. 48-114. Asimismo, Juan B. Plaza, "José Angel Lamas", en *Revista Musical de Venezuela*, N° 3 (enero-abril, 1981).

<sup>6</sup> Sobre Teresa Carreño, ver Calcaño, *op. cit.*, y especialmente, Martha Milinowski, *Teresa Carreño*. New Haven: Yale University Press, 1940.

<sup>7</sup> Sobre el primer compositor, ver Eduardo A. Plaza, "Apuntes sobre la vida, la persona y la obra de Juan Bautista Plaza", en *Revista Musical de Venezuela* [Caracas] N° 4 (mayo-agosto, 1981), pp. 55-83. Sobre el segundo, E. Lira Espejo, *Vicente Emilio Sojo* (Caracas: Ediciones Consucre, 1977).

<sup>8</sup> La influencia de la Iglesia, como principal foco cultural en el nacimiento y desarrollo de la música (la de origen europeo), durante la Conquista y la Colonia, es común a América Española, como lo destaca Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (New Jersey: Prentice Hall, 1978), pp. 1-5. Las primeras noticias sobre el órgano en Venezuela existentes hasta hoy no se refieren a Coro, sino a Santiago de León de Caracas. La parroquia de esta ciudad, que era la única iglesia de piedra en

La historia del órgano en Venezuela, como la de la música, reflejará las condiciones de pobreza de la provincia y sus vicisitudes históricas. Y así, no podemos esperar hallar vestigios de grandes instrumentos coloniales. La factura local fue, sin duda, importante dentro de una línea de instrumentos medianos y pequeños en dimensiones. Aunque no demasiado abundante, existe documentación para la historia de esta factura. Instrumentos, en cambio, casi no se han conservado. La excepción, en un implacable proceso destructivo —al que han contribuido sismos, incendios, catástrofes, guerras, el clima y el vandalismo humano—, la constituyen cuatro órganos del siglo XIX “descubiertos” por los autores, y que se describen en este trabajo.

#### ETAPAS EN LA HISTORIA DEL ÓRGANO EN VENEZUELA

La historia del órgano en Venezuela podría sintetizarse así, distinguiendo en ella tres etapas. La primera abarca hasta 1711<sup>10</sup>, año en que aparece el primer nombre de un organero conocido; en que por primera vez hay testimonio de un órgano “grande”, y en que la catedral de Caracas llega a tener dos instrumentos. Claudio Febres es este primer constructor conocido, “de nación francesa”, quien trabaja entre octubre de 1710 y el mismo mes del año siguiente, y de cuya labor poseemos algunas noticias de detalle<sup>11</sup>. En esta primera etapa, los instrumentos llegan al país desde España o desde Santo Domingo y son

---

la provincia en 1584, según el obispo Juan Martínez Manzanillo (“Carta al Rey” de 30 de noviembre de ese año, *Seis primeros obispos...*, p. 453), tenía órgano por lo menos en 1591, puesto que al año siguiente el Cabildo civil, frente a la petición del organista Melchor Quintela, provee “que declare el Padre Bartholomé de la Canal el consierto que ubo el año pasado y, aclarado, se proveera, y que en el ynter toque los órganos, que se le pagará”. *Actas del Cabildo de Caracas 1573-1600* (Caracas: Editorial Elite, 1943), p. 196. En 1591 ya había habido, pues, un convenio con el organista. Sobre la historia de los diversos instrumentos del templo mayor caraqueño, ver M. Castillo Didier, “Organos y organistas de la catedral de Caracas”, en *Venezuela y el instrumento rey* (Caracas: Edic. Instituto V. E. Sojo, 1983).

<sup>9</sup> En la misión de franciscanos que vino con Francisco de Bobadilla y que llegó a La Española el 23 de agosto de 1500, los religiosos traían con ellos “un organillo pequeño y unas campanas con que se alegraron mucho los indios”, según escribió el P. Antonio Daza, cit. por Odilo Gómez Parente, en Padre José Torrubia, *Crónica de la provincia franciscana de Santa Cruz de La Española y Caracas. Libro Primero de la Novena Parte de la Crónica General de la Orden Franciscana*, Estudio Preliminar y Notas por Odilo Gómez Parente, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (Caracas: Italgráfica S.R.L., 1972), p. 300.

<sup>10</sup> Hasta este año no hay mención de un “órgano grande” en las actas capitulares, sino de “un órgano pequeño” o “un organito pequeño”, como el que donó en vida el obispo Diego de Baños y Sotomayor, y que después de su muerte se incorporó al dominio de la catedral mediante una transacción en litigio con Joseph de Oviedo: *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas*, vol. VI, fol. 228 vto.

<sup>11</sup> Detalles del financiamiento y costo de este instrumento y de la “composición” y ampliación del órgano pequeño en M. Castillo Didier, “El primer órgano grande de la catedral. La presencia de la factura francesa”, en *Venezuela y el instrumento rey*, I Parte.

traídos por congregaciones religiosas para sus misiones. Aquellos primeros órganos fueron instalados en las regiones noroccidental y norcentral de lo que sería la provincia de Venezuela. Eran instrumentos pequeños, de un solo teclado, de registros divididos, de factura hispánica, naturalmente. Dadas las condiciones de pobreza del territorio, no es de extrañar que los órganos que llegaron fueron pocos. Habían escasas posibilidades de disponer de recursos para adquirirlos y su mantención era precaria, como lo eran los mismos edificios de las iglesias, "pajares" o construcciones de bahareque y barro, con techos de hojas de palmeras<sup>12</sup>.

Podemos ubicar una segunda etapa entre 1711 y 1897, año en que se instala en la catedral de Caracas su último órgano de coro, que es, a la vez, el último instrumento de la factura de Cavaillé-Coll que llega a Venezuela<sup>13</sup>. Sería ésta la etapa más importante en la historia orga-

<sup>12</sup> En 1584 escribe el obispo Martínez Manzanillo: "Ya tengo escrito a V. M. cómo las Iglesias de esta Gobernación son todas pajizas y muy pobres, en las cuales con mucho riesgo se tiene el Santísimo Sacramento por los incendios...", *Seis primeros obispos...*, p. 453. Dos siglos más tarde, el obispo Martí describirá muchas iglesias hechas de bahareque y barro y tapadas con hojas de palma.

<sup>13</sup> Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) es considerado como el mayor constructor de órganos del siglo XIX y uno de los más grandes y geniales en la historia de la organería. Poseyó una sensibilidad artística extraordinaria y un agudo espíritu científico. Entre las innovaciones introducidas por Cavaillé-Coll en el arte de la construcción de órganos, están la invención de las palancas de combinación, la utilización de presiones de aire variadas, el perfeccionamiento de la caja expresiva, el desarrollo y perfeccionamiento de la familia de las Flautas Armónicas, el uso de la máquina neumática de Barker para acoplamientos con factura perfecta, la obtención de inigualables cualidades sonoras en los registros tanto labiales como de lengüetería. Todo ello, al servicio de una concepción estética basada en un hondo equilibrio entre los elementos constitutivos de la disposición y el logro de una masa sonora sólida, homogénea, con planos perfectamente coherentes. Si bien la bibliografía europea sobre su obra es muy extensa, los instrumentos suyos que han perdurado en América Latina recién comienzan a catalogarse y estudiarse. Sobre los de Chile, ver M. Castillo Didier, *L'Orgue au Chili*, Cahiers et Memoires de l'Orgue, N° 20 (París: Edic. L'Orgue, 1978); sobre los de Venezuela, M. Castillo Didier, *Caracas y el instrumento rey* (Caracas: Edic. del Instituto V. E. Sojo, 1979) y *Venezuela y el instrumento rey*, obra ya citada; así como Giovanni D'Amico y M. Castillo Didier, "Un Cavaillé-Coll en la Emérita Augusta Americana. Algunos órganos de los Andes venezolanos", en *Revista Musical de Venezuela*, Nos. 7-8 (septiembre-diciembre, 1982). A Venezuela llegaron al menos siete órganos Cavaillé-Coll, el último de los cuales fue construido en 1896 e instalado en 1897. De la extensísima bibliografía europea, sólo quisiéramos citar estas ediciones fundamentales recientes: C. y E. Cavaillé-Coll, *Aristide Cavaillé Coll: Ses origines, sa vie, ses oeuvres*, Fischbacher: París, 1982, 2ª ed.; G. Huybens, *Cavaillé-Coll's Complete Theoretical Works*, Londres, 1979; F. Douglass, *Cavaillé-Coll's and the Musicians: A Documented Account of his First Thirty Years in Organ Building*, 2 vols. Raleigh: Sunbury, 1980. Sobre anteriores ediciones de obras del artista: G. Huybens, "Autour des Publications d'Aristide Cavaillé-Coll", en *The Organ Yearbook*, vol. 9, Buren, 1977. Entre los estudios técnicos y estéticos hay que destacar: A. Schweitzer, "Arte de la ejecución y la construcción del órgano en Francia y Alemania", trad. de M. Castillo Didier, en *Revista Musical de Venezuela*, Nos. 1 y 3, 1980 y 1981; F. Sabatier, "La palette sonore de Cavaillé-Coll", en número especial de la rev. *Jeuneuse et Orgue*, Pessac, 1979; Kurt Lueders, "Permanence et spiritualité du génie de Cavaillé-Coll", en *La Flute Harmonique* Nos. 1 y 2, París, 1976. Variados e interesantísimos estudios y documentos han aparecido en los 24 números de la revista *La Flute Harmonique* de la Association A. Cavaillé-Coll. El importantísimo catálogo del 1889, *Maison A. Cavaillé-Coll*, París, 1889.

nográfica de Venezuela. El instrumento se extiende por las zonas central y centrooccidental del país. Aunque continúan llegando órganos desde el exterior, se inicia ya una factura local, que llegará a ser muy importante a mediados y fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX. La base de esa construcción criolla estaría, seguramente, en el trabajo de organeros que vinieron a Venezuela, como Febres, para cuyos ayudantes la elaboración de los diversos elementos de los órganos y su montaje constituía una verdadera escuela. En el siglo XIX tenemos documentado el caso de Charles Nouvel, artífice francés, "el cual puso un taller y llamando oficiales al trabajo, compartió su industria entre carpinteros caraqueños"<sup>14</sup>. Aunque muy abundante en cuanto a instrumentos cons-truidos podemos caracterizar la factura venezolana de los siglos XVIII y XIX como modesta en cuanto a las dimensiones de los órganos y a su disposición. La mayor perfección se logró, al parecer, en los registros de tubos de madera, que predominan. Los instrumentos eran de un teclado cuya extensión variaba entre tres y cuatro octavas. Los regis-tros eran pocos: de dos a seis o siete, por lo común. Los órganos mayores que inventariará el obispo Martí en el último tercio del siglo XVIII poseen diez registros<sup>15</sup>. Las medidas de los juegos alcanzaban desde los 8 hasta los 2 pies. La caja o mueble, en consonancia con la modesta disposición sonora, era pequeña y simple. Pueden, pues, caracterizarse estos instrumentos criollos como órganos positivos, pequeños y medianos. Carecían, por lo general, de fachada propiamente tal, siendo su aspecto exterior el de una caja con postigos, que sólo al abrirse dejaban ver los tubos<sup>16</sup>. El sistema de provisión de aire era

---

*Ulé-Coll*, ha sido reeditado facsimilarmente, con estudio de Alfred Reichling, como segundo volumen de los *Documenta Organologica* de la *Gesellschaft der Orgelfreunde* de Alemania, Verlag Merseburger: Berlín, 1977. Figuran allí 7 instrumentos enviados hasta 1889 a Chile y 4 a Venezuela.

<sup>14</sup> Ver nota 35.

<sup>15</sup> Los documentos relativos a la visita pastoral practicada por el obispo Mariano Martí entre los años 1771 y 1784 acaso constituyen el monumento más extenso no sólo de la literatura eclesiástica colonial venezolana, sino de todo el continente. El conjunto lo forman tres volúmenes de la *Relación de la Visita Pastoral*, publicada en 1928 por Caracciolo Parra; los dos grandes volúmenes del *Libro Personal*; dos tomos de inventarios levantados durante la visita; dos tomos de providencias dictadas por el prelado; dos tomos del resumen hecho por Juan Joseph Guzmán; todos ellos publicados en los volúmenes 95 a 101 de la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia; y los Borradores, que se conservan en el Archivo Arquidiocesano de Caracas. El obispo viajó más de 12 años; visitó 228 iglesias, 16 conventos, 4 hospicios y 188 cofradías; estableció 18 oratorios privados, 16 capillas públicas, 1 sacristía mayor y 34 curatos (22 de los cuales dieron origen a pueblos nuevos); renovó y fundó escuelas, etc. En este peregrinaje epopéyico, el obispo tomó nota detallada del paisaje, clima, caminos, habitantes, autoridades, edificios de iglesias, historia de ellas, situación económica, producción agrícola, costumbres, etc. Entre ese cúmulo de datos hay noticias preciosas para la historia de la música de Venezuela y concretamente para la historia organográfica, como se verá en seguida.

<sup>16</sup> Véanse más adelante las imágenes de los órganos de San José de Tiznados y La Asunción.

igualmente simple: un pequeño fuelle rectangular colocado bajo la secreta y uno de cuña, más reducido aún, que alimenta a aquél y que es accionado por medio de una palanca, manual o de pie, por el entonador o fuellero.

Además del auge de la factura venezolana en esta segunda etapa de la historia organográfica del país, hay que señalar como hecho importante la influencia de la organería francesa, a través de los artifices que vinieron, como Febres en el siglo XVIII y Nouvel y Chevreux en el siglo XIX, y a través de la importación de no menos de siete instrumentos de la magnífica factura de Aristides Cavallé-Coll (de los cuales se conservan afortunadamente seis, actualmente en proceso de restauración por iniciativa estatal) <sup>17</sup>.

Los nombres de organeros venezolanos o que trabajaron en Venezuela durante esta segunda etapa no son pocos: Claudio Febres, francés, constructor del primer "órgano grande" de la catedral de Caracas, en 1710-11 <sup>18</sup>; Nicolás de Clermon, al parecer también francés, quien actúa largamente, desde 1732 hasta la década del 80 <sup>19</sup>; Pedro José de Osío, notable músico proveniente del virreinato de Santa Fe, activo en la segunda mitad del siglo <sup>20</sup>; su hijo Francisco N. Osío y Lindo, venezolano, que trabajó en la región de Parapara <sup>21</sup>; Matías Joseph Fonte del Castillo clérigo canario, constructor del segundo "grande órgano" de

<sup>17</sup> Estos instrumentos fueron declarados obras de arte integrantes del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación, por la Junta Nacional Conservadora y Protectora respectiva, por Resolución de 13 de agosto de 1980. Pertenecen a las iglesias de San Francisco, San José, Santa Teresa y Altigracia, en Caracas; y parroquia de El Valle y catedral de Los Teques. Posteriormente se aprobaron los presupuestos para su restauración por el constructor de órganos señor Detlef Kleuker, de acuerdo a los criterios del Comité Técnico para la Preservación y Restauración del Patrimonio Organístico, del Consejo Nacional de la Cultura.

<sup>18</sup> Véase nota 11.

<sup>19</sup> Nicolás Clermon, "maestro en el arte de aser órganos", construyó en 1727 un órgano para la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria de Caracas, trabajo de cuyas cuentas hemos hallado el expediente completo en el Archivo Juan Bautista Plaza. Figura durante un período dilatado como constructor y reparador. En 1732 reparó el instrumento de la iglesia de Nuestra Señora de Altigracia. En 1756 agregó un registro de "trompetas" al órgano de la iglesia de la ciudad de San Carlos. En 1794 construyó un instrumento de 4 juegos para la iglesia de La Vega. En la catedral figura como reparador entre 1750 y 1785. Además de las actas capitulares, hay constancia de sus trabajos en piezas del Archivo General de la Nación, citado por Carlos F. Duarte, "El músico e instrumentalista Pedro José de Osío", separata del *Boletín Histórico* de la Fundación John Boulton, N° 29 (Caracas, 1972).

<sup>20</sup> Esta grande y apasionante figura del mundo musical colonial de Venezuela ha sido objeto de un breve pero excelente estudio del investigador Carlos F. Duarte. Nos referimos a la obra citada *supra*, "El músico e instrumentalista Pedro José de Osío".

<sup>21</sup> El obispo Martí halla como teniente de cura en Parapara, adonde llegó el 10 de mayo de 1780, a "don Francisco Osío y Lindo, hijo de don Pedro Osío, organista que fue de la Cathedral de Caracas". Tres años después, en la iglesia de Lesama, a instancias suyas se consigue que un particular financie un órgano para esa parroquia. El cura piensa que Osío, "teniente de Parapara, organero hará el órgano para esta iglesia...". *Libro Personal*, vol. II, pp. 540 y 499-500.



la catedral caraqueña, en 1770-71<sup>22</sup>; el padre Teodoro Sucre, autor de al menos un órgano para la iglesia de La Merced de Caracas, destruido en el terremoto de 1812<sup>23</sup>, y que estuvo activo a fines del siglo XVIII. En el siglo XIX tenemos los nombres de Gregorio Ascunes, venezolano de ascendencia canaria constructor de diversos instrumentos; Charles Nouvel, francés, maestro de varios organeros locales; Esteban Jourdens, venezolano, notable "organero-historiador"; Juan Bautista Abreu, músico compositor y organero de vasta actividad, venezolano; Félix Chevreux, o De Chevreux, francés, constructor del tercer "órgano grande" de la catedral de Caracas, llamado "el órgano dorado", en 1881-82<sup>24</sup>; José María Osorio, venezolano, notabilísimo músico, compositor, médico, hombre múltiple, que trabajó en Mérida, en la región andina, en las décadas del 40 y 50<sup>25</sup>; Juan Vicente de la Torre, el último organero venezolano "descubierto", activo en la región de San Sebastián de los Reyes, en la década del 80.

A Ascunes, Nouvel, Jourdens, Abreu y De la Torre nos referiremos al hablar de los instrumentos venezolanos del siglo pasado que han sobrevivido.

A los nombres de constructores de órganos citados, habría que agregar los de otros músicos o artifices, de cuya actividad en la reparación o "composición" de órganos hay constancia documental: Joseph de la Luz Urbano<sup>26</sup>, Cayetano Carreño<sup>27</sup>, a fines del siglo XVIII y comienzos

<sup>22</sup> Del complicado proceso de la construcción de este órgano y las controversias a que dio lugar y que llegaron hasta el Rey, se da cuenta en el capítulo "El segundo gran órgano de la catedral de Caracas. Un instrumento que no fue encargado", en el citado volumen *Venezuela y el instrumento rey*, I Parte. Allí se entrega la registración del instrumento, la primera conocida de un órgano catedralicio, conservada en el inventario de 1806, *Libro de Inventarios*, fol. 22 y 22 vto.

