

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

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

COORDINADOR:
MARIO SILVA SOLÍS

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
Y EL ANTERIOR SE HAN EDITADO CON EL APOYO
DEL FONDO UNIVERSITARIO DE LAS ARTES

Año XXXVII Santiago de Chile, Julio-Diciembre de 1983 Nº 160

SUMARIO

EDITORIAL	3
JUAN PABLO GONZALEZ RODRIGUEZ. Cronología Epistolar de Pablo Garrido	4
CARMEN PEÑA FUENZALIDA. Aporte de la Revista <i>Marsyas</i> (1927-1928) al Medio Musical Chileno	47
LUIS MERINO MONTERO. Elvira Savi: Talento y Tenacidad	76
MARIO SILVA SOLIS. La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983. Diseños Musicales de Raúl Donoso.	79

NOTAS Y DOCUMENTOS

Carta a don Domingo Santa Cruz	97
Una Biografía en Forma de Cuadro Sonoro: El Premio Karl-Sczuka 1983 para Juan Allende Blin	99
Labor de Hanns Stein en Europa	100

RESEÑAS DE DISCOS

<i>Baroque Music in Mexico</i> (Eldorado, 3) por Samuel Claro Valdés	102
----------------------------------------------------------------------------	-----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Joseph Horowitz. <i>Conversations with Arrau</i>	104
George List. <i>Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage</i>	105
Robert Günther (ed.). <i>Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert</i> por Inés Grandela	105

IN MEMORIAN

Manuel Ravanal por Ida Vivado	111
-------------------------------------	-----

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 60.899
Editorial Universitaria, San Francisco 454
Santiago de Chile

Editorial

Claudio Arrau León: Premio Nacional de Arte 1983

En agosto pasado, el gran pianista chileno Claudio Arrau León, nacido en Chillán el 6 de febrero de 1903, fue galardonado con el Premio Nacional de Arte en Música.

El jurado estuvo integrado por los compositores Juan Lémann, en representación de la Academia Chilena de Bellas Artes; Ida Vivado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile; Juan Amenábar por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; además de Juana Subercaseaux por el Consejo de Rectores. Participó, con derecho a voz, el asesor cultural de la Junta de Gobierno, Enrique Campos Menéndez, y actuó como Ministro de Fe, Brunilda Cartes, Secretaria Ejecutiva del Instituto de Chile.

Por unanimidad el jurado otorgó el Premio a Claudio Arrau en virtud a "su dedicación permanente al ejercicio de las labores artísticas, la trascendencia nacional e internacional de su obra como ejecutante y el haber creado escuela y contribuido a la formación de nuevos valores".

Consecuente con la política impulsada por la *Revista Musical Chilena* desde su fundación, se publicará en el próximo número correspondiente a enero-junio, 1984, un artículo sobre este eximio artista. El presente número incluye una reseña del libro de Joseph Horowitz, *Conversations with Arrau* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982), el que entrega una nueva y profunda visión de Arrau como hombre y como músico.

Cronología Epistolar de Pablo Garrido

por *Juan Pablo González*

INTRODUCCIÓN

La nutrida correspondencia recibida por el compositor e investigador chileno Pablo Garrido Vargas (Valparaíso 26/III/1905-Santiago 14/VIII/1982) durante sus 77 años de vida —más de 600 cartas familiares y más de 800 cartas profesionales— nos revela a un hombre lleno de amistades, intereses y contactos en distintos lugares del mundo.

En su correspondencia profesional abundan las cartas amistosas y sinceras de compositores chilenos como Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt, Pedro Núñez Navarrete, Enrique Soro y Eduardo Maturana entre otros. De compositores americanos y europeos como Aaron Copland, Roque Cordero, Joaquín Rodrigo, Arnold Schoenberg, Virgil Thomson, Guillermo Uribe Holguín y Heitor Villa-Lobos, por citar los más importantes. De investigadores como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu, Francisco Curt Lange, Adolfo Salazar, Carlos Vega y Charles Seeger. Además, podríamos citar los nombres de otras personalidades, como presidentes de Chile, poetas, pintores, literatos e intérpretes musicales.