<sup>23</sup> El padre Sucre aparece citado a raíz de un reconocimiento y presupuestos para reparación hecho a los órganos grande y pequeño de la catedral, en junio de 1785: *Actas del Cabildo Eclesiástico*, vol. XVIII, fol. 271. En el siglo XIX, lo recuerda el organero Esteban Jourdens en su informe escrito en 1866, al que nos referimos más adelante.

<sup>24</sup> Un detallado estudio se dedica a "El órgano dorado. El tercer 'grande órgano' de la catedral", en *Venezuela y el instrumento rey*.

<sup>25</sup> El trabajo más extenso dedicado a esta apasionante figura, y que recoge resultados de recientes investigaciones en Mérida y la zona andina, es el volumen *José María Osorio y la primera ópera escrita en Venezuela* del profesor José Peñín, en curso de publicación por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

<sup>26</sup> Joseph de la Luz Urbano, duodécimo organista conocido de la catedral de Caracas, figura más de alguna vez en reparaciones de instrumento, como la del 19 de junio de 1787: *Actas del Cabildo Eclesiástico*, vol. XVIII, fol. 364.

<sup>27</sup> El gran compositor, maestro de capilla durante cuatro décadas (1796-1836), organista desde los 15 años de edad, es calificado de "inteligente" en materia de reparación de órganos, *Actas*, vol. XXII, fol. 145. Efectuó reparaciones en 1804, *Ibid.*, fol. 137; y en 1805. De esta última hay constancia en el inventario de 1806: "Este órgano [...] y habiéndose descompuesto totalmente, lo reparó y compuso el actual Maestro de Capilla hasta ponerlo todo corriente en el año de mil ochocientos y cinco, y así permanece", *Libro de Inventarios*, fol. 22. A la larga actividad de Carreño en la tribuna catedralicia, se dedica parte del capítulo "Dos familias de músicos y un gran obispo: los Osío, los Carreño y el obispo Martí", en *Venezuela y el instrumento rey*.

del XIX; y de otros que repararon e instalaron instrumentos, como Manuel Montoya y el malogrado pianista y organista Ramón Delgado Palacios<sup>28</sup>, quienes montaron en 1897 el último instrumento Cavallé-Coll que llegó al país.

El número de instrumentos que hubo en Venezuela durante esta segunda etapa fue relativamente alto. En los inventarios y documentos de la epopéyica Visita Pastoral del obispo Martí (realizada entre 1771 y 1884) podemos contabilizar 41 órganos. Y sabemos de al menos uno más, que no se inventarió y de otro que debió construirse poco después del paso del prelado por el pueblo de Lesama. Faltan los órganos de Mérida, dos a lo menos, cuando fue erigida en sede episcopal, en 1776<sup>29</sup>; y los instrumentos de la región de Cumaná, que por esa época no pertenecía al obispado de Caracas<sup>30</sup>. Así, pues, el número de órga-

<sup>28</sup> Sobre Ramón Delgado Palacios, véase la sección "Factura de órganos venezolana en el siglo XIX" de este trabajo.

<sup>29</sup> El obispado de Mérida fue erigido en 1777. Diez años antes, en el inventario levantado por el Teniente de Gobernador Angel Rangel de los bienes de la Compañía de Jesús, figura en su iglesia un órgano: *Documentos para la Historia de la Educación en Venezuela*. Estudio preliminar y compilación de Ildefonso Leal, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vol. 87 (Caracas, 1968), p. 131. Inaugurada la catedral el 4 de diciembre de 1786, en el inventario del 7 de mayo de 1787 aparece "un órgano mediano": Archivo Arzobispal de Mérida, Caja IV Inventarios. Sobre los comienzos del templo mayor y sus actividades: T. Febres Cordero, "La Catedral de Mérida", en *Archivo de Historia y Variedades* (Mérida: 1960), p. 309 y sig.

<sup>30</sup> La región de Cumaná no pertenecía al obispado de Venezuela a mediados del siglo XVIII. Tenemos testimonio de la existencia de al menos dos órganos. Uno estaba en la Ermita de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen ("también tiene un órgano y tres campanas"), en 1761, según consta en los "Autos testimoniados de la visita hecha en esta ciudad de Cumaná y su jurisdicción por el señor teniente coronel Don Matheo Gual, gobernador y capitán general de estas provincias"; Enrique Marco Dorta, *Materiales para la Historia de la Cultura en Venezuela (1523-1828). Documentos del Archivo General de Indias de Sevilla*, Caracas-Madrid, 1967, p. 267. En la parroquia de Cumaná había órgano en 1717. El 10 de marzo de ese año, una Real Cédula ordena al gobernador de Cumaná que "dé las providencias necesarias para que una de las dos plazas destinadas a chirimías en la iglesia de Cumaná, se aplique a un organista", *op. cit.*, p. 124. Posteriormente hubo allí un órgano *hecho en México* y en relación con ese instrumento se menciona un organero al parecer mexicano, José Aparicio. En 1759, el 5 de diciembre, el vicario juez eclesiástico de Cumaná informa al Rey que mandó componer el instrumento; pero tuvo una controversia con el gobernador respecto del pago. Ese mismo año, el beneficiado don Francisco Javier de Figueroa, sacristán mayor de esa iglesia "aprovechó la ocasión de encontrarse en la ciudad el constructor de órganos Don José Aparicio para encargarle la reparación del de la iglesia, que estaba en estado lamentable. Concertado el trabajo en 200 pesos, Aparicio hizo de nuevo el órgano a excepción de la caja de madera". Este trabajo provocó la polémica con el gobernador. Es muy interesante la noticia sobre el registro "de pájaros": "hauiendo quedado de muy sonoras voces, adelantándole además de los registros que tenía uno de pájaros, de modo que si antes estaua casi inútil, y por ello de ningún valor, al presente le ha tasado el cittedo constructor y otros inteligentes y tocadores en quinientos pesos", *op. cit.*, p. 251. Pareciera que aquello de "hacerlo de nuevo" hubiera sido realizado fuera de Cumaná; o quizás, originalmente, el órgano había sido traído desde México. En 1762 se forma un extenso expediente de 50 folios por el gobernador de Cumaná "sobre haber sacado sin su licencia los curas rectores de la iglesia parroquial de aquella ciudad, el órgano para componerlo. El órgano se fabricó en Méjico y su coste fue de 300 pesos, incluido el traslado hasta Cumaná. El que iba a arreglarlo era Don José Aparicio", *op. cit.*, p. 270.

nos en la época de la Visita del obispo Martí en el territorio de la actual Venezuela debe haber sido de 47 a 50. En el siglo XIX tenemos alrededor de 40 instrumentos identificados entre 1827 y 1896, incluyendo los de Mérida. De ellos, no menos de 30 fueron de factura nacional<sup>31</sup>.

En cuanto a los instrumentos importados en esta segunda etapa, los más valiosos son los de la factura Cavallé-Coll —siete al menos—, que llegaron al país entre las décadas de 1870 y 1890<sup>32</sup>. También hay que mencionar el "órgano dorado" de la catedral caraqueña, cuyo material sonoro fue hecho en Francia. Con sus 22 registros fue durante varias décadas el instrumento mayor de la capital. Su espectacular y grandiosa fachada, que dominaba la nave central del templo desde su tribuna tras el altar mayor, debe haber sido obra de artesanos nacionales<sup>33</sup>.

La última etapa de la historia del órgano en Venezuela comienza en 1897, año de instalación del último Cavallé-Coll. Podemos caracterizarla como una época de decadencia. La factura nacional llega a desaparecer y se abre paso la importación de instrumentos de poca calidad y de disposición romántica. Organería Española S.A. (OESA), Vegezzi Bossi, Deblère, Gebrüder Linck, Walcker (desgraciadamente muy mal representada por seis órganos sistema Multiplex), Duarte-Alberdi son algunas de las marcas de instrumentos importados en este siglo. Entre los mejores y más recientes se encuentran tres órganos de Detlef Kleuker. La mayoría de los instrumentos instalados en este siglo son de dos teclados de 56 notas. En cuanto a las transmisiones, predominan los sistemas neumático y electroneumático. El único instrumento de tres teclados es el de la catedral de Caracas, que posee sólo 30 registros. Es de OESA y su calidad y disposición son muy poco satisfactorias. No existe auditorio alguno dotado de órgano<sup>34</sup>.

#### FACTURA DE ÓRGANOS VENEZOLANOS EN EL SIGLO XIX

Si bien para el conocimiento de la historia organográfica venezolana en este siglo no poseemos una fuente tan extensa como la constituida

<sup>31</sup> Documentalmente se conoce la importación de siete órganos Cavallé-Coll y la construcción en Francia de los elementos esenciales del llamado "órgano dorado" de la catedral de Caracas, de 1881-2.

<sup>32</sup> Sobre la descripción detallada de cada uno de ellos ver nota 14.

<sup>33</sup> La imponente fachada desapareció en 1967. El único testimonio gráfico ubicado se reproduce en *Venezuela y el instrumento rey*.

<sup>34</sup> Desafortunadamente no existen indicios de que haya voluntad de enmendar la omisión ocurrida al construirse el grandioso Complejo Cultural "Teresa Carreño" de Caracas, donde debería haberse previsto al menos un auditorio verdaderamente completo. La ingeniería moderna aplicada a la organería permitiría salvar este lamentable error, si hubiera disposición para que este imponente centro de actividades musicales estuviera a la altura de su importancia nacional e internacional, y fuera dotado de un órgano de concierto, de acuerdo a proyectos de los organistas del país.

para la centuria anterior por los documentos de la Visita del obispo Martí, tenemos, en cambio, un breve pero precioso y excepcional documento. Se trata de un informe escrito por Esteban Jourdens, organero que trabajó en Caracas y que entregó su primer instrumento en 1831. Redactado en 1866, permaneció inédito hasta 1909, año en que lo publicó el historiador Manuel Landaeta<sup>35</sup>. A través de este documento nos han llegado preciosas noticias no sólo sobre la actividad del autor, sino también sobre los trabajos de cuatro organeros más.

Gregorio Ascunes es el noveno organero ligado a la catedral de Caracas que conocemos<sup>36</sup>. Jourdens nos lo presenta, diciendo: "... antes de 1827 conocí en avanzada edad al señor Gregorio Ascunes, fabricante de órganos, en esta ciudad de Caracas; y que hizo los órganos siguientes: El de la iglesia de San Mauricio (hoy la iglesia de la Santa Capilla), el de la iglesia de San Francisco, el de la iglesia de Santa Rosalía, el de la iglesia de San Jacinto; y el de la iglesia del pueblo de Petare"<sup>37</sup>. Además de informar que estos instrumentos existían aún en 1866, Jourdens nos da noticia de que Ascunes vivió en la "parroquia de Catedral" y que murió en Caracas en 1828 "o cerca de él".

También es Jourdens quien informa sobre el décimo organero de nombre conocido, vinculado a la historia organística catedralicia. Se trata del francés Charles Nouvel, quien llegó a Caracas "a fines de 1826 o 1828". Nouvel construyó instrumentos para las iglesias de La Candelaria<sup>38</sup>, de La Merced (en reemplazo del destruido en el terremoto de 1812), de las Monjas Dominicanas, e hizo un órgano pequeño para la catedral<sup>39</sup>. Construyó, además, órganos para las iglesias de los pueblos de Ocumare y de San Francisco de Yare; y practicó una "composición" al órgano grande de la catedral de Caracas, construido por el clérigo canario Joseph Fonte del Castillo en 1770-71. A fines de 1829 Nouvel se marchó a Villa de Cura, ciudad donde se estableció hasta su muerte, ocurrida el año 1832 "o cerca de él".

Nouvel fue el maestro de Jourdens. Este narra así su aprendizaje: "A fines de 1826, o 1828 vino a esta ciudad el señor Carlos Nouvel, de nación francesa, fabricante de órganos, el cual puso un taller y lla-

<sup>35</sup> Con el título de "Los antiguos órganos de Caracas y otros pueblos de Venezuela" apareció en el diario *La Religión*, N° 5101, de 18 de febrero de 1909. Landaeta recibió el informe entre los papeles de un señor Bigotte, para quien lo escribió Jourdens.

<sup>36</sup> Ascunes realizó trabajos en la catedral, como la reparación del órgano pequeño, que se le encomendó el 23 de mayo de 1812, después del terremoto de marzo de ese año: *Actas*, vol. XXIV, fol. 233 vto. Es posible que también se le encargara desarmar y bajar el órgano grande y su acomodo en otro lugar, a raíz de los daños causados por aquel sismo, *ibid.*, fol. 234.

<sup>37</sup> Hoy integrado en la gran área metropolitana de Caracas.

<sup>38</sup> Este reemplazó al que exactamente cien años antes había construido Clermon para esa iglesia.

<sup>39</sup> El instrumento pequeño de Nouvel fue construido en 1828 y es el segundo órgano de coro catedralicio documentado en el siglo XIX. En 1866 el órgano funcionaba en el Seminario de Caracas, de acuerdo al testimonio de Jourdens.

mando oficiales al trabajo, compartió su industria entre carpinteros caraqueños [...] y yo fui uno de los que fue llevado por un conocido, llegué de los primeros y fui admitido. En el taller de Mr. Nouvel aprendí, no la carpintería, que ya la ejercía siete años; aprendí el modo de hacer los órganos, y a este me contraje desde entonces [...]. Separado de Mr. Nouvel proyecté en 1830 hacer un órgano para venderlo. Puesto en práctica quedó muy adelantado en diciembre de 1830, y tenía comprador. En enero de 1831 concluí mi primer órgano: el Padre Don Luis Acosta, cuyo nombre recordaré con entusiasmo, me lo compró para colocarlo en la Iglesia de la Santísima Trinidad, de la cual era entonces capellán. Ahí, en dicha Iglesia está mi primer órgano, después de las vicisitudes de 35 años”<sup>40</sup>.

De acuerdo a su informe, los órganos construidos por Jourdens son los siguientes: 1) iglesia de la Santísima Trinidad, 1831; 2) iglesia de San Juan, 1832; 3) iglesia de la “Hermita de La Guaira”, 1833; 4) iglesia de las Monjas Carmelitas, 1834 (vendido o trocado al organero Juan Bautista Abreu en 1865); 5) iglesia del pueblo de San Pedro, construido en 1835 e instalado al año siguiente; 6) iglesia de San Lázaro, 1838; 7) iglesia de San Rafael de Orituco, 1843; 8) iglesia del pueblo de Ortiz, 1844-45; 9) iglesia de Los Teques, 1845-46. De estos instrumentos, siete al menos existían con certeza en 1866. De seis de ellos lo afirma expresamente el organero.

Las refacciones o “composiciones” efectuadas por Jourdens hasta la citada fecha son las siguientes: 1) iglesia parroquial de La Guaira, 1833; 2) iglesia de Santa Rosalía de Caracas, instrumento de Ascunes; 3) refacción y ampliación del órgano de San Felipe, 1842-43 (este instrumento existía en 1866); 4) refacción y ampliación del órgano de Nuestra Señora de las Mercedes, instrumento de Nouvel, 1849 (el órgano subsistía en 1866); 5) refacción y ampliación del instrumento de la iglesia de la Candelaria, construido por Nouvel (igualmente sobrevivía en 1866); 6) refacción del órgano de San Pablo, construido por Ascunes (“composición” realizada conjuntamente con J. Bautista Abreu), 1855; 7) composición del órgano grande de la catedral, como asistente de Abreu, 1859-1860.

Jourdens era venezolano, aunque su apellido sea aparentemente de procedencia francesa. El se muestra a sí mismo como uno de los carpinteros caraqueños que acudieron al llamado de Charles Nouvel. De su maestro dice que era “de nación francesa”, y sin duda que habría hecho alusión a su propia nacionalidad de haber sido también francés. Su apellido aparece escrito “Jourdans” y “Yourdans” en la reproducción de su *Informe* publicado en el diario *La Religión*. En el tablero de reducciones del órgano de la catedral de La Asunción, la firma grabada

<sup>40</sup> Informe de Jourdens, reproducido íntegramente en *Venezuela y el instrumento rey*, I Parte.

a fuego se puede leer "Yordens" o acaso "Jordens". Esta segunda forma recuerda mejor la posible grafía francesa original.

Juan Bautista Abreu, profesor de piano, compositor, organista, maestro de capilla y organero<sup>41</sup>, es el duodécimo artífice de órganos de nombre conocido en la historia catedralicia de Caracas y el tercero que nos presenta Jourdens en su relación. Es posible que precisamente con éste se haya iniciado en el oficio de la organería. En el documento que comentamos aparece realizando dos "composiciones" junto a Jourdens, en 1855 y 1859-60. También se alude en él a la construcción de un instrumento nuevo para la iglesia de Las Carmelitas de Caracas, en 1865. Por este órgano, Abreu recibió en parte de pago otro menor hecho por Jourdens en 1834. Juan Bautista Abreu tuvo dilatada actuación en la catedral de Caracas, de la que llegó a ser sochantre, además de servir como organista y organero.

Todavía Jourdens nos habla de otro organero, más antiguo que los tres citados. Nos advierte que las noticias respectivas las conoció "por tradición", en especial por referencias de padres mercedarios caraqueños. Se trata del "Padre Sucre", que habría que identificar con fray Teodoro Sucre, sexto organero conocido en la historia catedralicia, a propósito de su intervención en 1785 en la reparación del órgano grande. Antes de hacerse religioso había sido "músico de profesión y fabricante de órganos y claves". Había construido un instrumento para la iglesia de su convento. Este órgano "era muy bueno y el Padre Sucre lo sabía tocar muy bien". Desafortunadamente, "se deshizo todo en la caída de la Iglesia en el terremoto del 26 de marzo de 1812".

Pero no sólo en Caracas trabajaron organeros en el siglo pasado. Al igual que en la centuria anterior, hubo artífices de órganos en regiones interiores. En Mérida trabajó José María Osorio, "merideño por adopción y hasta su muerte", médico, músico, editor, compositor, constructor de diversos instrumentos musicales, hombre múltiple y personalidad apasionadamente interesante. Introdutor de la litografía y luego de la imprenta en la región andina venezolana, realizó una impresionante labor como editor de libros especialmente de música y de periódicos. De acuerdo a las investigaciones realizadas recientemente por los profesores Walter Guido y José Peñín, ha pasado a ser el autor de la primera ópera venezolana conocida. A su muerte, en 1852, dejó, entre otras tareas pendientes, un órgano inconcluso para la parroquia de San An-

<sup>41</sup> Discípulo de José María Montero, Abreu fue profesor de piano, compositor, maestro de capilla, organista y constructor de órganos: Calcaño, *op. cit.*, p. 353. Fue uno de los 14 miembros de la Academia de Música, que integraba el Instituto Nacional de Bellas Artes, creado por el presidente Linares en 1877. En la catedral, además de sus trabajos de 1859 y 1860, conocemos otros de 1879, 1883, 1885, 1886, 1887 y 1888. En esta última ocasión se lo menciona como "sochantre" de la catedral: *Actas*, vol. XXXIV, fol. 137 vto. Su muerte es registrada por la rev. *El Cojo Ilustrado*, del 15 de septiembre de 1895, N° 90, p. 599, con la lacónica expresión: "Ha muerto el decano de los músicos de Caracas".

tonio de Tabay, que se comprometió a terminar su hijo Juan Manuel Osorio <sup>42</sup>.

Juan Vicente de la Torre es otro constructor local. Tenía su taller en San Sebastián de los Reyes. Recién descubierto el bello instrumento construido por él en 1886, los investigadores esperan ubicar noticias acerca de su persona y actividad.

A fines del siglo hay que mencionar a Manuel Montoya y Ramón Delgado Palacios como reparadores e instaladores de instrumentos. Del primero hay noticias en las actas del Cabildo Metropolitano de Caracas sobre varias actuaciones en la catedral. El segundo, destacadísimo pianista y organista, discípulo de Guilmant, titular del órgano Cavallé-Coll de la iglesia de San Francisco de Caracas, intervino junto a Montoya en la instalación del último instrumento Cavallé-Coll que llegó a Venezuela. Con su prematura muerte se perdió la posibilidad de que hubiera sembrado la semilla de una escuela organística en su patria <sup>43</sup>.

Con el montaje del último Cavallé-Coll y último órgano de coro de la catedral de Caracas, en 1897, termina la segunda etapa de la historia organográfica de Venezuela, caracterizada, como ya anotamos, por una intensa actividad constructora de instrumentos.

Tal actividad constituye una verdadera factura nacional y en cierto modo "popular", en el sentido de que fue desarrollada por artífices venezolanos alejados de la gran factura europea y de sus medios técnicos modernos, y que trabajaron con materiales autóctonos. Sus instrumentos presentan ciertas características comunes: son pequeños y medianos, poseen un teclado de no más de cuatro octavas, no tienen registros de lengüetas. Predominan los juegos de tubos de madera. No poseen en general fachada, sino que el mueble está constituido por una caja con postigos. Su sistema de provisión de aire es muy simple: un fuelle de cuña que alimenta a otro, rectangular, que sirve de depósito; ambos, por lo general, instalados bajo el teclado. Los registros se colocan lateralmente.

Al establecer el catálogo organográfico del país, entre poco más de cincuenta instrumentos, sólo se han ubicado cuatro representantes de esa factura nacional del siglo XIX. A continuación, los investigadores presentan una descripción sintética de cada uno de ellos, en la esperanza de que ello contribuya al rescate y restauración de estas reliquias. Lo hacen, acogiéndose al generoso ofrecimiento de la Dirección de la *Revista Musical Chilena*, cuyas prestigiosas páginas han entregado tantos y tan valiosos aportes a la música y la musicología en Latinoamérica. Lo hacen con el ánimo de entregar un modesto aporte a una labor de investigación y rescate de un patrimonio histórico y artís-

<sup>42</sup> J. Peñín, *op. cit.*, p. 71.

<sup>43</sup> Ramón Delgado Palacios murió a los 35 años de edad, en 1902.

tico muy valioso y muy olvidado, como es el patrimonio organístico, y por el cual queda mucho por hacer en los países que Miranda, Bolívar y Bello soñaron como hermanos<sup>44</sup>.

#### EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE LA ASUNCIÓN

En el quieto y tranquilo centro colonial de La Asunción, capital del estado Nueva Esparta, en la isla de Margarita, otrora famosa por sus pesquerías de perlas, se alza el vasto y viejo templo catedralicio. Al costado izquierdo de la entrada central —muchos años clausurada—, sobre el piso de la iglesia, se encuentra el órgano más pequeño de Venezuela, que es, al mismo tiempo, el más antiguo que se haya conservado como instrumento completo de la abundante factura venezolana del siglo XIX. En cuanto a mueble, es, al menos, el segundo más antiguo de los cuatro órganos que se han preservado y asimismo, al menos, el segundo de los atribuibles al constructor Esteban Jourdens.

#### Historia

En el *Libro de Gobierno de la Parroquia Asunción* no encontramos, en el siglo pasado, referencias a este instrumento. Sólo en el testimonio de la toma de posesión de la parroquia por el Pbro. José María Guevara, el 23 de noviembre de 1910, se lo menciona en el inventario de bienes levantado con tal motivo. En el capítulo "De los muebles", en el sexto ítem, se incluye "1 Órgano", sin que se entregue noticia alguna sobre antigüedad, estado de conservación, avalúo o dimensiones, referencias

<sup>44</sup> La organografía (en el sentido especial de estudio, descripción y catalogación de los órganos, historia de su factura, de su literatura y su estética), ampliamente desarrollada en Europa, está en pañales en América Latina. En las historias de la música de cada país y en las obras generales para el continente, hallamos noticias sobre órganos y organeros. Las investigaciones y exposiciones especializadas comienzan a hacerse. En materia de catalogación, hay que citar el esbozo de catálogo de Chile: M. Castillo Didier, "Panorama organístico de Chile", en *R.M.Ch.*, N° 131, 1975; *L'Orgue au Chili*, Cahiers et Mémoires de l'Orgue (París: Edic. de L'Orgue, 1978); el catálogo completo de Venezuela, primero realizado en Latinoamérica, en *Caracas y el instrumento rey* (1979) y *Venezuela y el instrumento rey* (1983); el trabajo de historia organográfica de los Andes venezolanos de Giovanni D'Amico Ujeich y M. Castillo Didier ya cit. *Un Cavallé-Coll en la Emérita Augusta Americana: Algunos órganos de los Andes venezolanos*; sobre los instrumentos mexicanos: J. T. Fesperman y D. W. Hinshaw, "New Light on North America's Oldest Instruments: México (órganos)", en *The Organ Yearbook* (Buren, 1973), vol. III; y recientemente, John T. Fesperman, *Organs in Mexico*. Raleigh, North Carolina: Sunbury Press, 1980. Sobre instrumentos y organistas en Brasil: J. B. Welch, "The Organ in Brazil", en *The Diapason* LXXI/8, 7, 10 (junio, julio, octubre, 1980); B. y D. Proust, *L'Orgue au Brésil*, Arcueil 19, s. f. (22 pp.). En Argentina hay que citar el importante trabajo del Dr. Francisco Curt Lange "Órganos y organeros durante el período colonial argentino", en *Revista de la Asociación Organística Argentina*, N° 1, 1977, y N° 2, 1978.



que solemos hallar en esta clase de documentos<sup>45</sup>. Más tarde, en el testimonio de la toma de posesión de la parroquia por el Pbro. José María Pibernal, efectuada el 1° de mayo de 1913, a las 4 de la tarde, se hace constar el nuevo inventario "que ante dos testigos levanta" el nuevo párroco. En el rubro "Mobiliario" se mencionan "13 mesas, 2 tronos, 1 órgano". A la derecha de este tercer ítem se lee la siguiente expresión, escrita con lápiz grafito: "viejo, dos armonios modernos"<sup>46</sup>.

Los libros de la parroquia no nos proporcionan, pues, otros datos que la constatación de la existencia del órgano en 1910 y su consideración como "viejo" en 1913, si el agregado a lápiz se hizo en el mismo año en que se levantó ese inventario.

En el travesaño que une las paredes laterales de la caja del instrumento, y que queda a la vista al abrirse los postigos del órgano (ver fig. 1), existe una inscripción pintada en blanco con caracteres modernos y bastante regulares, que dice: "ANNO DOMINO (sic) MDCCLXXIII". Las características de esta inscripción, incluido el error gramatical, hacen pensar de inmediato de que se trata de un agregado que colocó alguna de las personas que han reparado y repintado el instrumento.

En el costado izquierdo del tablero de reducciones, que normalmente está cubierto por una tapa que sirve de atril, se halla una inscripción hecha a fuego. La constituyen dos líneas ubicadas a la mitad de la altura del tablero. La primera de ellas reza así: "por Esteban Jourdens"<sup>47</sup>. La segunda dice: "Caracas 1854. N. 50". Luego de la letra N., parecen haber sido borrados algún o algunos signos. El número que sigue a dicha letra debe ser leído, en todo caso, como 50 (quinto), pues debemos concordar esta lectura con el contenido del informe que Jourdens escribió el 24 de junio de 1866, y al que nos hemos referido. En este documento, Jourdens hace referencia a nueve instrumentos contruidos íntegramente por él, entre 1831, año en que entregó su primer órgano para la iglesia de la Santísima Trinidad de Caracas, y 1845-46, época en que fabricó uno para la iglesia de Los Teques. En todo caso, tanto el año de construcción como el número de opus deben haber sido alterados, posiblemente porque el instrumento fue revendido como nuevo con posterioridad a la fecha del informe de Jourdens. No corresponde al quinto instrumento construido, que fue el de San Pedro de los Altos, del año 1835, órgano que se conservó hasta hace algunas décadas. Podría, más bien, ser identificado con el que construyó para la "Hermita de La Guaira", en 1833, que era "pequeño". Asimismo podría corresponder al fabricado en 1834 para las Monjas Carmelitas, de Caracas. Este órgano estuvo en la iglesia de ese convento hasta 1865, cuando, en

<sup>45</sup> Libro de Gobierno de la Parroquia Asunción, p. 98.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>47</sup> Ver en sección anterior las observaciones sobre el nombre de Jourdens y sus grafías.

palabras de su constructor, "por orden del actual capellán señor Pbro. Don Martín Echaury fue renegociado al señor Bautista Abreu, por otro de mayores dimensiones"<sup>48</sup>. Es posible que este instrumento que era pequeño y que fue cambiado por uno mayor haya sido más tarde revendido por Juan Bautista Abreu, alterando antes la inscripción original en lo relativo al año de construcción y al número de opus.

De los órganos enumerados por Jourdens, sabemos por testimonios personales que hasta hace unas décadas sobrevivían y funcionaban los de Los Teques, Ortiz y San Pedro de los Altos. Pero los únicos vestigios existentes hoy son el mueble del órgano de San Rafael de Orituco, de 1843, y el instrumento que se encuentra en La Asunción. En cuanto al órgano de San Rafael de Orituco, que describimos en el capítulo siguiente, la disposición del teclado de las transmisiones y de los registros de correderas, que se accionan desde un costado, son enteramente parecidos a la que ostenta el pequeño instrumento de La Asunción. Estas circunstancias y la inscripción a fuego, de cuya autenticidad en la parte no alterada no tenemos por qué dudar, conducen a creer que el órgano es obra de Jourdens.

### *El mueble*

El pequeño mueble, de factura artesanal y en cierta medida rústica, es único en el país. Participa, sí, del carácter simple en forma de caja rectangular, que exhiben los órganos de San Rafael y de San José de Tiznados, pero, a diferencia de ellos, posee coronación, postigos que abren por completo el mueble y algunos adornos, aunque elementales.

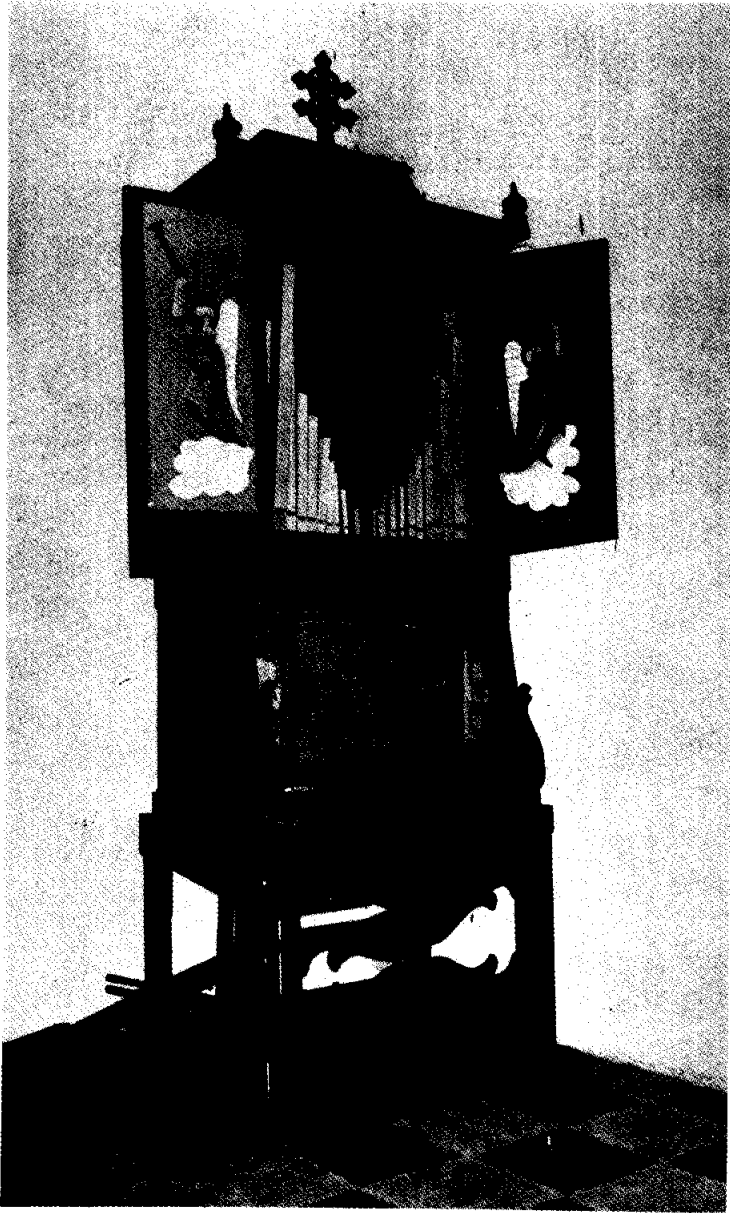
El clima seco de la isla de Margarita ha contribuido a la conservación del mueble y también al deterioro del sistema de provisión y distribución de aire-fuelles y secreta. Las pinturas se muestran resacas y dejan ver huellas de varios teñidos anteriores.

El mueble exhibe externamente tres secciones. La primera es una base hueca, de listones fuertes de madera, que lleva por adelante dos adornos en madera tallada, con rústicos motivos vegetales. Esta sección no contiene ningún elemento del órgano propiamente tal. Esta base mide 1,06 m de ancho y su altura es de 77,5 cm. Detrás y al costado izquierdo se encuentra la palanca que permite accionar el fuelle con el pie.

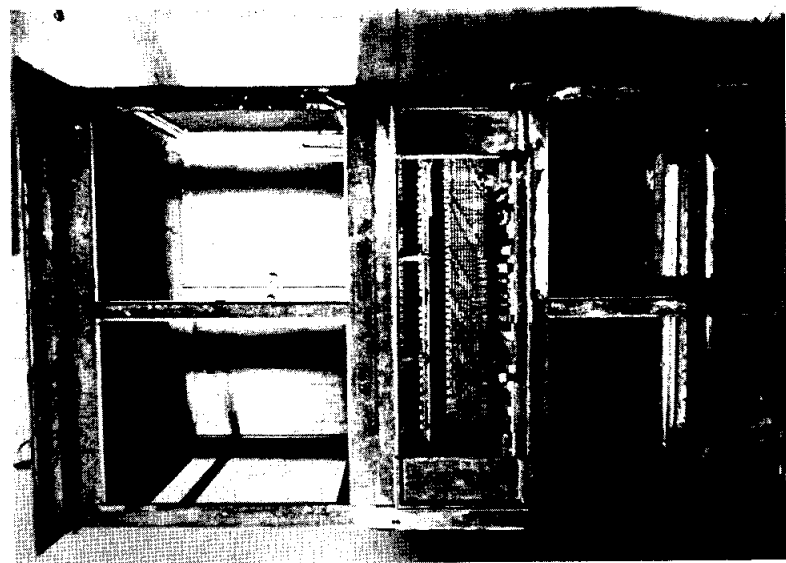
Sobre la estructura descrita se erige el cuerpo del órgano propiamente tal, que, a su vez, puede dividirse externamente en dos secciones. Este cuerpo mide 97,2 cm de ancho y 1,83 m de alto, sin contar la pequeña cornisa y la coronación, que termina en una cruz central.

La primera sección del cuerpo del órgano —lo que generalmente se denomina el "basamento" de éste— es aquí muy reducida. Está formada

<sup>48</sup> Información de Jourdens en su *Informe*.



*Figura 1.* Organo de la Catedral de Asunción, Margarita.



*Figura 2.* Organó de San José de Tiznados.



*Figura 3.* Organó de la Parroquia de San Sebastián de los Reyes.

por una base delgada sobre la que se encuentra el teclado y una tapa de 55 cm de alto que oculta el tablero de reducciones y que sirve de atril. A ambos lados de esta tapa, hay una pieza de madera más maciza, con un adorno floral tallado. Dos volutas sobresalientes enmarcan el espacio del teclado. Esta sección del basamento limita por arriba con un listón grueso, que ostenta todavía los restos de dos "perillas", dos tomadores de cristal, que servían para retirarlo y dejar ver la tapa delantera del secreto, o "tapa de visita", que da acceso a las válvulas, para efectuar limpieza o reparaciones. El listón mide 4,5 cm de ancho y al sacárselo aparece la tapa del secreto, que mide 6,5 cm de ancho por 90,5 de longitud. A ambos lados, grabadas a fuego con caracteres semejantes de los de la inscripción del tablero de reducciones, se pueden leer las palabras "Yzquie" y "Derecha".

El listón con los restos de tomadores de cristal inicia la última sección del mueble, la cual en un órgano mediano grande constituiría propiamente la fachada. En este caso, se trata de una caja, cerrada por dos postigos de 41 cm de ancho por 93,8 de alto. Con excepción de los marcos, estos postigos están hechos con materiales contemporáneos. Las molduras exteriores y las pinturas interiores son evidentemente obra reciente. Las pinturas representan ángeles que tocan una trompeta sobre una nube. Los colores son diferentes en cada postigo. La trompeta del ángel de la izquierda es verde y la del de la derecha es azul. Las alas de ambos son de color amarillo claro con puntos negros.