Esta correspondencia constituye una valiosa fuente primaria de información para el estudio de la historia musical contemporánea en Chile y Latinoamérica, y de la vida y obra de los músicos y personalidades señalados. Naturalmente, la información que con mayor abundancia nos entrega esta fuente —ya sea explícita o implícitamente— se refiere a la propia vida y obra de Pablo Garrido. En base a ella hemos establecido una “cronología epistolar” que detalla su labor musical desarrollada por más de medio siglo en Chile, las tres Américas y Europa.

Del total de cartas recibidas por Pablo Garrido, elegimos las enviadas por compositores e investigadores relevantes y más cercanos a él. De este modo reconstruimos su mundo más íntimo, donde se encuentra expresada la verdadera naturaleza de cada hombre. La carta pone de manifiesto los pensamientos y sentimientos de quien la envía pero también de quien la recibe. “Dime con quién te escribes y te diré quién eres” podríamos concluir.

Las cartas seleccionadas suman 78. Fueron leídas —en caso necesario, traducidas— y analizadas detalladamente cada una, buscando siempre la relación entre su contenido y el acontecer de la época en que se escribieron. En esta contribución a la historia, revelamos los entretelones de varios hechos que forjaron la vida musical en Chile y en el continente americano.

Primero estudiaremos las cartas enviadas por los compositores chilenos Alfonso Leng, Próspero Bisquertt y Pedro Humberto Allende. A continuación las mandadas por los investigadores chilenos Carlos Lavín y Carlos Isamitt, el argentino Carlos Vega, el uruguayo-alemán Francisco Curt Lange y el nortea-

Revista Musical Chilena, 1983, XXXVII, N° 160, pp. 4-46

americano Charles Seeger. Finalmente analizaremos las cartas de los compositores Arnold Schoenberg, Aaron Copland, Roque Cordero, Joaquín Rodrigo y Virgil Thomson.

En el cuadro de las páginas, 6 y 7 aparecen todos ellos, junto con la cantidad de correspondencia y los años en que fueron enviadas. Bajo cada año se señala el número de cartas recibidas.

La frecuencia con que la correspondencia fue enviada es variable, como se puede observar. En el decenio 1933-1943 la actividad epistolar es notoriamente menor a la del trienio 1947-1949. Estas variaciones están en estrecha relación con la naturaleza de las actividades desarrolladas por Pablo Garrido en aquellos años.

Entre 1933-1943 se dedicó principalmente a organizar y dirigir orquestas de jazz, difundiendo este lenguaje musical en Chile, lo que produjo su alejamiento del mundo de la música docta y de la investigación, ámbito de la correspondencia analizada. Durante 1947, en cambio, desarrolló una labor de investigación —referida especialmente a la música ceremonial del norte de Chile— y de conferencista. Al año siguiente viajó a Nueva York para continuar con sus estudios y conferencias. Estos hechos lo vincularon nuevamente con aquel mundo pospuesto y lo acercaron a nuevos contactos y amistades.

I

Durante 1923, Pablo Garrido mantuvo una nutrida correspondencia con el compositor chileno Alfonso Leng (1894-1974), recibiendo 13 cartas. Por aquel entonces, Leng ya era músico de prestigio. Su participación junto a Acario Cotapos en el llamado "Grupo de los Diez", que reunía a poetas, pintores y músicos de avanzada y el estreno de su poema sinfónico *La Muerte de Alsino* en mayo de 1922, fueron hitos importantes en su vida. De este modo Leng constituyó un modelo para el joven Pablo, siendo su consejero vocacional y artístico en el comienzo de su carrera musical.

La modestia y el espíritu de superación de Alfonso Leng resaltan en la primera carta enviada (11/II/23). No se considera digno de los elogios que Pablo Garrido ha vertido sobre su obra, "...pues ni siquiera me considero músico —señala—, porque cada día veo más claramente mis pocas aptitudes de tal y lo poco de mis conocimientos en este arte tan noble". "Eso sí —continúa— que cada día también me esfuerzo en estudiar y buscar la manera más adecuada de expresar mis ideas musicales y puede ser que algún día si Dios y la Virgen me protejen llegue a encontrarme a mi mismo". El compositor tenía 39 años.

Reconoce el talento natural de Pablo Garrido y le recomienda que estudie mucho y tenga siempre presente que "...el arte ha de servirnos para nuestro propio perfeccionamiento moral e intelectual, y no para hacer de él un objeto de exhibicionismo vanidoso e histérico".

El 28 de septiembre de 1923, Pablo Garrido recibe una segunda carta del compositor, en la cual entrega antecedentes sobre la vida musical en Chile



Pablo Garrido
a los 18 años —1923—

durante los años veinte. En ese entonces, Alfonso Leng estaba a cargo de la Sociedad Bach debido a que su director y fundador Domingo Santa Cruz, había partido a Europa. Elogia la labor de Armando Carvajal como director de la orquesta del Teatro Municipal (1915-1927), acaba de escucharlo dirigir *Manon* de Massenet en Santiago. Anuncia la partida del director a Valparaíso para estrenar en ese puerto *Taberna al Amanecer* de Bisquertt, *La Voz de las Calles* de

COMPOSITORES	Nº DE CARTAS	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938
A. LENG	13	13															
P. BISQUERTT	1	1															
P. H. ALLENDE	5	2	1		1											1	
C. LAVIN	17						1					1	6	2	1	1	
C. VEGA	6									1		3	1	1			
F. C. LANGE	13															1	2
CH. SEEGER	4															1	2
C. ISAMITT	2											1					1
A. SCHOENBERG	2																2
A. COPLAND	2																
R. CORDERO	4																
J. RODRIGO	8																
V. THOMSON	2																

Allende y *La Muerte de Alsino* de Leng. Finalmente hace un comentario analítico de la obra de Bisquertt.

En la siguiente carta —sin fecha, pero del mismo año—, Alfonso Leng, manifiesta el deseo de que Pablo Garrido incremente sus estudios musicales. Para ello le solicitó a Armando Carvajal que le hiciera clases, a lo cual accedió gustoso. No tenemos noticias de que aquellas clases efectivamente se hallan realizado.

Continuando sus preocupaciones por el camino profesional de Pablo Garrido, le advierte en la siguiente carta (s./f.) del peligro de tener que vivir del arte. “¿No habrá otro empleo —pregunta— que le permita a usted vivir tranquilo y estudiar su arte sin que tenga que tocar en orquestas shimys o tangos?” “...piénselo bien, yo creo que se puede hacer un arte más puro, no teniendo que verse obligado a comer de ese arte, dándole gusto a la vulgaridad”.

Para desgracia de Alfonso Leng, Pablo Garrido no seguiría sus consejos. En 1924 formó su primera orquesta de jazz, “Royal Orchestra”, donde tocaba un violín triangular junto a un banjo, piano, clarinete, trompeta, saxo y batería, presentándose en el balneario “Recreo” de Valparaíso. Durante toda la década de 1930 se dedicó a difundir el jazz en Chile. Alfonso Leng en cambio, recibió su título de Dentista en 1910 y así pudo dedicarse a su arte sin tener que vivir de él. “No pretendo combatir sus inclinaciones artísticas —señala— sino al contrario, fomentárselas, eso sí que dentro de las consideraciones de cordura que exige la vida”. Pablo Garrido le mandaba sus primeras composiciones para recibir el atinado consejo del músico. Con motivo del envío de un lied, Leng en la siguiente carta (s./f.) reconoce cierta semejanza con su propio estilo, agradándole “...la índole poética, el alma sincera de verdadero artista que se ve a través de esos compases...” Le recomienda el estudio del contrapunto wagneriano, compositor que admira en gran medida, el estudio profundo de la armonía “...la melodía viene sola...” señala, “...fórmese su mundo armónico, amplio, sin restricciones...” Continúa aconsejándolo para que se forme “...poco a poco,

1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
						1 (+4 sf)					
2			1	2				1	1	1	1
1											
									1		
1				1	1			1			
	1	1								1	2
					1	1					2

Salamanca 11 de Febrero de 1923

Sr.

Pablo Larrañaga
Pte

Muy estimado amigo.

He tenido una gran alegría al recibir su afectuosa tarjeta y el valiosísimo obsequio de todas las sinfonías de Bruckner que Ud me ha hecho. Yo no sé verdaderamente como manifestarle mi profundos agradecimientos por su atención para conmigo.

Por otra parte, yo no me siento digno de sus elogios conceptos referentes a mi obra como compositor, pues ni siquiera me considero músico, por que cada día veo mas claramente mis pocas aptitudes de tal y lo poco de mis conocimientos en este arte tan noble. En si que cada día tambien, me esfuerzo en estudiar y buscar la manera mas adecuada de expresar mis ideas musicales, y puede ser que algún día si Dios y la Virgen me protejan llegue a encontrarne a mi mismo.