Al abrirse los postigos queda a la vista la tubería del instrumento, que está dispuesta en forma diatónica, en dos semimitras cuyos tubos menores están al centro de la caja. Los tubos son todos de madera, al parecer de cedro amargo, y en la actualidad se presentan pintados de color beige los de la primera fila y marrón oscuro los de las dos hileras posteriores. Las bocas formarían una línea horizontal, si no fuera por las irregularidades que presentan los tubos en cuanto a la altura de sus pies. A 43 cm del fondo de la caja, y casi al centro de ella, un travesaño de 3,2 cm de ancho une las paredes laterales. Sobre él se lee la inscripción ya comentada "ANNO DOMINO MDCCLXXIII".

Esta sección termina con una modesta coronación, con dos adornos laterales y una cruz central.

A la altura de la parte superior de la secreta, a 74 cm del comienzo del cuerpo del órgano propiamente tal, en el costado izquierdo del mueble, se encuentran los tiradores de registros. Son redondos, de madera torneada, con incrustaciones de nácar en el centro. Estas se conservan en cuatro de los seis tiradores. Dispuestos en tres grupos de dos, cada uno de ellos ocupa 9,2 cm. La distancia entre los grupos es de 7 cm. Los seis tiradores aún funcionan bien, deslizándose lateralmente para abrir los tres juegos. Este sistema económico y sencillo, aunque incómodo para el organista, quien no podía colocar o quitar

registros durante la ejecución, es el mismo utilizado por Jourdens en el órgano de San Rafael de Orituco y también el que exhibe el instrumento de San José de Tiznados.

Detrás del tablero de reducciones se encuentra un fuelle rectangular, alimentado por un fuelle de cuña. Al igual que el sistema de tiradores de registros laterales, esta disposición del aparato provisor de aire se presenta como una característica de la factura venezolana del siglo XIX. Pero a diferencia de los otros tres órganos conservados, en éste, los dos fuelles no están colocados bajo el teclado, sino detrás y sobre él, para alimentar directamente la pequeña secreta.

Tanto el fuelle rectangular como el de cuña sobresalen del mueble hacia atrás y pueden ser examinados por un costado. El fuelle de cuña está unido por una varilla irregular de hierro a una vara vertical de madera de 78 cm. Esta, a su vez, es accionada por una palanca de madera de 1,26 m, destinada a ser movida por el pie de una persona. El fuelle depósito mide 76,5 cm por 63. El fuelle de cuña posee una abertura de 19 cm.

### *Teclado y transmisiones*

Como es obvio, no podemos hablar de consola en el caso de este pequeño instrumento. Su teclado se halla adosado al mueble en su parte central delantera y consta de 45 teclas, 27 blancas y 18 negras. Su extensión va desde el  $Mi_3$  de la escala acústica al  $Do_7$ . Las teclas son de construcción artesanal y presentan bastante irregularidad en su factura. No llevan placas, sino que exhiben el color natural, actual, de la madera, es decir, color marrón, un poco más oscuro en las notas alteradas y más claro en las naturales. La forma de las teclas negras es casi triangular, con el vértice superior más o menos redondeado. En la mayoría de las teclas blancas el ancho es de 2,2 centímetros. Y el largo, desde la tapa posterior, es de 11 centímetros. El ancho total del teclado es de 61,5 cm. La longitud de las notas negras desde la tapa es de 6,3 cm.

Tras el travesaño posterior que las limita externamente, las teclas no poseen más de 1,5 cm y se conectan directamente con el tablero de reducciones. Este constituye una hermosa obra de artesanía, a la cual, desafortunadamente, se le ha agregado, en época reciente, 39 alambres blancos, todos ellos más o menos doblados y unidos en forma descuidada e irregular a las varetas o molinetes. Los alambres originales, en cambio, muestran nítidamente su calidad y el trabajo escrupuloso de su colocación en las varetas.

Los molinetes, que transmiten y trasladan el movimiento de las teclas hasta las válvulas, son redondos y sus ejes son de bronce. Todos conservan su numeración original. En la base del tablero puede observarse

la numeración del 1 al 45, de izquierda a derecha. En el extremo superior puede aún leerse claramente el número correspondiente a cada tirador de válvula. Dada la disposición de la tubería, ésta serie comienza desde el centro con los números 44 y 45 y las cifras disminuyen hacia los costados.

Sin tomar en cuenta los alambres añadidos, la estructura del tablero de reducciones se conserva intacta y su funcionamiento es notablemente preciso.

### *Recursos sonoros*

El instrumento posee 3 juegos sonoros de 45 tubos cada uno, colocados en hileras dobles y todos contruidos de madera de cedro amargo. Los registros poseen cada uno dos tiradores laterales, como los hemos anotado. El tercer juego, de adelante hacia atrás, es un Tapado o *Bourdon* de 8 pies. Este es, pues, el registro que da la nota correspondiente a las teclas. El tubo mayor, correspondiente al primer Mi del teclado, mide 1 metro de altura, y el más pequeño 9,8 centímetros, sin contar el pie y el tampón que cierra el tubo por la parte superior. El sonido de los tubos de este registro es el propio de los juegos tapados, pero ostenta una notable nitidez e intensidad.

Los otros dos juegos son de tubos abiertos y pertenecen a la tesitura de 4 pies, es decir, producen la octava superior de la nota tocada. Los tubos más grandes miden 93 centímetros de altura y los más pequeños 7,8. La mensura de estos dos registros se diferencia en la sección. En el primer juego, de adelante hacia atrás, la sección es rectangular y sus medidas son 5,8 cm por 6,8. La sección de los tubos del segundo juego es cuadrada. El sonido de ambos registros es muy hermoso, más claro que en el juego tapado, y de nitidez e intensidad que resuenan vastamente en el gran templo.

En cuanto a la forma de los tubos, es de hacer notar la irregularidad de los pies, tanto en su colocación como en su factura misma, la de las bocas, y, en el registro tapado, la de los tapones.

En el estado actual del instrumento sus recursos sonoros están formados por un Bourdon 8', un Principal 4' (registro abierto de sección cuadrada, mensura media) y una Flauta 4' (registro abierto de sección rectangular, mensura ancha). Es posible que aparte de los tubos no sean los originales, pero, en todo caso, su factura es la tradicional venezolana, como podemos comprobarlo por comparación con tubos conservados de otros instrumentos del siglo pasado, como el de San Rafael de Orituco y el de San José de Tiznados.

*Estado del instrumento y restauración*

En cuanto al estado de este órgano, habida consideración de su antigüedad, de la ubicación en el suelo de la iglesia sin protección alguna, del hecho de que los postigos no posean cerradura y puedan abrirse fácilmente, su conservación es extraordinariamente buena en cuanto a sus elementos esenciales. Se sabe que funcionó en la década de 1930, al final de la cual fue reparado<sup>49</sup>. Si bien no puede "cantar" ahora, el deterioro que presenta es subsanable. La sequedad ha afectado al fuelle, al secreto, a las válvulas. La falta de soportes ha producido la caída de numerosos tubos. El teclado necesita regulación y el tablero de reducciones tiene cantidad de alambres nuevos, inadecuados, que impiden su buen funcionamiento.

Esta reliquia valiosa de la organería venezolana del siglo XIX puede ser restaurada y debe, a nuestro juicio, ser preservada. Su ubicación debería ser la del Museo de la Historia de la Música Venezolana, porque constituye un testimonio de un arte y una artesanía extinguidos, allí aún puede prestar servicios como acompañante y en la ejecución de una vasta literatura de cámara y como solista.

**EL ÓRGANO DE SAN RAFAEL DE ORITUCO***Historia*

Es ésta una iglesia bastante antigua. Según el obispo Martí, "el libro parroquial más antiguo tiene por primera partida la de un bautismo del primero de mayo de 1695"<sup>50</sup>. La iglesia actual es de la penúltima década del siglo XVIII. Cuando aquel prelado la visitó, el 23 de marzo de 1783, el edificio viejo había sido derribado hacía dos años y se empezaba a construir el nuevo<sup>51</sup>.

La vieja iglesia alberga los restos de un viejo órgano, el primero o segundo más antiguo de Venezuela. A la fecha de nuestra segunda inspección, en 1981, contaba con 138 años desde su fabricación por Esteban Jourdens, el organero historiador del segundo tercio del siglo pasado. En este año del Bicentenario del Libertador, 1983, el instrumento cumple 140 años. En su relación de 1866, expresa Jourdens: "En 1843 hice un órgano para la iglesia de San Rafael de Orituco, por orden del señor General José María Zamora, siendo entonces cura de dicha

<sup>49</sup> En efecto, en la tapa exterior de la secreta podemos leer una inscripción a lápiz que dice: "Reparado por el señor Quintín González en junio de 1939". Hasta ahora no hemos obtenido noticias sobre esta persona.

<sup>50</sup> M. Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral... Libro Personal*, vol. II, p. 514.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 510.



iglesia el Pbro. Diego de Villalongo, religioso capuchino. Este órgano fue el séptimo que hice”<sup>52</sup>.

No sin emoción entramos los dos investigadores a la tribuna, cuyo piso puede hacer peligrar al visitante, y contemplamos esos venerables restos. Las maderas, trabajadas artesanalmente hace casi un siglo y medio, conforman todavía la estructura fundamental del mueble. Muestran que ni el tiempo ni la naturaleza han destruido esta obra del arte y la artesanía venezolanas, sino el descuido y el maltrato humanos.

### *El mueble*

Las maderas del mueble y de los 18 tubos del mismo material que se encontraron, se conservan en buen estado.

Despojado de sus tubos de metal —algunos de los cuales pudimos ver completamente pisoteados en el piso en nuestra primera visita y que hoy han desaparecido—, el esqueleto del mueble permite apreciar las dos secciones del instrumento. La inferior o basamento mide 1,52 m de alto, 1,60 m de ancho y 0,92 de fondo. Posee, a su vez, dos partes. La inferior, en que se aloja el fuelle rectangular y el de cuña que lo alimenta; y la superior, donde se encuentran el teclado y las transmisiones.

La sección superior del mueble mide 1,07 m de alto por 1,60 m de ancho y 0,92 m de fondo. La altura total del mueble es, pues, de 2,59 m.

La base de la sección superior está constituida por la secreta o somier, cuyas chapas con los agujeros para los pies de los tubos están en buen estado. Estas chapas son siete. Las dos últimas, de atrás, poseen una sobrechapa con 7 y 6 agujeros, respectivamente, para los tubos de madera más grandes. Las correderas se conservan y pueden verse por el costado izquierdo, por donde eran accionadas. Corresponden a 7 juegos, el primero de los cuales, de adelante hacia atrás, poseía 2 hileras de tubos agudos, ya que ostenta 100 agujeros, y no 50, que es el número de notas del teclado. Las dos correderas siguientes son angostas, miden 3 cm de ancho y corresponden a registros de 2 pies y acaso de 1. Las cuatro últimas miden, como la primera, 4 cm, y pueden corresponder a juegos de 4 y 8 pies. Como en el órgano de Jourdens de La Asunción no hay tiradores de registros junto o sobre el teclado, sino que las correderas se accionan desde el lado izquierdo del mueble. No hay fachada propiamente tal. Al abrirse los postigos delanteros quedaban a la vista las hileras de tubos.

<sup>52</sup> Noticia de Jourdens en el *Informe* citado.

### *El teclado*

El teclado mide 71 cm de ancho y el hueco donde está alojado tiene un ancho de 87 cm. La tabla que oculta las transmisiones posee el ancho del mueble y un alto de 52 cm. El teclado, de cuatro octavas completas, más un Si inferior —50 notas—, poseía una extensión normal (desde el Si<sub>2</sub> hasta el Do<sub>7</sub>). La tapa que oculta las transmisiones, tras el teclado, posee el ancho del mueble y 52 cm de alto.

Aunque muy deteriorado, el teclado se conserva casi en su totalidad. Está todavía conectado al tablero de reducciones, el cual presenta un estado de conservación extraordinariamente bueno. Este tablero exhibe todas sus piezas, obras de diligente y eficaz artesanía. La transmisión traslada la orden dada desde la tecla y hace bajar y subir las válvulas que abren paso al aire hacia los tubos. El mecanismo funciona muy bien, a pesar del tiempo y del abandono.

El sistema de provisión de aire se ubica bajo el teclado, y se conserva bien en sus partes de madera. Lo constituyen un fuelle depósito rectangular de 1,26 m de largo por 0,58 m de ancho. De su base fija sale un conducto, de 1,07 m de alto, 0,19 m de ancho y 0,05 m de fondo, que sube por la parte posterior del mueble para alimentar la secreta. Bajo el depósito está el fuelle de cuña que lo alimenta. Se conserva aún la barra de madera que servía para "entonar" manualmente.

### *Reconstrucción del instrumento*

La parte esencial del órgano, su material sonoro, ha sido destruido. Se conserva la estructura del mueble, de los fuelles, del secreto, las transmisiones y el teclado, este último con bastante deterioro. Todo ello puede ser reparado y puesto en condiciones de funcionar. A partir de los 18 tubos conservados se pueden reconstituir los juegos de tubos de madera, de acuerdo a las mensuras originales. Deben construirse varios registros de tubos metálicos, armonizados para formar un coro homogéneo con los juegos de madera.

Considerando la época de construcción, 1843, y lo pequeño del pueblo cuya iglesia lo recibió, este instrumento poseía cierta importancia en cuanto a sus dimensiones. Tenía 7 juegos y 8 hileras de tubos, ya que el primer registro era compuesto de dos filas. Debe haber poseído, entonces, una prestancia más que mediana. De la calidad de su artesanía habla su conservación, a pesar de las más adversas condiciones. Sabemos que a siete décadas de su construcción funcionaba, pues al menos hay constancia de una reparación del fuelle efectuada en 1915<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> En la cara interior de una de las tapas del mueble se puede leer esta inscripción marcada con lápiz: "Recuerdo de Carmelo Mont [...] hoy 20 de junio de 1915 vine a componer el fuelle".

La reconstrucción de la parte sonora, además de basarse en cuanto sea posible en las mensuras originales de los pocos tubos conservados, debe tomar en cuenta las características de la factura nacional venezolana del siglo pasado: predominio de los registros de madera, ausencia de juegos de lengüeta, uso de presiones bajas. Una disposición que se aproxime a la que tuvo este instrumento de Jourdens sería la siguiente:

<i>Registros de fondo</i>	<i>Mutaciones</i>
Bordón 8' de madera	Nazard 2 2/3 de madera
Principal 8' de madera	Octava 2' de metal
Bordón 4' de madera	Cimbal 2 hll. (1' - 1' 1/3)
Principal 4' de metal	(de metal)

Por la extensión del teclado y por la tesitura y carácter de sus registros, este órgano presentaría posibilidades de amplia utilización para la literatura de un teclado, especialmente barroca y prebarroca.

#### EL ÓRGANO DE SAN JOSÉ DE TIZNADOS

##### *Historia*

La historia de esta iglesia se remonta a la época del obispo Martí, quien visitó San Francisco de Tiznados el 26 de abril de 1780 y decidió fundar un curato vecino en San José, determinación que anotó en su libro personal<sup>54</sup>. Hoy, el primer pueblo está condenado a ser cubierto por las aguas de una represa. Y el segundo parece como anclado en el aislamiento de hace décadas. Su iglesia se encuentra en estado ruinoso, con una gran parte del techo desprendido. En la vieja sacristía, detrás del lugar que ocupaba el altar mayor, en medio de diversos trastos viejos y en compañía de lechuzas y murciélagos, se encuentra el mueble vacío de un órgano, del que sólo se hallaron 23 tubos de madera de cedro amargo. De acuerdo a la información del señor Domingo Pérez, quien desde niño tuvo a su cargo el cuidado del templo, el órgano se tocaba hasta alrededor del año 1955. Lo tañía el cantor Teófilo Herrera, quien murió a edad muy avanzada. El padre José Carmelo Matute, quien fue el último clérigo residente en el pueblo, que vivió en él 23 años y falleció en 1975<sup>55</sup>, cuidó del mueble, conservándolo en relativo buen estado.

<sup>54</sup> M. Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral... Libro Personal*, p. 176.

<sup>55</sup> Su tumba puede verse en el interior de la iglesia abandonada.

Después de su muerte, la ruina de la iglesia y del órgano se acentuaron. Varias décadas antes de quedar en desuso el templo, el instrumento se hallaba ubicado en un coro alto, sobre la puerta central; pero la construcción de una nueva fachada se tradujo en la supresión del coro. El órgano siguió funcionando en una nave lateral.

No se han podido encontrar documentos que se refieran a este órgano, ni hay en él, ni exterior ni interiormente, inscripción alguna. En la tapa de la "laye" o caja de las válvulas sólo hay una letra *I* y una *D*, grabadas a fuego en ambos extremos, con caracteres semejantes a los utilizados en los órganos de Jourdens. El mueble mismo es en todo semejante al del instrumento de Jourdens de San Rafael de Orituco, del año 1843. De no ser un órgano de ese constructor, trasladado alguna vez, o acaso posterior a su *Informe* de 1866, es en todo caso una obra de artesanía nacional que sigue un modelo casi idéntico. Pertenece a la organería venezolana, que utilizaba la excelente madera de cedro amargo, y que, en favor de la sencillez y los menores costos, no construía tiradores de registros junto al teclado. Los juegos se colocaban haciendo deslizar hacia afuera las correderas respectivas, lo que se hacía por un costado del instrumento.

### *El mueble*

El órgano carecía de fachada propiamente tal. El mueble era una caja cerrada por postigos. Al abrirse las ventanas delanteras dejaban ver seis hileras de tubos de madera. Con todo, como puede verse en la figura 2, el mueble, muy simple y coronado por una pequeña cornisa, no deja de tener una modesta belleza aún hoy, a un siglo o más de su construcción y pese a hallarse en completo abandono.

La altura del órgano es de 2,27 m, el ancho es de 1,25 m, y el fondo de 0,84 m. Su color azul violáceo puede todavía apreciarse, a pesar del polvo acumulado por años. No se conservan postigos del frente, salvo el inferior izquierdo. Bajo el teclado puede verse el fuelle rectangular de dos pliegues y 1 metro de largo, y, bajo él, el fuelle de cuña que lo alimentaba, con una abertura de 0,55 m.

La parte inferior del mueble, el basamento, sólo encierra el fuelle. Sobre el basamento se encuentra el teclado, y detrás y sobre éste, el tablero de reducciones y luego el secreto.

La parte superior la constituye la caja que encerraba el material sonoro. En el piso de esta sección pueden verse las 6 chapas donde iban colocados los 147 tubos de madera del instrumento. Bajo las chapas se deslizan las correderas, que son accionadas por el costado izquierdo, como en los órganos de La Asunción y de San Rafael de Orituco. Las dos primeras miden 3,2 cm de ancho; las restantes, 4 cm.

*El teclado*

"En ventana" (*En fenêtre*), al centro del mueble, se halla el teclado, de 49 notas, de Sol<sub>3</sub> a Sol<sub>7</sub>, con teclas de 2,2 cm de ancho, 1,3 cm de altura y 22,5 cm de longitud total. Este teclado se encuentra muy deteriorado y sólo pocas notas están en condiciones de abrir las respectivas válvulas. Las transmisiones, que comienzan en el extremo posterior de las teclas, son semejantes a las del órgano de San Rafael de Orituco, pero están más deterioradas. Actualmente se encuentran sin ninguna protección, a la vista exterior, como puede observarse en la figura 2. En esta imagen, sobre las transmisiones puede verse la caja de válvulas abierta: se conservan las "boursettes" y todas las válvulas. Esta caja está normalmente cerrada por una tapa delantera, que es asegurada por cuatro barras de hierro móviles.

*Recursos sonoros*

De la disposición de las chapas del somier se deduce que el instrumento poseía tres juegos de tubos de madera de 8, 4 y 2 pies. El registro de 8', que debía ser tapado y poseía varios tubos doblados, ocupaba las dos chapas posteriores. Sus cuatro tubos más graves ocupaban una pequeña chapa auxiliar.

La disposición sonora del instrumento era, entonces, la siguiente:

*Registros de fondo**Mutaciones*

Bordón 8'

Principal 2'

Flauta 4' (o Principal 4')

A juzgar por el hermoso sonido de los tubos en condiciones de cantar, este coro de tres octavas superpuestas debe haber poseído, por una parte, prestancia, y, por otra, la dulce calidad tímbrica de los tubos de madera.

El tubo 36 del primer registro mide 16,4 cm de alto, incluido el pie, 2,5 cm de ancho y 1,7 cm de fondo. El tubo 47 del segundo registro mide 10,3 cm de alto, incluido el pie, 1 cm de ancho y 2 cm de fondo. Del tercer registro no hay tubos completos conservados.

*Estado del instrumento y reconstrucción*

Las imágenes son elocuentes. El deterioro del órgano es muy grave, aunque no irreparable. Su material sonoro se ha perdido en gran proporción: de 147 tubos restan 23, varios de ellos quebrados. El teclado está muy destruido. Las válvulas y los fuelles exhiben serios daños. La mayoría de los postigos han sido arrancados. Pero es posible reconstruir

el instrumento, reconstituyendo sus tres juegos de madera, a partir de las mensuras originales; rehaciendo el teclado y reparando las transmisiones; y colocando un pequeño motor eléctrico para la provisión de aire, sin perjuicio de restaurar su sistema mecánico. Este era accionado por el "entonador" mediante una palanca movida por el pie, colocada al costado izquierdo del órgano. Reconstruido así, y colocado en un museo, este instrumento, además de constituir un testimonio del arte de la organería venezolana del siglo pasado, permitiría ejecutar literatura organística de un teclado, de cámara y acompañamiento de conjuntos corales.

#### EL ÓRGANO DE LA PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES

##### *Historia*

El hermoso y muy interesante instrumento de factura venezolana que posee esta parroquia, no es el primero que existió en ella. En la época del obispo Martí la iglesia tenía órgano y había organista. El prelado la visitó a partir del 10 de abril de 1783 y anotó en su libro personal que tenía "un buen coro"<sup>56</sup>. Justamente, en relación con el instrumento que allí se erigía, el obispo debió resolver una curiosa cuestión, de la que dejó cuenta detallada en sus anotaciones. El organista era un "negro libre", Juan Faustino Díaz (*sic.*) Cienfuegos, quien había sido contratado por el sacristán mayor, don Silverio Leal, por "su habilidad en cantar a canto llano y figurado y tocar el órgano". En febrero de 1775 el músico cometió un asesinato "casualmente o por defenderse", y, después de una prisión de dos años, logró huir y refugiarse en la iglesia de San Sebastián. Habiéndosele condenado a diez años de presidio, debió quedarse "asilado" en el templo. El obispo comprobó personalmente que vivía en una bodega de la iglesia y que sólo se le pagaba por cantar y tocar las campanas. En su resolución, el prelado expresa que "ahunque es verdad que no está decente que la Iglesia se valga de este hombre, pero la necesidad de este pobre que no puede salir fuera a ganarse la vida y la necesidad o utilidad de la misma Iglesia, que no hallará otro sugeto de esta habilidad, obligan a atender a este miserable y permitirle que exersa estos oficios...". Se le nombra, pues, como cantor, organista y campanero, y se le fijan obligaciones y salario<sup>57</sup>.

El instrumento que conoció el obispo Martí, y que tafía el desdichado organista, "asesino y asilado", desapareció en el siglo pasado.

<sup>56</sup> M. Martí, *op. cit.*, p. 533.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 542-43.

El órgano cuyo mueble se conserva hoy fue construido en 1886 y constituye una de las escasas muestras ubicadas de la organería y la ebanistería organeril venezolanas del siglo pasado. En una gran placa redonda, colocada en la parte superior de la fachada, en el centro, puede leerse bajo un vidrio la siguiente inscripción: "Fabricado/Por/Jn Vte. de la Torre/1886./San Sebastian". El papel de la época en que fueron escritas estas palabras conserva aún pliegues, acaso originales, y exhibe manchas que hablan del paso del siglo que prácticamente media entre hoy y el tiempo de su construcción.

El constructor Juan Vicente de la Torre firma su obra en San Sebastián, por lo cual debemos suponer que allí tenía su taller. Si bien las proporciones del instrumento son pequeñas, la cuidadosa factura del mueble, que es muy hermoso, muestra que se trataba de un artifice de categoría. La disposición de los registros, con tiradores junto al teclado, denota también una técnica de organería más avanzada que la de Jourdens.

El material sonoro ha sido casi totalmente destruido por el vandalismo humano. Sin embargo, ni éste, ni los años, ni el abandono, han podido acabar con el resto del mueble. Y en todo caso, el órgano todavía dejaba oír sus voces no hace más de tres décadas<sup>58</sup>.

### *El mueble*

La figura 3 nos muestra el mueble visto de frente. Se encuentra al costado derecho del coro, junto a la baranda tallada en madera. Se ve en buenas condiciones de conservación. Es sólido y muy hermoso. Está construido con maderas locales, especialmente cedro amargo. Los adornos son molduras de madera tallada.

Las medidas de la caja son las siguientes: 2,80 m de alto, sin contar la elevación central semicircular de la fachada, 1,71 m de ancho; 1,18 m de fondo. El basamento mide 0,96 m de alto y en su parte superior se aloja el teclado, que mide 0,65 m de ancho y se encuentra dentro de una cavidad de 0,75 m de ancho.

El basamento posee dos paneles de adorno a ambos costados y dos postigos en el centro. Al abrirse éstos, aparece, bajo las transmisiones, el fuelle de cuña, de 1,20 m por 0,35, el que alimenta a otro rectangular, que se encuentra bajo el teclado. Una barra, situada al costado

<sup>58</sup> Según el testimonio del profesor Luis Emilio Rondón Bravo, del Colegio Universitario de la Región Capital. Existe el testimonio de una reparación efectuada en las primeras décadas de este siglo por un "técnico organero", que dejó su aviso impreso adherido a la tapa de la caja de válvulas. Desafortunadamente la parte inferior del papel se ha destruido. Puede leerse: "Manuel Aldana Vargas/TÉCNICO ORGANERO/Reparación y afinación científica de órganos, armonios y pianos. No exijo dinero anticipado hasta tanto el trabajo quede a satisfacción. /MAGNÍFICAS REFERENCIAS". Siguen tres líneas ilegibles. "Barquisimeto" es una de las pocas palabras que podrían reconstituirse.

derecho del instrumento, sirve para accionar el sistema de provisión de aire. La parte superior del basamento la ocupa el teclado, al que nos referiremos más adelante.

Por sobre el basamento está la fachada propiamente tal, enmarcada en dos columnas laterales talladas (ver fig. 3, a la derecha), por dos paneles laterales con decoraciones de tipo floral, y, en la parte superior, por una amplia cornisa de cuatro secciones. Esta cornisa semicircular presenta de abajo hacia arriba: 1) una franja de madera calada que ocultaba la parte superior de los tubos de fachada; 2) un marco de madera torneada; 3) un amplio friso con molduras talladas y que en el centro deja espacio para la inscripción circular del constructor; 4) una coronación doble en madera maciza sobrepuesta.

La parte principal de la fachada es justamente la que ha desaparecido por obra de la tendencia destructiva humana. Estaba compuesta por 18 tubos de metal, posiblemente correspondientes a un Principal de 4 pies. En la parte superior, tras la franja calada de la cornisa, se conservan algunos de los anillos metálicos que mantenían derechos los tubos. Quizás las bocas de éstos formaban una línea horizontal o un semicírculo suave que descendía hacia el centro. Sin duda, el mueble con todos sus tubos de fachada en buen estado debe haber sido muy bello.

Los costados del mueble muestran 8 grandes paneles y una amplia cornisa, que continúa la de la fachada central (ver fig. 3, lado derecho).

### *El teclado*

Como es natural, un instrumento tan pequeño no posee consola propiamente tal. El teclado se encuentra en el centro del instrumento, sobre la parte superior del basamento. Sobresale ligeramente del mueble. Está limitado lateralmente por dos paneles rectangulares, en el centro de los cuales se ve una hilera vertical de cuatro tiradores de registros. Por arriba, un delgado panel cierra todo el basamento. A los lados de este panel, y continuando la línea de los tiradores de registros, hay dos botones más pequeños que permiten retirar esa cubierta y dejar a la vista la tapa de la "laye". Retirando ésta, se tiene acceso a las válvulas de la secreta.

El teclado consta de 49 notas, a partir del Do<sub>3</sub> de la escala acústica. Posee, pues, cuatro octavas y un Do<sub>7</sub> superior. La transmisión de 36 de estas notas se hace por arriba del teclado; la de las 13 restantes se practica por debajo.



*Recursos sonoros*

Como ya lo expresamos, el material sonoro del instrumento ha sido el más afectado por el vandalismo humano. Y en especial los tubos metálicos. Se han conservado tubos de madera tapados, hechos de cedro amargo. Son de factura artesanal tradicional y su sonoridad es muy hermosa.

Sólo podemos formarnos una idea aproximada de lo que fueron los recursos sonoros de este órgano. Las chapas del somier son cinco y, de ellas, dos alojaban el juego mayor de 8 pies, de madera. Los juegos eran, por lo tanto, sólo 4, con dos tiradores de registros para cada uno. La registración probable puede haber sido la siguiente:

*Registros de fondo**Mutaciones*

Bordón 8' (madera)

Octava 2' (metal)

Bordón 4' (madera)

Principal 4' (metal: en fachada)

Los recursos sonoros eran, pues, modestos, como parecen haber sido en la generalidad de los órganos de artesanía nacional. Sin embargo, dada la calidad del sonido de los tubos de madera conservados, no nos cabe duda de que sus voces debían llenar el templo. Además de servir para el acompañamiento del canto, podía interpretarse en él toda una vasta literatura organística para un teclado, sin pedales.

*Estado del órgano y restauración*

A pesar del abandono y de la acción destructora del hombre, a casi un siglo de la fecha de su construcción, el instrumento conserva en buen estado el mueble, las partes de madera de los fuelles y la secreta. En regular estado se hallan las transmisiones y el teclado. Las válvulas y los pliegues de los fuelles deben ser renovados. Los tubos de metal están destruidos o desaparecidos en un 98%. Con los tubos de madera preservados podría reconstruirse un registro completo de 49 notas.

La restauración es perfectamente posible y estimamos que debe emprenderse a la brevedad. El mueble constituye una muestra de la ebanistería organeril venezolana del siglo pasado, y su belleza, solidez y durabilidad acreditan la calidad del arte y la artesanía nacionales, así como la nobleza de las maderas autóctonas. Se hace necesario reparar el secreto, el sistema de transmisiones, el teclado y los fuelles; colocar un pequeño motor silencioso, sin perjuicio de dejar en estado de funcionar el antiguo sistema del fuelle de cuña y el fuelle-depósito rectangular. Un juego completo de madera puede reconstruirse con los

tubos conservados. Habría que construir, a partir de las mensuras de algunos tubos originales, tres registros nuevos, dos de metal y uno de madera, los cuales se armonizarían de modo que formen un coro homogéneo y equilibrado con la base del registro de 4 pies reconstituido.

Tal instrumento, además de revivir en su hermosa y sólida caja, el centenario órgano de un artífice venezolano, sería útil no sólo para el culto, sino para la ejecución de literatura coral, como acompañante o continuo, de música de cámara y de literatura organística de solo, para un teclado.

El detalle de la disposición de los registros sería la siguiente: Bordón 8' de madera, construido según mensura original; Bordón 4' de madera, enteramente original; Principal 2' de metal, en fachada, construido según mensura original; Quinta 1' 1/3 de metal de mensura armónica con la de los otros registros.

*Registros de fondo*

Bordón 8' madera

Bordón 4' madera (original)

*Mutaciones*

Principal 2' metal

Quinta 1 1/3 metal

*Caracas, Instituto Latinoamericano  
de Investigaciones y Estudios  
Musicales "Vicente Emilio Sojo"*

BIBLIOGRAFIA

FUENTES MANUSCRITAS

- a) Archivo de la Catedral de Caracas:  
*Actas del Cabildo Metropolitano, vols. XVII, XXIV y XXXIV.*  
*Libro de Inventarios: Inventarios / de las Imágenes, Alajas, Ornamentos, y demás Utensilios / De esta Sta Iglesia / Metropolitana / de / Caracas (Desde 1806).*
- b) Archivo de la Catedral de Mérida:  
*Caja IV de Inventarios.*
- c) Archivo Juan Bautista Plaza:  
*Expediente del órgano de La Candelaria, 1727: Cuentas dadas por Joseph Janez de Barrios del producto de Dos mil pesos... para hazer un Organo para la ... Parroquia de Santa Cruz de Candelaria.*
- d) Archivo parroquia de La Asunción:  
*Libro de Gobierno de la Parroquia La Asunción.*
- e) Peñín J. *José María Osorio y la primera ópera escrita en Venezuela (1980).*

## FUENTES IMPRESAS

- Béhague, G. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1978.
- Bolet, J. *San Sebastián de los Reyes. Reseña histórica*. Caracas, 1929.
- Calcaño, J. A. *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958.
- Castillo Didier, M. *Caracas y el instrumento rey. Catálogo de los órganos tubulares del Distrito Federal y el Estado Miranda*. Caracas: Ediciones de Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1979.
- . *L'Orgue au Chili*. Trad. de G. Bourlignieux. *Cahiers et Memoires de l'Orgue*, N° 20, París, 1978.
- . "Panorama organístico de Chile", *R.M.Ch.*, XXIX/131 (julio-septiembre, 1975), pp. 5-37.
- . "Un Cavaillé-Coll en la Emérita Augusta americana. Algunos órganos de los Andes venezolanos", *Revista Musical de Venezuela*, III/7-8 (mayo-agosto y septiembre-diciembre 1982).
- . *Venezuela y el instrumento rey. Catálogo organográfico de Venezuela*. Caracas: Ediciones del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1983.
- Cavaillé-Coll, A. *Maison A. Cavaillé-Coll / 13-15 Avenue du Maine 13-15 Paris / Orgues de tous modes*. Paris, 1889. Editado por Alfred Reichling, *Fünfundfünfzigste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde*. Berlín: Verlag Merseburger, 1977 (ed. facsimilar, con traducción al alemán y estudio del prof. Reichling).
- . *Complete Theoretical Works*. Editados por G. Huybens. Londres, 1979.
- Cavaillé-Coll, C. y E. *Aristide Cavaillé-Coll, ses origines, sa vie, son oeuvre*, 2ª ed., París: Fischbacher, 1982.
- Claro, Samuel. "La música virreinal en el nuevo mundo", *R.M.Ch.*, XXIV/110 (enero-marzo, 1970), pp. 7-31.
- De Fleury, P. *Dictionnaire biographique des Facteurs d'Orgues*. París, 1926.
- Douglas, F. *Cavaillé-Coll and the Musicians: A Documented Account of his First Thirty Years in Organ Building*. Raleigh: Sunbury, 1980, 2 vols.
- Duarte, Carlos F. "El músico e instrumentista Pedro José de Osío", separata del *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton*, N° 29 (mayo 1972), Caracas.
- . "Los Olivares en la cultura de Venezuela", separata del *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton*, N° 15 (septiembre 1967), Caracas.
- Febres Cordero, T. "La Catedral de Mérida", en *Archivo de Historia y Variedades*, Mérida, 1960.
- Fesperman, John T. *Organs in Mexico*. Raleigh: Sunbury Press, 1980.