Lo esencial es amar este arte y de-
dicarle toda la vida interior, que él
por su parte no será ingrato y nos
compensará sobradamente sacándonos
una sana alegría y elevando nues-
tro espíritu hasta sacarlo para siem-
pre del plano inferior en que nos
encontramos por vivir en este mundo
tan lleno de maldad y de egoísmo.

Ud. amigo Juanito, tiene lo esencial,
tiene ese gran amor por este arte
ese gran amor que es el signo de
los elegidos. ¿Qué nos queda entonces?
- Estudiar, estudiar y estudiar, sin
desmayar jamás, y siempre ^{como} como
punto de vista que el arte ha de servir
nos para nuestro propio perfeccionamiento
moral e intelectual, y no para hacer de
él un objeto de lucro comercial, ni un me-
dio de exhibicionismo vanidoso e histérico.

Ud. siente como yo ese mismo respeto por
el arte, y estamos encursos de caer en aquel mal.
Sigamos estudiando y trabajando cada vez más.

Lo saluda afectuosamente su agradecido amigo,
Alfredo Lengua

lentamente, sin apuro...” y encuentre su propio estilo. “No me creo compositor —dice nuevamente— ni siquiera con experiencia para guiar a nadie, pero tengo el deseo de que usted escriba y no sé si hago bien o mal en indicarle caminos, pues en esto de la composición, tan personal, cada uno debe formarse su propia técnica y, como decimos en Chile, su modo de aparecer”¹.

La última carta conservada de Alfonso Leng muestra nuevamente los sabios consejos del compositor pero también incluye interesantes comentarios desprendidos de su encuentro con Pedro Humberto Allende, quien recientemente ha regresado de París, donde fundara junto a otros artistas la Academia Internacional de Artes (1923). Para Allende, Europa está viviendo una “gran decadencia” nos dice Leng. Aparte de todas las rivalidades nacionales que existen, los propios compositores estarían “agotados”. Stravinsky, señala, está haciendo “... sencillamente tonterías, estupideces de un hombre agotado, con la manía de hacer cosas nuevas y extrañas”² Erik Satie “... es un viejo idiota...” y “... realmente he podido comprobarlo —señala Leng— al examinar sus obras plagadas de mal gusto y pobreza ideológica”.

Ninguno de los compositores comprendió la dosis de humor y hasta de sarcasmo que existía en la música de Stravinsky y Satie por ese entonces. El único que se salvó de estas demoledoras críticas fue Maurice Ravel, con cuya música Pedro Humberto Allende posee una afinidad natural.

De este modo acaba la correspondencia de Alfonso Leng. Como ya vimos, Pablo Garrido no siguió los consejos del compositor. Sus intereses no eran tan afines con los de Leng. De hecho, Pablo Garrido no desarrolló una carrera exclusiva de compositor, su diversidad de intereses lo llevó a variados rumbos, entre ellos la investigación y valoración del folklore musical chileno. Veintidós años más tarde, no le perdonaría a Leng su desvalorización de dicho folklore, considerándolo una “calumnia” (Revista *Esto es Chile*, 25/VII/1945).

II

Con motivo del concierto con obras chilenas dirigidas por Armando Carvajal en Valparaíso que anunciara Alfonso Leng, Próspero Bisquertt (1881-1959) le escribió a Pablo Garrido, quien residía en aquel puerto, agradeciéndole su preocupación por dicho concierto y enviándole el contenido programático de su poema sinfónico “Taberna al Amanecer”, “... acotación literaria de Angel Cruchaga...”. Esta única carta es del 9 de octubre de 1923.

No tenemos información de la realización de aquel concierto. En los recortes de prensa de la época —meticulosamente conservados por Pablo Garrido— no hay mención y Vicente Salas Viu señala el estreno de la obra de Bisquertt al año siguiente, en el Teatro Unión Central.

¹Modismo chileno. Significa que cada persona debe buscarle solución propia a sus problemas.

²El 3 de junio de 1922, Stravinsky estrenó en París la ópera en un acto “Mavra”. Su carácter bufo y la utilización del pandiatonismo, marcaron los comienzos de su etapa neoclásica.