- Landaeta Rosales, M. "Los antiguos órganos de Caracas y otros pueblos de Venezuela", en diario *La Religión*, N° 5101 (18 de febrero de 1909), Caracas (Reproducción íntegra del Informe de 1866 de Jourdens).
- Lange, F. Curt. "Organos y organeros durante el periodo colonial argentino", *Revista de la Asociación Organística Argentina*, N° 1 (1977) y N° 2 (1978), Buenos Aires.
- Lira Espejo, E. *Vicente Emilio Sojo*. Caracas: Ediciones Consucre, 1977.
- Lueders, K. "Permanence et spiritualité du génie de Cavaillé-Coll", *La Flute Harmonique*, Nos. 1 y 2 (enero-marzo y abril-junio 1976), París.
- Maldonado, Fco. A. *Seis primeros obispos de la Iglesia Venezolana en la época hispánica*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vol. CXVII. Caracas: Italgráfica S.R.L., 1975.
- Martí, M. *Relación de la Visita General que en la Diócesis de Caracas y Venezuela hizo el Ilmo. Sr. D. Mariano Martí, del Consejo de Su Majestad, 1771-1784*. Caracas: Edit. Parra León Hnos., 1929, 3 vols.
- . *Documentos relativos a su Visita Pastoral. Libro Personal I y II*. Estudio preliminar de Luis Gómez Canedo. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vols. 95 y 96. Caracas: Italgráfica S.R.L., 1969.
- . *Documentos relativos a su Visita Pastoral. Inventarios*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vols. 97 y 98. Caracas: Italgráfica S.R.L., 1969.
- Plaza, Eduardo. "Apuntes sobre la vida, la persona y la obra de Juan Bautista Plaza", *Revista Musical de Venezuela*, II/4 (mayo-agosto, 1981).
- Plaza, Juan B. *José Angel Lamas*, *Revista Musical de Venezuela*, II/3 (enero-abril, 1981).
- . *Música Colonial Venezolana*. Colección Letras Venezolanas, II. Caracas, 1958.
- Proust, B. y D. *L'Orgue au Brésil*. Arcueil 19, s. f.
- Sabatier, F. "La palette sonore de Cavaillé-Coll. Essai". Número especial de *Jeuneusse et Orgue*, Pessac, 1979.
- Schweitzer, A. "Arte de la ejecución y la construcción del órgano en Francia y Alemania". Trad. y notas de M. Castillo Didier, *Revista Musical de Venezuela*, I/1 y II/3 (mayo-agosto, 1980 y enero-abril, 1981).
- Stevenson, R. "La música en la catedral de Caracas hasta 1836". *R.M.Ch.*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979) y *Revista Musical de Venezuela*, Nos. I/1 y 2 (mayo-agosto y septiembre-diciembre, 1980).
- Vives Suriá, J. *El exmio prelado doctor Mariano Martí Obispo de Caracas y Venezuela*. Caracas, 1962.
- Welch, J. B. "The Organ in Brazil". *The Diapason*, LXXI/6, 7 y 10 (junio, julio y octubre, 1980).

## Reseñas de Publicaciones

Steven Barwick. *Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982, 165 pp.

Steven Barwick, destacado profesor e investigador de la Southern Illinois University, nos ofrece una segunda antología con obras corales polifónicas de compositores mexicanos del período colonial. Los manuscritos preservados en los archivos de la catedral de Ciudad de México datan del período comprendido entre 1625 y 1717, y fueron copiados en dos libros de coro de obras polifónicas por el escriba Simón Rodríguez de Guzmán en 1717, también compositor de cierto renombre. Cuatro compositores adscritos a la catedral están representados en esta antología, con un total de quince obras: Manuel de Sumaya (=Zumaya) con doce, Antonio Rodríguez de Mata, Francisco López Capillas y Antonio de Salazar con una obra cada uno.

Estas obras ejemplifican el *stile antico*, modalidad de escritura relacionada con la música religiosa del barroco temprano europeo, que en México se hizo extensivo incluso al primer cuarto del siglo XVIII. La práctica de una escritura renacentista, fuertemente evocadora del estilo palestriniano, era una herramienta indispensable en la formación de los compositores, quienes podían escoger un estilo determinado, o como en el caso de Manuel de Sumaya, cultivar tanto el *stile antico* como el *stile moderno*.

Los rasgos estilísticos de la música religiosa de este período y las cualidades estéticas de las obras presentadas, son discutidos en la introducción por Steven Barwick, quien además se refiere a los maestros de capilla de la catedral, detalla notas de las correcciones a los originales, provee de traducciones de los textos latinos e incluye algunas reproducciones de facsímiles de las obras originales.

Una excelente publicación realizada con miras a su uso práctico en la docencia e interpretación.

*Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, volumen I, número 2, mayo-junio, 1982. Iztapalapa, México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 123 pp.

La orientación planteada en el primer número de *Pauta* es continuada en esta segunda entrega, que publica también breves artículos sobre una variada temática. Se inicia con el discurso de aceptación que pronunciara el musicólogo, investigador y director de orquesta Nikolaus Harnoncourt con ocasión del otorgamiento del premio Erasmo 1980. Junto con agradecer dicha distinción, Harnoncourt enfoca el problema de la falta de comunicación que existe entre la música actual y el público, el

papel social que debe asumir el compositor de hoy y finaliza abogando por el sentido y espiritualidad de la música en contra de su reducción a mero ornamento.

El ensayo del destacado trombonista francés Vinko Globokar, titulado "Reflexiones sobre la improvisación", es el resultado de años de experiencia en el New Phonic Art, grupo del cual fue miembro fundador, y cuya actividad principal es la práctica de la improvisación. Un interesante artículo sobre el significado de la actividad improvisadora, su importancia en la música culta occidental, el porqué se improvisa, el músico improvisador y el oyente, la improvisación como medio pedagógico, la improvisación libre y controlada y el origen de sus códigos y convenciones. Las ideas de Globokar son relevantes para esta práctica que ha adquirido significativas repercusiones en la música actual.

La publicación de dos breves documentos de Manuel M. Ponce, titulados "A propósito de *Le Tombeau de Debussy*" de 1921 y "El suplicio del concertista" de 1920, fue realizada como un homenaje a este ilustre músico mexicano con ocasión de cumplirse el centenario de su nacimiento.

Estos escritos son precedidos por un comentario analítico de los 24 *Preludios* para guitarra, de Ponce, por el musicólogo inglés Brian Jeffrey.

La violinista y experta en literatura inglesa Deborah Molodofsky, en su artículo "El artista como criminal", nos presenta un metódico ensayo sobre la novela *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, obra cuya tesis es el conflicto entre música tonal y atonal como metáfora de la situación alemana previa a la Segunda Guerra Mundial, y en contra de la llegada del "nuevo orden" hitleriano.

Uno de los propósitos de esta revista es dar a conocer recientes investigaciones sobre los recursos técnicos y expresivos de los instrumentos tradicionales. En el primer número, un estudio sobre la guitarra abrió este camino que ahora se hace extensivo al oboe. La inmensa capacidad sonora de este instrumento, especialmente descubierta por la excelencia de los instrumentistas contemporáneos, es el tema abordado por la joven oboísta y musicóloga Leonora Saavedra, quien demuestra un profundo conocimiento técnico del instrumento. Amplía su enfoque con la traducción de dos artículos de destacados instrumentistas e investigadores: Nora Post en los "Multifónicos en el oboe" y Lawrence Singer en "Nuevos conceptos sobre el oboe", sustanciales estudios de gran utilidad para los ejecutantes.

Como novedad, *Pauta* inserta en este número el último texto —"rigurosamente inédito"— del compositor norteamericano John Cage. "Composición en retrospectiva", escrito en 1981, es un poema que usa el mesóstico como recurso formal y da a conocer los intereses e ideas de este influyente artista contemporáneo, expresado en sus propias pala-

bras: "un mosaico de ideas, declaraciones, palabras y anécdotas", cuya finalidad es renovar la esperanza en la trascendencia de la música. Junto al texto en inglés, aparece la traducción del poeta mexicano Rafael Vargas, conservando la difícil estructura original del poema de Cage.

Completa este número, la segunda parte del ensayo sobre *Don Juan*, de Mozart, titulado: "Cómo curarse de la forma", por Daniel Catán; la traducción de la humorística disertación sobre los niños y la música, del compositor francés Erik Satie, y la publicación de "Lesamianas", poema del mexicano David Huerta.

*Revista Brasileira de Música*, volumen XI, 1981. Río de Janeiro: Universidade Federal de Río de Janeiro, Escola de Música, 118 pp.

Después de un intervalo de treinta y siete años, la Escola de Música de la Universidade Federal de Río de Janeiro vuelve a publicar la *Revista Brasileira de Música*. Su actual director, Andrely Quintela De Paola, ha querido seguir la misma línea del que fuera su fundador y director durante diez años, profesor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, orientándola a la difusión de la cultura musical.

Breves artículos sobre variados tópicos musicales conforman esta publicación, que si bien no profundiza los temas abordados, tiene el mérito de ser accesible a un amplio público interesado en la música del Brasil y de otras culturas. El resurgimiento de esta Revista ocurre paralelamente a la fundación de la Sociedade Brasileira de Musicologia, en Sao Paulo, en el mes de septiembre de 1981, y "está destinada a ser el organismo representativo del saber de las nuevas generaciones de músicos y musicólogos de Brasil".

Se inicia con un análisis de la estructura universitaria y de la enseñanza de la música por Andrely Quintela De Paola. Luego presenta doce artículos de reducida extensión y termina con una sección informativa. Entre los artículos que más se destacan está el de Afife Craveiro de Almeida, quien rinde un homenaje al compositor y pedagogo brasileño Joaquim Antonio Barroso Neto (1881-1941) con ocasión del centenario de su nacimiento y el cuadragésimo aniversario de su fallecimiento. En apretada síntesis resalta sus aportes en el campo pianístico y pedagógico, analiza su música y lo ubica dentro del quehacer musical del Brasil como uno de los pioneros del canto coral.

"O Samba de Escola (Carnaval)", por Dulce Martins Lamas, es uno de los artículos más interesantes. A las reproducciones de grabados y fotografías se suman varios ejemplos musicales que ilustran el tema, uno de los más significativos dentro del complejo panorama del folklore brasileño y su entronque con la cultura africana.

De carácter fundamentalmente informativo es el estudio retrospectivo sobre el arte organístico en Brasil, de Angelo Camin, "A arte do órgão no Brasil". Este trabajo fue presentado al primer encuentro latinoamericano de organistas realizado en Morelia, estado de Michoacán, México, el 17 de marzo de 1974. Se citan los principales constructores de órganos entre mediados del siglo XVII y comienzos del XIX; se hace referencia a los órganos antiguos existentes en Brasil, a las escuelas de música en las que se imparten cursos de órgano y a las entidades que patrocinan conciertos.

El profesor Colbert Hilgenberg Bezerra enfoca la lectura, a primera vista, como una práctica de gran importancia en la actividad del instrumentista, especialmente el pianista. Describe los aspectos generales del problema en base a trabajos prácticos realizados en la escuela de graduados de la Universidade Federal de Río de Janeiro, y analiza los resultados de estos trabajos. De las dos hipótesis formuladas —aptitud innata y técnica adquirida— se llega a la conclusión de que existe la coexistencia de ambas, con eventual predominio de la una o de la otra, conforme a cada individualidad.

Completa esta miscelánea publicación una muy somera reflexión sobre la dodecafonía, sobre el arte y educación social, un homenaje al multifacético José Maurício Nunes Garcia, reflexiones sobre el arte lírico, las nuevas tendencias de grafla musical, el vanguardismo musical de hoy y su paralelo con los problemas del siglo XVII, y sobre el impresionismo y la estética de Debussy.

*Inés Grandela*  
Universidad de Chile  
Facultad de Artes

*Nuevas investigaciones y publicaciones en el campo de la musicología sistemática en Austria*

Las investigaciones iniciadas en 1970 por Franz Richter-Herf y Rolf Maedel se concretan a través de una serie de publicaciones para los estudiosos interesados en el microtonalismo. Estos trabajos, tanto teóricos como experimentales de laboratorio, han sido realizados en el estudio electrónico del *Institut für Musikalische Grundlagenforschung* de la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst "Mozarteum", Salzburg*.

El libro *Das transzendente Tonsystem* de Rolf Maedel (Musikverlag Emil Katzwichler, München-Salzburg) es de carácter teórico. El autor, por medio de la matemática y la experimentación, investiga diversos aspectos del pasado y presente del campo acústico-musical, en un



intento de crítica y clarificación, por una parte, y de búsqueda de nuevos caminos y posibilidades sonoras, por otra.

El trabajo *Ekmetische Musik*, de Rolf Maedel y Franz Richter-Herf (Musikverlag Emil Katzwichler, München-Salzburg), desarrolla la misma línea, pero enfatiza los aspectos prácticos de su aplicación, en la composición sistemática en forma microtonal.

*Ekmetische Musik, Aufführungspraxis und Intonationsübungen* (Edition Helbling A-6021, Innsbruck) es un manual de introducción a la solmisación de los intervalos microtonales ( $1/2$ ,  $1/3$  y  $1/16$  de semitonos). Propende a la obtención de exactitud en la interpretación, ya que en la formación tradicional de los músicos comúnmente no se incluye esta materia. Los ejercicios están diseñados básicamente para la interpretación de las obras de Richter-Herf, pero, a la vez, abren un nuevo camino para la entonación controlada y consciente de sonoridades sorprendentes.

*Melikof Karatan*

## Crónica

### DIFUSION DE LA CREACION MUSICAL CHILENA, 1982

Al igual que en años anteriores, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile continuó su importante labor de difusión de la música de los compositores nacionales dentro de sus dos temporadas, sinfónica y de cámara, en el segundo semestre de 1982. En la XLI Temporada Oficial 1982 de la Orquesta Sinfónica de Chile se programaron las siguientes obras de compositores nacionales: Pedro Humberto Allende, *Concierto* para violoncello y orquesta; Alfonso Leng, *Fantasia* para piano y orquesta; Miguel Letelier, *Instantes* para orquesta; Carlos Riesco, *Concierto* para violín y orquesta, y Domingo Santa Cruz, *Sinfonia Concertante* op. 21 para orquesta sinfónica con flauta solista.

El 11 de junio la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de su titular, maestro Victor Tevah, con Analdo Fuentes como solista, ejecutaron el *Concierto* para cello y orquesta de Pedro Humberto Allende, Premio Nacional de Arte 1945. La obra fue escrita en 1914 y se estrenó al año siguiente en el Teatro Unión Central de Santiago, actuando como solista Michel Penha bajo la dirección del propio compositor. Consta de tres movimientos: Allegro, ma non tanto; Adagio y Allegro scherzando, unificados por un tema principal expuesto por el instrumento solista en los primeros compases de la partitura. La obra fue presentada en Europa, mereciendo su calidad musical entusiastas elogios. Así lo reconoció Claude A. Debussy en una carta dirigida al compositor en la que señala que "su escritura es absolutamente notable" y destacando que se trata de "una personalidad que rara vez se encuentra en la música contemporánea".

El 26 de junio la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Werner Torkanowsky, interpretó la *Sinfonia Concertante* para orquesta sinfónica con flauta solista del Premio Nacional de Arte 1951, Domingo Santa Cruz. La partitura fue escrita en 1945 y corresponde al op. 21 del catálogo del compositor. Es la primera obra sinfónica escrita por Santa Cruz, la que dedicó a David van Vactor, compositor norteamericano que la estrenó el 29 de septiembre de 1945. Consta de tres movimientos: Muy alegre y movido; Lento y elegiaco y Animado, con entusiasmo. En esta obra, los problemas formales, fraseológicos y de lenguaje son resueltos con gran destreza y maestría, logrando, de esta forma, una acendrada unidad. En los instrumentos concertantes predomina el tratamiento contrapuntístico, el que se contrapone perfectamente con los del tutti del piano y las cuerdas.

El 2 de julio se escucha la tercera obra chilena programada para esta temporada. Werner Torkanowsky, conduciendo a la Orquesta Sinfónica de Chile, ofreció la versión de *Instantes* para orquesta, del compositor Miguel Letelier, que consta de cinco piezas: "Cantillana", "Erosión", "Plankton", "Noche" y "Castña". En ellas, el compositor pone al servi-

cio de su imaginación todos los recursos musicales necesarios para expresar sus vivencias ante la naturaleza.

El 9 de julio la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta del maestro argentino Guillermo Scarabino, con Elma Miranda al piano, nos entregaron *Fantasia* para piano y orquesta de Alfonso Leng. Esta es la única obra que el compositor, Premio Nacional de Arte 1957, escribiera para piano y orquesta. Su escritura no se enmarca dentro de un esquema formal preestablecido. No obstante, la unidad se logra por el sentimiento uniforme de su rica e intensa expresión personal a lo largo de toda la obra.

Finalmente, de Carlos Riesco se tocó el *Concierto* para violín, compuesto en 1951, con Alvaro Gómez como solista, bajo la conducción de Victor Tevah. Esta obra consta de tres movimientos: *Allegro cantabile*, *Lento* y *Allegro giocoso*. Sobresalen en sus páginas ciertos rasgos muy característicos del compositor como, por ejemplo, su marcada tendencia lírica en el tratamiento melódico, la claridad formal y acabado manejo tímbrico, fruto de su excelente formación técnica.

La intensa actividad extensional de la Facultad de Artes, durante 1982, culminó con la Temporada de Cámara realizada en la Sala Isidora Zegers, entre el 7 de julio y el 8 de septiembre. Se presentaron las siguientes obras de compositores chilenos: de Adolfo Flores, *Atacameña* (1980) y *Donde vive la araucaria* (1981); de Miguel Letelier, *Tres canciones* para voz, clarinete y piano op. 28; de Juan Orrego Salas, *Diversimento* para trío op. 44; de Guillermo Rifo, *Arrayán* (1974), *Pirquinero* (1980), *Tamarugal* (1980), *Cueca del Cerro* (1974) y *Suite Santiaguina* (1982); de Domingo Santa Cruz, *Quinteto* de vientos op. 33, y de Jorge Urrutia, *Pastoral de Alhué* op. 27.

Entre las once obras incluidas en esta temporada, cinco fueron primeras audiciones.

Miguel Letelier Valdés, *Tres canciones* op. 28 para voz, clarinete y piano.

El 18 de agosto las distinguidas artistas Carmen Luisa Letelier, contralto, Valene Georges, clarinete, y Elvira Savi, piano, ofrecieron las primeras audiciones de "La Détresse" (1981) y "Au dela de L'Ennui" (1982), junto a "La Mort Favorable" (1981), estrenada hace un año por las mismas artistas. Estas piezas constituyen las *Tres canciones* op. 28 de Miguel Letelier.

Compositor, organista y profesor del Departamento de Música de la Facultad de Artes, Miguel Letelier nació en Santiago el 29 de septiembre de 1939. Sus estudios de composición, contrapunto y órgano los realizó en el Conservatorio Nacional de Música con los maestros Julio

Perceval y Gustavo Becerra. En 1964, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires, perfeccionó sus estudios con Alberto Ginastera, Roger Sessions, Mario Davidowsky, Iannis Xenakis y Earl Brown. En París estudió órgano con el profesor Grünewald y realizó cursos de composición con los maestros Jolivet y Max Deutsch.

Entre sus obras destacan la *Suite Scapin* para dos pianos; *Siete preludios breves* para guitarra, obra con la que obtuvo Mención Honrosa en el Séptimo Festival de Música Chilena de 1962; *Divertimento* para ocho instrumentos, logrando uno de los más altos puntajes en la categoría cámara en el Décimo Festival de Música Chilena de 1966; el *Nocturno* para conjunto instrumental e *Instantes* para orquesta.

Las *Tres canciones* op. 28, con textos en francés de Madame la Comtesse de Noailles, fueron escritas como homenaje al compositor ruso Alexander Scriabin. La pericia con que Letelier maneja la escritura instrumental y vocal le permitieron fundir sus propias características musicales con las armonías y sonoridades scriabinianas. Al respecto, el compositor y crítico Federico Heinlein se refiere a este estreno en los siguientes términos (*El Mercurio*, 20 de agosto de 1982):

“‘Llamas sombrías’ se titula el penúltimo trozo para piano de Scriabin, y la creación de Miguel Letelier busca divinatoriamente en el crepuscular éxtasis místico del compositor ruso”.

#### Guillermo Rifo, *Pirquinero*, *Tamarugal* y *Suite Santiaguina*.

El conjunto instrumental “Latinomusicaviva”, integrado por Guillermo Rifo, vibráfono; Adolfo Flores, contrabajo; Emilio Donatucci, fagot; Alberto Harms, flauta; Víctor Gutiérrez, clarinete, saxofón; Luis Alberto Latorre, piano; Patricio Salazar y Raúl Aliaga, percusión, participó en la temporada en un concierto titulado “Homenaje a Septiembre”. En el repertorio seleccionado figuraban obras ya conocidas, como el *Arrayán*; *Cueca del Cerro*, de Guillermo Rifo, y *Atacameña*, de Adolfo Flores. Guillermo Rifo nació el 16 de febrero de 1945 y en la actualidad se desempeña como docente en el Departamento de Música de la Facultad de Artes, director del conjunto “Latinomusicaviva” y miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile. Además de compositor de los más diversos géneros, se ha destacado preferentemente como intérprete de música contemporánea. En 1973 participó en el taller “Estudio de Nueva Música”, que dirigió el maestro alemán Ernst Huber-Contwig, que se celebró en el Goethe Institut. Fue miembro fundador del conjunto “Hindemith”, al sentir la necesidad de renovar y de enriquecer el patrimonio compositivo chileno. Organizó el conjunto “Latinomusicaviva” —continuador del “Hindemith”—, cuya meta es difundir la nueva

música chilena y latinoamericana a través de sus más variadas expresiones, desde lo autóctono y folklórico hasta las más avanzadas técnicas contemporáneas.

El 1° de septiembre se estrenaron las siguientes composiciones de Rifo: *Pirquinero*, partitura basada en una melodía tradicional nortina; *Tamarugal*, que evoca el clima de soledad de la pampa "hecho impresión sonora, más que nada, por piano, fagot e instrumentos percutidos, que imitaban voces de la naturaleza" (Federico Heinlein, *El Mercurio*, 3 de septiembre de 1982). El último estreno del compositor correspondió a la *Suite Santiaguina*, cuyos rasgos característicos siguen la misma vena de las obras anteriores. Transcribimos a continuación los juicios que el mismo crítico hace de esta obra:

"Aquí encontramos la nerviosa 'ruídica' de la metrópoli, asperezas disonantes, una canción desesperada del contrabajo, un bolero, ritmos de índole chilena, un solo de saxofón sobre rumores surtidos, el pequeño vals del piano, cadencias nocturnas de timbre insinuante, un dúo de flauta y fagot, etc..." (*El Mercurio*, 3 de septiembre de 1982).

#### Adolfo Flores, *Donde vive la araucaria*.

En el mismo concierto "Homenaje a Septiembre" se escuchó en primera audición *Donde vive la araucaria*, de Adolfo Flores, en la que se destaca la melodía del fagot y un gran solo del instrumento de arco. La trayectoria de este compositor e intérprete está muy ligada a la de Guillermo Rifo, ambos músicos fueron miembros fundadores del conjunto "Hindemith" y de "Latinomusicaviva". Como compositor se ha dedicado a la creación de música para el teatro, la televisión y obras especialmente escritas para el conjunto, entre las cuales podemos destacar: *Milongaza para Emilio*; *Suite* para violín, cello y piano, ambas estrenadas en 1975; *Samba de trasnochada* y *Amanecer*, en 1976; *Altiplánica*, interpretada por primera vez en 1977; *Bossa suavecito* y *Descuadrado*. Fue primer contrabajista de la Orquesta Sinfónica de Chile y de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile. En la actualidad, además de su labor creativa e interpretativa, se desempeña como director de la Radio Beethoven y gerente general de la Agrupación Beethoven.

#### Cirilo Vila, *Elegía* para cuerdas y timbales, in *Memoriam Béla Bartók*.

"El ciclo eterno de la naturaleza se ha cumplido una vez más y un nuevo verano nos reúne alrededor de la música y el canto en Frutillar", dice el prefacio del programa de estas Semanas Musicales de 1982.

Desde hace catorce años, en el balneario de Frutillar a orillas del Lago Llanquihue, que como telón de fondo tiene al volcán Osorno, su fundador, maestro Arturo Yunge, inició las Semanas Musicales que reunieron año a año a destacados artistas de todo el país y a turistas amantes de la música. Hace cuatro años comenzó a fructificar la idea de invitar a los compositores nacionales a participar con sus creaciones en este evento que progresivamente ganaba en prestigio y solidez. Es así como esta loable iniciativa se hizo realidad en 1979 cuando Wilfried Yunge recibió la comisión de componer especialmente para las Semanas Musicales la *Cantata "Viva la Música"*. Al verano siguiente fue invitado el compositor Guillermo Rifo, estrenándose en aquella oportunidad "Llanquihue", *Divertimento* para orquesta. En 1981, Alejandro Guarello, representante de la generación de compositores jóvenes, recientemente titulado y actual profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, toma parte de estas Semanas con su obra *Sinfonietta*. Finalmente, en la versión 1982 de Frutillar, que culminó el 13 de febrero en el Instituto Alemán, en el Concierto de Clausura se estrenó la obra *Elegía* para cuerdas y timbales, In Memoriam Béla Bartók, del maestro Cirilo Vila.

El maestro Vila, así lo llamamos todos los que fuimos sus alumnos, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, obteniendo, en 1959, el título de Licenciado en Interpretación Musical con Mención en Piano y posteriormente realizó estudios de postgrado con el profesor Rafael de Silva. Entre 1954 y 1961 estudió composición con Alfonso Letelier, Premio Nacional de Arte 1958, y con Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte 1971, en 1956 obtuvo el Premio al mejor alumno de la Carrera de Composición. Gracias a una beca otorgada por el Gobierno de Italia, Cirilo Vila viajó en 1962 a Europa e ingresó al Conservatorio "Santa Cecilia" de Roma para estudiar dirección orquestal con el profesor Franco Ferrara. Al término de la beca italiana se dirigió a Francia, ahondando sus conocimientos de dirección orquestal en la Ecole Normale, con Pierre Dervaux, durante el primer año y, en seguida, gracias a una beca por tres años otorgada por el Gobierno de Francia, pudo proseguir sus estudios de especialización en el Conservatorio Superior de Música de París, en la cátedra de Dirección Orquestal del maestro Manuel Rosenthal. Simultáneamente estudió Análisis Musical con el compositor Olivier Messiaen y, al margen del Conservatorio, asistió a clases particulares de composición con el profesor Max Deutsch, quien lo introdujo a la tradición composicional de Schoenberg y la Escuela de Viena.

En nuestro país asistió a los Seminarios de Dirección Orquestal que ofrecieron los maestros Ronald Douatte y Volker Wangenheim y al Seminario de Interpretación Pianística Moderna, dictado por el profesor Peter Roggenkamp.

La labor de extensión del maestro Vila es amplísima. Ha dictado conferencias sobre música contemporánea, ha ofrecido charlas-conciertos, y como pianista ha participado en innumerables recitales con diversos conjuntos de cámara, y ha actuado como solista en la Temporada Oficial de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile. Ha estrenado, además, un número importante de obras de compositores contemporáneos, de creadores chilenos y también composiciones suyas.

En la actualidad es profesor del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las cátedras de Composición, Análisis Musical, Armonía Superior, Contrapunto y Lectura de Partituras. Por su calidad humana y artística, además de su extraordinaria inteligencia y profunda cultura, el maestro Vila se ha ganado el respeto, el cariño y la admiración de todos los que hemos tenido el privilegio de ser sus alumnos.

Como compositor, su producción musical se centra básicamente en el género de cámara, usa las más diversas combinaciones instrumentales, la voz e instrumentos e instrumento solista. Buena cantidad de sus obras han sido estrenadas en el extranjero, entre las cuales se cuentan la *Rapsodia* para trompeta, piano y percusión; *Canto* para conjunto de cámara; *Trio* para ondas Martenot, piano y percusión, y *Momentos* para cuarteto de cuerdas, todas ellas ejecutadas en París, y los *Tres cantos Mapochinos* para tenor y piano, cuyo estreno se realizó en octubre de 1970 en Puerto Rico. La *sonata* para flauta sola y las *Tres canciones corales* fueron merecedoras de una Mención Honrosa en el VI y VII Festival de Música Chilena, respectivamente. Entre sus últimas obras destacan *Poema* para piano, en versión revisada de 1980; *Tonada del Transeúnte* (1980); *Navegaciones* para voz y piano y su más reciente creación, *Elegía* para cuerdas y tímboles.

Esta última composición tiene un carácter netamente didáctico y sobre su gestación —dice el maestro Vila— influyeron tres situaciones fundamentales y a la vez coincidentes. En primer lugar, al tratarse de una obra didáctica, lo más apropiado era tomar como modelo la figura de un gran hombre y por sobre todo el de un pedagogo excepcional: Béla Bartók. Además, es un homenaje a este destacado músico que en 1981 —año en que le fue encomendada esta obra— se celebraba el centenario de su nacimiento. En segundo término, como la orquesta de las Semanas Musicales estaba integrada prioritariamente por jóvenes alumnos de instrumentos, esta obra les ofrecía la oportunidad de enfrentarse a sonoridades y un estilo propiamente bartokiano. Es por eso que el compositor utilizó elementos temáticos tales como la interválica, ritmos, valores agregados en el ritmo, etc. Por último, significó para él un reencuentro con sus años de aprendizaje en los que con Gustavo Becerra estudió el estilo bartokiano. De aquella época de estudiante que-

daron anotadas algunas ideas y que son las que utilizó en esta oportunidad.

La *Elegía* para cuerdas y timbales fue incluida en la Temporada de Primavera de la Orquesta Filarmónica Municipal, y su estreno en Santiago tuvo lugar en la Basílica de la Merced, el 16 de diciembre de 1982, y dos días más tarde en la Iglesia de San Ignacio. En ambas oportunidades la Orquesta Filarmónica fue conducida por el maestro Juan Pablo Izquierdo.

Jaime González Piña, *Miniaturas* para quinteto de bronces.

El 27 de abril, en el Goethe Institut, se estrenó *Miniaturas* para quinteto de bronces del joven compositor Jaime González. La primera audición de esta obra estuvo a cargo del "Quinteto de Bronces de Chile" que integran los profesores Miguel Buller, director, y Juan Carlos Urbina, ambos en trompeta; Víctor Loyola, corno; Pedro Flores, trombón, y Carlos Herrera en tuba.

Las *Miniaturas* están dedicadas al Quinteto de Bronces de Chile y constan de cuatro movimientos: I. Allegro; II. Adagio; III. Allegretto, y IV. Vivace. La primera pieza exhala una atmósfera netamente barroca y en ella el compositor hace gala de su habilidad en el manejo del contrapunto. Queda en evidencia, también, un elemento característico y unificador de toda la obra, el intervalo de cuarta y, en menor proporción, el de quinta. La segunda pieza, contrastante con la anterior, revela una búsqueda de timbre y color utilizando recursos como la sordina metálica, "sonidos frullati" y "wá-wá". Con elementos tan simples como un largo pedal de tercera mayor (Re bemol-Fa) del trombón y tuba y la superposición de breves motivos rítmicos melódicos, en un ámbito de cuarta, se logra crear una atmósfera de bellísimas sonoridades. En la tercera pieza un nuevo elemento rítmico, en staccato, es presentado sucesivamente por todos los instrumentos. Este nuevo elemento es elaborado con materiales ya conocidos como el ostinato y la interválica de quinta, pero esta vez superpuestos. La última miniatura, de carácter compendioso, es un Vivace en el cual el compositor desarrolla muchos de los elementos ya usados, los que, sin duda, contribuyen a dar una mayor coherencia a la obra.

Al referirse a este quinteto, el compositor afirma:

"Cada pieza es un sinónimo de carácter, entendiéndose por éste, un concepto subjetivo. Sólo pretendo trabajar con la materia sonora, es decir, organizar los elementos y construir con ellos hasta darles forma. El resultado fue una serie de cuatro piezas breves, de ahí su nombre 'miniaturas', en las cuales la interválica es totalmente casual y la forma, aunque se acerque a la forma abierta, ésta no fue preconcebida, tan sólo es una resultante".



Jaime González nació el 7 de marzo de 1956. Su formación musical se remonta al año 1967, cuando inicia sus estudios de teoría, armonía y piano en la academia particular del profesor Oscar Véjar. Ingresó a la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes en 1974, realizando sus estudios con los compositores y maestros Juan Amenábar, Juan Lémann y Cirilo Vila. Como tesis de grado compuso un *Réquiem*, misa pro-defunctis para dos coros mixtos, soprano solista y orquesta. Ha participado en el extranjero en dos cursos para compositores en los que dio a conocer sus creaciones musicales y la de otros jóvenes compositores chilenos. Asiste en Itapira, Sao Paulo, Brasil, al noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea y compone para aquella ocasión su *Itapira 315* para coro mixto y orquesta, obra que fue estrenada en la Ecole Estadual da Música-Itapira en 1980, bajo la dirección del compositor. El estreno en nuestro país se realizó al año siguiente, en la Sala Isidora Zegers, por el Conjunto Instrumental del Departamento de Música de la Facultad de Artes, un coro *ad hoc* preparado por el profesor Domingo Sandoval, bajo la dirección general del maestro Genaro Burgos. Ese mismo año 1980 obtiene, por concurso, una beca para asistir al XXIII Curso Universitario Internacional de Música Española realizado en Santiago de Compostela, asiste a los cursos de composición del maestro Carmelo Bernaola y compone allá el *Introtto* para piano solo.

Su catálogo consta actualmente de veintisiete composiciones que abarcan la música sinfónica, de cámara y coral. Es uno de los jóvenes compositores que más se destaca por su constante preocupación y esmero por dar a conocer su obra al público, hasta el momento ha estrenado dieciséis composiciones. Sus avanzados estudios de piano le han permitido estrenar sus propias creaciones, tales como el *Movimiento de Sonata*, el 28 de septiembre de 1977; *Visionaria*, canto primero, para voz y piano, el 21 de octubre de 1978, con la participación de la contralto Ema Luz Bustos; *Visionaria*, canto segundo, para voz y piano, y *Positivismo* para dos voces femeninas y piano, ambas estrenadas en 1981. Algunos de sus trabajos han sido premiados en diversos concursos de composición musical y es así como en 1977 obtuvo Mención Honrosa, en el Concurso de Creación Artística del Departamento de Música de la Facultad de Artes, por su obra *Tema con Variaciones* que estrenó Lila Solís el 28 de septiembre de ese mismo año; en 1978 logró el Tercer Premio del concurso convocado por la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven, por su motete para cuatro voces mixtas a cappella *Jesucristo Sálvanos*; *Estepas* para flauta, oboe, cello y piano, y *Epigramas* para cuarteto de cuerdas, le valieron dos Distinciones en el Concurso de Composición Musical que organizó el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, en 1979 y, por último, el *Réquiem* resultó seleccionado entre las obras finalistas del Concurso Internacio-

nal Premio de Composición Musical "Inocente Carreño", realizado en 1982 en la ciudad de Caracas, Venezuela.

Inicia su labor docente en 1977 en diversos establecimientos educacionales de la capital; crea talleres musicales, coros y grupos de experimentación vocal. En la actualidad se desempeña como profesor en las cátedras de Análisis y de Historia de la Música de la Universidad de Talca.

Juan Pablo González, *Fantasia I, Variaciones, Ciclo, Satiada, Valsecito a Horcón, Transparencia y Dandy-Viviendo-Dandy-Suavidad-Danza de la cascada-Bataola-Danza de la cascada*, música para sintetizador.

El 25 de junio, en el Centro Cultural Mapocho, se realizó un concierto de composiciones escritas exclusivamente para sintetizador, del compositor y musicólogo Juan Pablo González. Todas estas obras fueron primeras audiciones y se usó diapositivas que reflejaban, de alguna manera, los sentimientos de la música. Juan Pablo González nació el 2 de diciembre de 1956, e inició sus estudios musicales de guitarra con el profesor Ernesto Quezada. Motivado por la investigación musical, ingresó a la Licenciatura en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, titulándose en 1982 con la tesis de grado *Música Popular en Chile en la década de 1930*. En la actualidad se desempeña como profesor de Historia de la Música y Apreciación Musical en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemática de la Universidad de Chile y en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile como ayudante de investigación del profesor Samuel Claro.

Su gran interés por la creación musical lo impulsó a seguir cursos particulares de composición con el maestro Cirilo Vila. Ha escrito obras tales como el *Divertimento* para instrumentos de viento, para la obra teatral "La Casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca, estrenada por el Teatro Nacional Chileno en 1979; *Ensayo* para violín y guitarra, estrenada en 1978 por Frida Ansaldi, violín, y Alberto Cumplido en guitarra, y las *Cuatro Canciones Corales* ("Agua San Marcos", "San Isidro Labrador", "Cinco Lobitos" y "Levántate Juana"), obras inspiradas en el folklore chileno y que fueron premiadas en el Concurso de Composición Musical Coral para Niños que organizara la Asociación Nacional de Compositores-Chile en el año 1979.

En las composiciones presentadas el 25 de junio, el compositor intenta integrar la estética de la música popular con la estructura de la música docta utilizando, para ello, un sintetizador modelo Korg MS10, monofónico. Las obras escuchadas en primera audición fueron las siguientes: *Fantasia I; Variaciones; Ciclo; Satiada; Valsecito a Horcón; Transparencia y Dandy-Viviendo-Dandy-Suavidad-Danza de la cascada-Bataola-Danza de la cascada*.