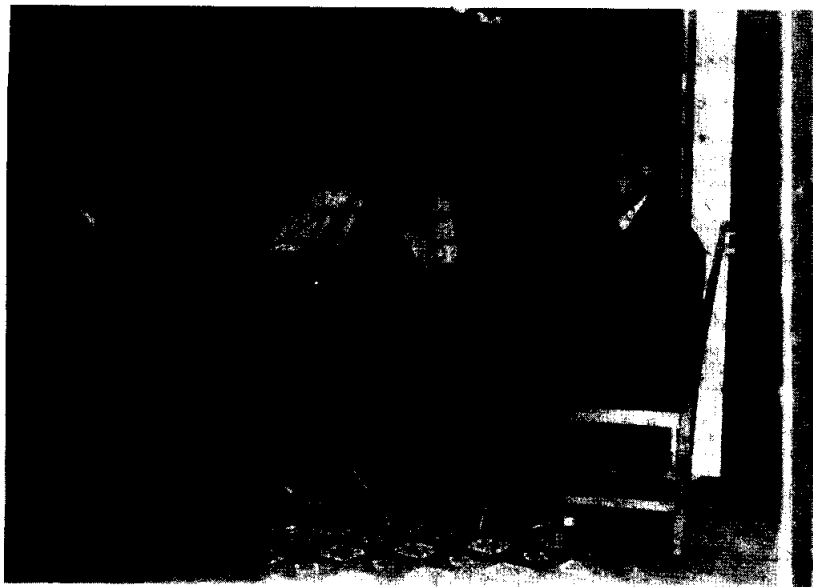
III

Con Pedro Humberto Allende (1885-1959) se inicia la correspondencia en agosto de 1923 y se termina en septiembre de 1946.

El 1° de noviembre de 1923 le escribe debido a la reciente edición de sus "12 Tonadas de carácter popular chileno", compuestas entre 1918 y 1922. Enviará 10 ejemplares a Valparaíso para su venta a \$ 12 cada uno en la Casa Doggenweiler y Pablo Garrido hará de intermediario.

El 20 de julio de 1924, envía una nueva carta. Le comunica a Pablo Garrido que ha sido aceptado en la Sociedad Bach como "socio protector", sugiriéndole que forme una sucursal en Valparaíso. Le informa también de la próxima ejecución de sus 12 Tonadas en Berlín (septiembre de 1924) y de otras obras suyas, concierto que está a cargo de la Sociedad de Compositores del Mundo. Se despide "... esperando tener el gusto de examinar sus composiciones...".

En 1926 Pablo Garrido partió hacia el norte. Fue el primer viaje importante de este incansable trotamundos. Hasta 1928 permaneció en Chuquicamata y hasta 1930 en Antofagasta. Allí formó un cuarteto en el cual tocaba la viola y una orquesta sinfónica de la que fue director. "Mucho celebro sus actividades —le escribe Allende en junio de 1930— por lo que usted me dice, ustedes están en situación más ventajosa que en Santiago, porque usted me habla de un cuarteto y una orquesta sinfónica en plena actividad, mientras aquí no tenemos ni una ni otra cosa". Al mes siguiente de enviada la carta se formaría en Santiago un cuarteto amparado por la Universidad de Chile.



Cuarteto "Antofagasta" —4 de julio de 1929—.

Santiago, 12 de Noviembre de 1923.

Sr. D. F. Garrido V.,
Valparaíso.



Muy señor mío:

Por haber extrañado su atenta anterior, en la que tenía su dirección, le contesté a la imprenta de "El Mercurio". Por su última, fecha 29 de Octubre, me impongo de que Ud. no la recibiera. En mi anterior le decía a Ud. de que el editor me había obsequiado un ejemplar de mis "12 Escenas de carácter popular chileno". Ahora ^{he} conseguido algunos ejemplares para ofrecérselos a Doggenweiler, como Ud. me lo recuerda a nombre de esa casa, con una comisión del 20%. Es la misma condición en que las venden los almacenes de música de esta capital. Su precio es de \$42.- para el público. Además de los 10 ejemplares de "Escenas", hágame el servicio de entregarle esos 20 ej. de "Primavera" y 10 ej. del Canto "El cepillo de dientes" cuya fiesta celebrarán todas las Escuelas de la República a fines de mes. - Me tomo la libertad de remitirlos a Doggenweiler toda esa música por intermedio de Ud. p. q. no recordar con precisión la dirección de esa casa. También le rubego que se sinan entregarle al señor González ese manuscrito para que, a su vez, se lo de al señor Carlos Poblete. El ejemplar restante de las "Escenas" es el que Ud. me solicita. Éste es el placer de saludar muy atentamente a Ud.

S. S. F. Humberto Ahumada

Chacabuco, 423.

El 11 de septiembre de 1946 se interrumpió bruscamente la correspondencia entre ambos músicos. Debido a un incidente del cual no tenemos noticia, Pedro H. Allende dejó la siguiente nota en el despacho de Pablo Garrido: "Siento tener que decirle que a un caballero no se le recibe en la calle".

IV

El compositor y etnomusicólogo Carlos Lavín (1883-1962) se encontraba en Francia cuando comenzó a escribirle a Pablo Garrido. El gobierno chileno le había otorgado una pensión en 1922 para que ampliara sus trabajos de investigación en Europa durante 12 años (Salas Viu, p. 230). La primera carta fechada en París el 21 de febrero de 1933, está escrita en un tono formal, sólo se conocen "de vista". Se lamenta de no haberse conocido más cuando Pablo Garrido



Pablo Garrido como director de Jazz en 1935.
Véase p. 15 del texto.



Pablo Garrido y su orquesta en el Casino de Viña del Mar —1937—.

estuvo en París en 1932 y lo felicita por los artículos y la música que le conoce, "... esperando que usted entre rápidamente a ocupar en Chile y en todas partes el lugar prominente que se merece".

Describe la vida en París por los años treinta como "muy decaída", "... aquí todo ha cambiado —señala— y la vida musical carece de interés; lo mismo que en Alemania y otros países vecinos. Sólo se oyen calamidades y solamente se habla de deportes, bridge, y cine". Excepcionalmente asiste a conciertos. Fue a escuchar *La Noche Transfigurada* de Schoenberg, "... que me encanta".

Durante el resto de los años treinta y hasta 1942, Pablo Garrido no recibió correspondencia profesional relevante. En esos años estuvo dedicado casi por entero a la difusión del jazz en Chile, ya sea formando y dirigiendo grupos musicales o escribiendo artículos de prensa sobre el tema.

En 1934 lo encontramos al mando de una orquesta de jazz en la boite "Lido" de Santiago. Desde ese año y hasta 1937 dirige su gran orquesta en el Casino de Viña del Mar.

En 1937 forma el Trío "Los Dodos" con Augusto Brown en guitarra y Carlos Salas en violín. Luego forma su sexteto "Swing" y nuevas orquestas, presentándose en las boites "A Guitare" y "Tabaris" (1939) de Santiago. En 1940 viaja con su orquesta a Pucón y entre 1943 y 1944 participa en una "Caravana de la Música Chilena" junto a la cantante Carmen del Río y al compositor Luis Aguirre Pinto entre otros. Durante esos años conoció y trabajó junto a músicos

nacionales y extranjeros de jazz y música popular, como los argentinos Francisco de Caro y Pedro Maffia, al inglés Harry Roy, el "Frederic, Hall Quartet" de Estados Unidos, Lorenzo da Costa, Isidoro Benítez y Porfirio Díaz entre otros.

Sus artículos sobre jazz, que venía publicando esporádicamente desde 1930 junto a otros sobre música docta, se incrementan a partir de la segunda mitad de la década. Especialmente interesante resulta su serie de publicaciones iniciada el 10 de junio de 1935 en la revista *Para Todos* que se titula "Recuento integral del jazz en Chile". Allí nos ofrece su autobiografía como músico de jazz, que está estrechamente ligada al surgimiento de este lenguaje musical en nuestro país.