Sobre el origen de la creación de estas obras, Juan Pablo González señala:

“En *Fantasia I*, la idea fundamental es la de contraste, sobre la mecánica que se produce por la constante repetición de arpeggios se superpone una melodía de caracteres muy líricos, estableciéndose, entonces, la oposición. En *Variaciones*, utilizo un tema del siglo dieciséis, luego, en el sintetizador, busco timbres que se asemejen a los producidos por los instrumentos de cuerda pulsada de aquella época. Es una obra de corte neoclásico. La siguiente es *Ciclo*, y como su nombre lo indica, expresa el constante ciclo que rodea la vida del hombre y del universo. Este último se refleja a través de rasgos que no son propios de la música producida por el hombre, por ejemplo, sonidos de frecuencia extremadamente altos o bajos, con tempi muy lentos o muy rápidos. El hombre, en cambio, está representado por una música festiva y bailable que aporta el calor de la vida humana a la frialdad del universo. *Satiada* fue escrita en homenaje a Eric Satie, en reconocimiento a esa corriente renovadora y liviana que Satie propiciara durante la crisis europea de comienzos de siglo. *Valsecito a Horcón* y *Transparencias* son composiciones escritas en el lenguaje de la música popular antigua, del siglo dieciséis, o moderna, como lo es el jazz. Finalmente, en *Dandy-Viviendo...*, exploro las posibilidades formales derivadas de la canzona y las obras tipo patchwork, del siglo dieciséis”.

María Eugenia Romo, *Date a volar* y *Balada* para coro de voces iguales.

El 19 de diciembre, en la Casa de la Cultura del Parque Metropolitano de Santiago, la Agrupación Coral “Arsis XXI”, que dirige la profesora Silvia Sandoval Salas, ofreció un concierto con villancicos chilenos y latinoamericanos y el estreno de tres composiciones de autores nacionales. De María Eugenia Romo, *Date a volar* y *Balada*, y de Pablo Délano, *Las Canciones de Natacha*.

El nombre de María Eugenia Romo quizá suene un tanto desconocido dentro de nuestro ambiente creativo nacional, pero no lo es así para la juventud de Valparaíso. Toda su vida, y gracias a sus sólidos conocimientos de la técnica composicional, aprendida del maestro René Amengual, se ha consagrado a los jóvenes y niños de esa región. Para ellos, su máxima fuente de inspiración, ha escrito piezas breves para piano, obras para canto con acompañamiento de piano, inspiradas en nuestras raíces folklóricas y un sinnúmero de cuentos y narraciones musicales para los más pequeños. En la actualidad tiene a su cargo la dirección de la “Academia de Piano de Valparaíso”.

En la primera canción, *Date a Volar*, la compositora se inspira en un texto de la poetisa argentina Alfonsina Storni, mientras que para la *Balada* elige los versos de nuestra inmortal Gabriela Mistral. Ambas composiciones están escritas para coro femenino a tres voces y, aparentemente, su aprendizaje no presenta mayores dificultades técnicas, salvo ciertos giros melódicos, en *Date a Volar*, que son más característi-

cos de la escritura instrumental. Para su interpretación requieren, eso sí, de gran sensibilidad y mucha maestría para lograr conjugar en un todo letra y música. Son, además, sus primeros trabajos para conjunto coral escritos especialmente para el coro "Arsis XXI", por encargo de su directora.

Pablo Délano, *Las Canciones de Natacha* para coro mixto.

Pablo Délano Thayer nació el 31 de julio de 1950 y a la edad de catorce años inició sus estudios musicales de teoría y guitarra en la academia del profesor Eulogio Dávalos, continuándolos, posteriormente, con los profesores Lillana Pérez y Arturo González. Ingresó a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1969 para estudiar Pedagogía Especializada en Ritmo Auditiva, Teoría y Armonía, titulándose en 1977. Paralelamente a sus estudios regulares en la Universidad de Chile, inicia su instrucción de las técnicas composicionales con el profesor Darwin Vargas. Se ha desempeñado como docente en la Universidad de Santiago, el Instituto de Música de la Universidad Austral de Chile y, en la actualidad, ocupa el cargo de profesor del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Su primera composición, *Al Mineral* para voz masculina y guitarra, sobre un poema propio, data de 1964. Merecen destacarse entre otras obras suyas *Estudio N° 1* para guitarra, incluido en la "Antología de Música Chilena para Guitarra" que editó la Facultad de Artes en 1978; la *Sonata* para guitarra de 1970 y para conjunto orquestal *Pentatónico* y la *Fantasia Concertante* para arpa y orquesta, ambas estrenadas por el Conjunto Instrumental del Departamento de Música de la Facultad de Artes el 9 de septiembre y el 27 de noviembre de 1982, respectivamente.

Para *Las Canciones de Natacha*, Pablo Délano se inspira en los versos de Juana de Ibarbourou. Sobre esta composición, su autor señala que: "Es una canción de cuna, escrita tonalmente, para una niña llamada Natacha. Técnicamente no presenta dificultades de ejecución, pero requiere sí de una interpretación cuidadosa y expresiva concordante con el texto. La obra permite la alternancia de tres solistas: soprano niña, soprano y tenor". En su estreno participaron los solistas Paz Acharán, soprano, Carolina Vacherizo, soprano voz blanca, y el tenor Juan Santana.

El Grupo Coral "Arsis XXI", que fundara su actual directora, la profesora Silvia Sandoval Salas, en 1979, está integrado por jóvenes estudiantes universitarios de las más diversas especialidades. Su amplio repertorio le permite incluir en sus recitales música renacentista, música tradicional de Chile y América, villancicos universales y música contemporánea, especialmente obras de compositores nacionales. Ac-

tualmente el coro cuenta con el patrocinio del Instituto Chileno Canadiense de Cultura, sede en el que realiza sus ensayos.

### Eduardo Cáceres: un nuevo compositor chileno.

La actividad creativa de nuestros compositores se ha visto incentivada por los Concursos de Composición Musical que entidades universitarias y particulares organizan cada año.

Estimulante resulta observar que la generación de compositores más jóvenes es la que se interesa por participar en estos eventos y, más aún, que sean ellos los que ocupan los primeros lugares.

Al respecto, uno de los jóvenes que más destacó por su calidad durante este año es, sin duda, Eduardo Cáceres, nacido el 28 de febrero de 1955 y actual alumno del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su vocación artística lo impulsó a abandonar sus estudios de Física y Matemática para consagrarse por completo a la música, ingresando en 1976 a las carreras de Pedagogía en Educación Musical y Percusión. De esta fecha data su primera creación, titulada *Proceso, después de la muerte* para piano, percusión y voces, cuyo estreno se realizó en 1979. De su catálogo destacaremos, entre otras composiciones, *Fantasías rítmicas* (1978-80) para piano solo, ejecutada por primera vez en 1980 e interpretada por Alfredo Perl, y *Octubrefinal* (1979) para piano solo, estrenada por Cecilia Plaza el 5 de noviembre de 1980. Ese mismo año se tituló como Profesor de Estado en Educación Musical e inicia sus estudios regulares de composición, en nuestra Facultad, bajo la dirección de los profesores y compositores Andrés Alcalde, Juan Amenábar, Juan Lémann y Cirilo Vila.

En 1981 compone *Cuarteto Antiguo*, obra que le fue encargada por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile para ser interpretada en su V Temporada de Conciertos en el Museo de Bellas Artes. Su estreno se efectuó el 6 de mayo de 1981, a cargo del Grupo de Percusión que dirige el profesor Carlos Vera.

En su corta carrera creativa ya se perfila como una de las grandes promesas en el campo de la composición musical y esto lo confirman las últimas dos distinciones obtenidas en el Concurso de Composición Musical "Johann Wolfgang von Goethe", por su obra *Schlusspoetik* para canto y piano, y por *Variaciones, Siete Velos de un Prisma*, única obra premiada en el certamen que organizó la Universidad Católica. En la actualidad se encuentra en Alemania perfeccionando sus estudios.

Es innegable que la realización de estos concursos tienen una profunda trascendencia para nuestra cultura al enriquecer nuestro patrimonio musical y, además, aseguran un futuro auspicioso a los nuevos valores.

\* \* \*

Con motivo de celebrarse el trigésimo aniversario del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut, Delegación Santiago, y el sesquicentenario de la muerte de Johann Wolfgang von Goethe, el instituto organizó una serie de actividades culturales que comprendían ciclos de conferencias, teatro y conciertos para dar a conocer la obra del célebre poeta.

Para esta doble conmemoración, el Goethe Institut organizó un concurso de composición musical para compositores chilenos y para creadores residentes en nuestro país durante los últimos cinco años. Las bases del concurso señalan que las composiciones deberán ser inéditas, pudiendo el compositor elegir entre una versión para canto, con o sin acompañamiento, de uno o varios textos poéticos de Goethe, o bien, una composición libre, inspirada en la obra del poeta. El máximo de instrumentos permitido fue de doce, excluyendo los electrónicos.

El jurado del concurso "Johann Wolfgang von Goethe" lo integraron destacadas figuras del ambiente artístico: los compositores Federico Heinlein y Alfonso Letelier; el director de orquesta Fernando Rosas y el crítico musical Ernesto Strauss. Por unanimidad el jurado eligió las siguientes obras ganadoras del Concurso "Johann Wolfgang von Goethe" de composición musical:

*Primer Premio* : Desierto

*Segundo Premio* : Roberto Escobar Budge

Obra: *Prometheus*

12 intérpretes: 1 narrador, 6 solistas, 1 arpa, 2 percusionistas (Tom-Tom, Plat. susp., Block chino, Maracas, Pandereta, Cencerro y Cadenas), 1 timbalista.

*Terceros Premios*: Hermann Kock Stecher

Obra: *Lust und Qual* para voz y piano.

René Novoa Green

Obra: *Pieza* para quinteto de viento, piano y percusión.

Eduardo Ernesto Cáceres Romero

Obra: *Schlusspoetik* para tenor y piano.

El 19 de octubre, en el ciclo "Goethe en el Lied", las destacadas artistas Carmen Luisa Letelier, contralto, y Elvira Savi al piano, interpretaron en primera audición *Lust und Qual* de Hermann Kock, siendo ésta la única obra finalista del concurso "Johann Wolfgang von Goethe" estrenada hasta la fecha.

La Universidad Católica de Chile, a través de su Instituto de Música, organizó la quinta versión del Concurso de Composición Musical, para orquesta de cuerdas.

En una reunión en el Instituto de Música y presidida por su directora, la profesora Juana Subercaseaux, el jurado del concurso declaró desierto el primer lugar, otorgando sólo la segunda distinción al joven compositor Eduardo Cáceres por su creación *Variaciones, Siete Velos de un Prisma*.

En el acto de premiación estuvieron presentes los miembros del jurado integrado por Carlos Botto, en representación de la Asociación Nacional de Compositores-Chile; Ernesto Strauss, del Círculo de Críticos de Arte; Norma Kokisch, representante de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, y Alejandro Guarello, profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica.

El Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile (DAIC) y la Asociación Nacional de Compositores-Chile (ANC) convocaron a un concurso de composición musical para obras instrumentales, dúos. En el evento participaron compositores chilenos y extranjeros residentes en nuestro país en los últimos cinco años, con obras inéditas, no grabadas ni ejecutadas con anterioridad a la realización del concurso. Las bases estipulan, además, la exclusión de instrumentos de percusión y electrónicos, pudiendo los participantes concursar con más de una obra, pero con seudónimo diferente. Asimismo, podrán elegir entre dos niveles: Nivel A, para obras de duración no inferior a ocho minutos con un premio de \$ 25.000; Nivel B, para obras de duración no inferior a dos minutos ni superior a siete minutos con un premio consistente en \$ 15.000.

El jurado lo integró la profesora Ida Vivado, del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Presidenta de la Asociación Nacional de Compositores, y los profesores Santiago Vera, del Departamento de Música de la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas, y Alejandro Guarello, del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

Se recibieron 22 obras, seleccionándose ocho finalistas para el concierto del 24 de noviembre de 1982, en la Sala Isidora Zegers. Las obras finalistas, escuchadas en estreno absoluto, son las siguientes:

Sebastián Leiva, *Diálogo I* para violín y violoncello, interpretado por los profesores Hernán Jara, en violín, y Eduardo Salgado, en violoncello;

Eugenio Urrutia, *Dúo Elemental* para violín y contrabajo, por los profesores Genaro Burgos y Eugenio Parra, en violín y contrabajo, respectivamente;

Hernán Ramírez, *Sonata N° 1* para violoncello y piano, que interpretaron los maestros Patricio Barria, cello y Cirilo Vila, piano;

Joakin Bello, *Milonga* para dos violines, a cargo de los violinistas Alvaro Gómez y Routa Kroumovitch;

Pedro Núñez, *Sonata* para clarinete y piano, ejecutada por las profesoras Valene Georges, en clarinete, y Jutta Matthei, en piano;

Estela Cabezas, *Dúo* para violoncello y piano, a cargo de los músicos Eduardo Salgado, cello, y Jutta Matthei, piano;

Hernán Ramírez, *Sonata* para violín y piano en versión de los maestros Jaime de la Jara, violín, y Cirilo Vila, piano;

Gabriel Matthey, *Después del Paraíso* para clarinete y violoncello, a cargo de Victor Gutiérrez, clarinete, y Eduardo Salgado, violoncello.

Los tres miembros del jurado, luego de haber estudiado exhaustivamente las partituras, decidieron premiar a los siguientes compositores:

Nivel A: Hernán Ramírez. *Sonata* N° 1 para violoncello y piano.  
Gabriel Matthey. *Después del Paraíso*.

Nivel B: Sebastián Leiva. *Diálogo I*.  
Eugenio Urrutia. *Dúo Elemental*.  
Joakin Bello. *Milonga* para dos violines.

M.S.S.



EL INSTITUTO DE MUSICA DE LA PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE CONVOCA A  
SU CONCURSO ANUAL DE COMPOSICION MUSICAL  
CUYAS BASES SON LAS SIGUIENTES:

1. Obras de cámara para conformaciones de tres a seis instrumentos. (violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta traversa, oboe, clarinete, fagot, piano, clavecín, percusión).
2. La duración máxima de cada obra no deberá exceder los 20 minutos.
3. Las obras se entregarán en manuscrito original; deberán ser inéditas e inscritas bajo seudónimo. En sobre adjunto y cerrado se indicará el nombre y dirección de su autor.
4. Se otorgarán dos premios en dinero y una mención honrosa.
5. Las obras galardonadas serán ejecutadas en una fecha que será dada a conocer oportunamente.
6. El Jurado estará integrado por cinco personas:  
Un compositor, designado por la Asociación Nacional de Compositores; un crítico musical, designado por el Círculo de Críticos de Arte; un compositor galardonado en los concursos anteriores; un destacado músico de cámara del ambiente nacional y un representante del Instituto de Música de esta casa de estudios.
7. La recepción de obras se hará en el Instituto de Música: Diagonal Oriente 3300, 2º piso —Campus Oriente—, y se cerrará impostergablemente el jueves 1º de septiembre a las 18.00 horas.

## *In Memoriam*

### PABLO GARRIDO VARGAS (1905-1982)

El músico, escritor e investigador Pablo Garrido, nacido el 26 de marzo en la ciudad de Valparaíso, falleció el 14 de septiembre en Santiago, a la edad de setenta y siete años.

La música lo atrajo a muy temprana edad, recibiendo las primeras instrucciones musicales de su madre, doña Margarita Vargas, profesora de música, y la orientación artística de su padre, el connotado pintor don Evaristo Garrido. Sus estudios instrumentales de violín, viola y piano los acrecentó en el Colegio Mackay al fundar y dirigir la "Mackay School Musical Society" con un grupo de entusiastas alumnos organizados en una orquesta de cámara y en pequeños grupos instrumentales. Simultáneamente estudió armonía, contrapunto y composición con los maestros Edouard Van Dooren y Giuseppe Quintano y ya a los dieciocho años se destacó como conferenciante, instrumentista y un entusiasta propulsor de la música de los compositores chilenos, el jazz y la música de compositores contemporáneos como Stravinsky, Bartók, Hindemith, Schoenberg y Milhaud.

Desde 1926, y por espacio de tres años, se radicó en el norte del país, en Antofagasta, fundando en aquella ciudad un cuarteto de cuerdas, una orquesta sinfónica de la que fue director, y comienza a cimentar la base de sus futuros trabajos como investigador del folklore musical y literario de los primitivos habitantes del país. Sin duda ello lo impulsó hacia la música primitiva, en especial la africana, que redundó en la creación de la primera orquesta de jazz sinfónico del país, con la que debutó en 1934. Pablo Garrido fue el iniciador del movimiento jazzístico en Chile y su principal impulsor.

Incentivado por su deseo de superación viajó por las Américas y Europa, siempre dictando conferencias e investigando. Durante su primera permanencia en París perfeccionó sus estudios con el musicólogo austriaco Andreas Liess y en 1950 fue contratado como profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico, época que aprovechó para realizar una profunda investigación sobre los orígenes de las expresiones populares de ese país, búsqueda que se materializó en un libro titulado *Esoteria y Fervor Populares de Puerto Rico*.

Muchas fueron las disertaciones musicológicas que Pablo Garrido ofreció sobre la obra de Bach; las sinfonías y sonatas para violín de Beethoven; sobre Richard Wagner; abordó los problemas de la música americana, europea y, por supuesto, temas sobre antropología cultural y sociología de la cultura, disciplinas que no podían quedar al margen de sus conferencias. De su pluma han salido obras como la *Biografía de la cueca*, estudio histórico y analítico de nuestro baile nacional; la *Tragedia del músico*, ensayo sociocultural; *Etnomusicología chilena*; y dos colaboraciones para la *Revista Musical Chilena*, "Introducción a la

escritura violinística de J. S. Bach" (X/49, abril 1945, pp. 23-41); "El proceso de la creación artística" (XIV/69, enero-febrero 1960, pp. 83-98) y su último trabajo *Historial de la cueca*, reseñado en *R.M.Ch.*, XXXIV/151 (julio-septiembre, 1980), pp. 69-70.

En el campo de la composición musical sus conocimientos le permitieron abordar los más diversos géneros. Adepto a la técnica dodecafónica, su ópera *La Sugestión*, de 1959, marcó una etapa importante en la creación musical escénica contemporánea de nuestro país.

La *Revista Musical Chilena*, a través de estas líneas, rinde su más sincero homenaje al músico que fue Pablo Garrido y se hace eco de la admiración y gratitud de todos los chilenos hacia este artista que a lo largo de toda su vida fue fiel a su gran vocación: la música en todos sus géneros y muy específicamente a ella en su expresión popular más genuina.

M.S.S.