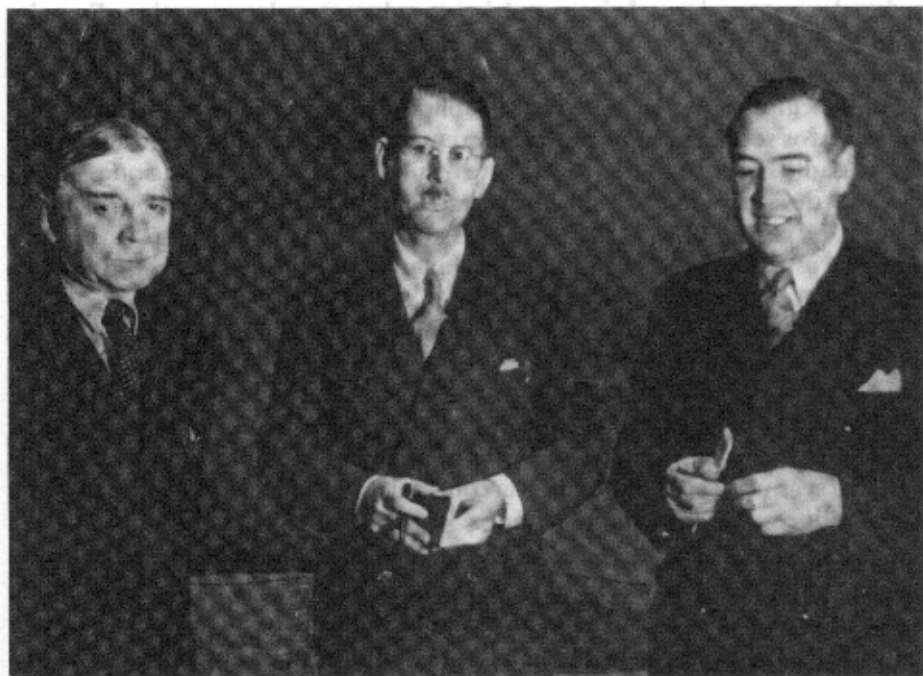
En el diario *Las Últimas Noticias* de Santiago publicó entre 1938 y 1940, extensos artículos sobre destacados músicos de jazz nacionales y extranjeros y sobre distintos aspectos de esta música. Al finalizar la década, Pablo Garrido comienza su preocupación por la música tradicional chilena y retoma el interés por la música docta, terminando paulatinamente su fiebre de jazz. En este punto se reanuda la correspondencia con Carlos Lavín y se inicia con otros dos investigadores: Carlos Isamitt y Carlos Vega.

Lavín regresó a Chile en 1942 y Pablo Garrido lo entrevistó (*Las Últimas Noticias*, 23/IV/1942) luego de sus veinte años de ausencia. A fines de 1944, el etnomusicólogo le envió un artículo para que Pablo Garrido lo publicara en la revista *Vida Musical* de la cual era director. Continuó el intercambio de misivas con referencias a artículos de prensa, noticias de la vida musical de la época y entretelones de dicho quehacer, relatados con algo de humor y no exentos de sarcasmo.

En 1945 Carlos Lavín formó el Archivo Folklórico de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior (Salas Viu, p. 231) DIC, organismo creado durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, al cual también pertenecía Pablo Garrido. Su labor de investigación y recopilación de material folklórico, lo llevó a efectuar giras por el norte del país. Continúa la correspondencia desde Illapel (29/IX/1945), Iquique (20/X/1945 y 18/II/1948) y La Serena (17/IV/1947), donde ha recorrido el Valle del Elqui y ha presenciado la exitosa exhibición del documental sobre la fiesta de La Tirana, que realizara Pablo Garrido en 1945 por encargo del DIC³.

Junto a otras cartas sin fecha enviadas por Carlos Lavín llenas de detalles sobre sus trabajos, reuniones y viajes, se conserva una del 7 de agosto de 1955 donde lo felicita "... por el grado de perfeccionamiento que has alcanzado en tus conferencias. No creo que otro chileno lo haga mejor...", agrega: "... tomé nota que en Chile los conferencistas de música no existen. Hay que insistir..." Pablo Garrido recibió así el reconocimiento a una de sus labores más destacadas

³Este documental se conserva en el archivo Pablo Garrido que guarda la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Resulta de especial interés la filmación de costumbres ya desaparecidas de la fiesta nortina, como la representación del autosacramental "El cautivo", a cargo de promeseros.



Carlos Lavín, Gilbert Chase y Pablo Garrido. —s.f.—



Pablo Garrido y el padre Le Paige en La Tirana —1945—

nacional e internacionalmente. El ser conferencista le permitió unir su vocación de intérprete —que sobre un estrado actúa para el público— con la de investigador y estudioso de los más variados temas musicales.

V

Carlos Isamitt (1887-1974) etnomusicólogo, compositor y pintor chileno, unía a sus actividades de investigador y creador, las de profesor. Habiendo estudiado en las Escuelas Normales de Educación, se desempeñaba como profesor en distintos liceos de Santiago cuando le escribió Pablo Garrido (2/II/43). El motivo principal de su carta fue solicitarle que le enviara alguna canción folklórica que tuviera, ya que se encontraba efectuando una selección de cantos

The **ASSOCIATION
OF MEDICAL STUDENTS**
OF THE UNIVERSITY OF PUERTO RICO



Presents

PABLO GARRIDO

In a Lecture

• on •

**THE RITES AND
MYTHS OF THE ANDES**
FEB. 20th 1951 at 8: P.M.

Auditorium
UNIVERSITY OF PUERTO RICO
SCHOOL OF MEDICINE

Anuncio de una conferencia de Pablo Garrido en la Universidad de Puerto Rico —1951—.

ASOCIACION NACIONAL
DE COMPOSITORES
CHILE

Nº - 2 - II - 1945.

Antoni

Querido Pablo:

Gracias por su recuerdo y por la bella frase de tonada que he anotado.

La palabra de amigo ha llegado, cuando me en selección de cantos folclóricos de diversos países.; a fin de utilizar los que sean adecuados en el "Cancionero Chileno." Me gustarían muchos que, si Ud. estima que alguno de los que Ud. tiene, permisionaria para la enseñanza; en primera, secundaria o normal y que sirva que formara parte del "Cancionero"; me lo envíe. La inclusión de obras así; creo que se hará por medio de una pequeña remuneración para el autor o el lector. El "Cancionero" es idea de Benjamín Claro y me parece digna de todo apoyo.

No por otro motivo es que aun con.

estas calnes actuales, me encuentro aquí
abarcado. Le envío una ronda, para niños de
5 a 17 años, que he escrito en estos días para
alcanzar del 2.º tiempo (Pastoral) del Concierto
para Violín y Orquesta que estoy trabajando.

Si ella le divierte, habrá hecho bien
en enviársela. Ese problema es escribir
para los niños!! He tomado una fiere que
recuerda unavez a una chiquitina de 5 años,
que cantaba acompañandola con movi-
mientos coreográficos ingeniosos, y para au-
tarse ella misma.

Unigo, que la buena elegirá
le acompañe.

Jair Zanetti

folklóricos de diversos países "... a fin de utilizar los que sean adecuados en el Cancionero Chileno". Esta obra fue ideada por Benjamín Claro y estaba destinado al aprendizaje musical en escuelas primarias, secundarias o normales. Aprovechó Isamitt de enviarle una ronda para niños "... que he escrito en estos días para descansar del segundo tiempo (Pastoral) del concierto para violín y orquesta en que estoy trabajando".

La segunda y última carta conservada es de seis años después (3/XII/1948) y corresponde a la época en que Pablo Garrido llegaba a Nueva York, donde permanecería hasta 1949. Por aquel entonces, la antigua Facultad de Bellas Artes creada por ley el 31 de diciembre de 1929, que fusionaba al Conservatorio Nacional de Música y a las escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas (Salas Viu, p. 45), se dividía, separándose nuevamente ambas ramas del arte. Carlos Isamitt —músico y pintor— representa la personificación de aquella Facultad y fue uno de los que se opusieron infructuosamente a esta división. Así lo manifiesta en esta última carta, discrepando con el nuevo organismo y con su decano. Relata los entretelones de la división y de la elección de las nuevas autoridades. Pero esta frustración en lo musical se vio compensada en la pintura, ya que logró la creación de un organismo nacional agrupando a todas las entidades de Artes Plásticas de Santiago y provincias en una gran federación.

VI

El 11 de marzo de 1942, el investigador argentino Carlos Vega (1898-1966) le escribió desde Buenos Aires a su "distinguido amigo" Pablo Garrido, para agradecerle "... el bellísimo artículo que usted me dedicó en *Las Últimas Noticias...*" y enviarle un ejemplar de su libro *Danzas y Canciones Argentinas* publicado en Buenos Aires en 1936.

En 1944 Pablo Garrido viajó a Argentina a dar algunas conferencias, pero no pudo efectuarlas en Buenos Aires, lo que Carlos Vega lamentó en su segunda carta (18/IV/1944) con la esperanza de que "... otra vez será". En la tercera misiva (25/V/1944) le manifiesta el interés en conocer sus investigaciones sobre el norte de Chile. Comenta la labor de recolección de música mapuche realizada por Carlos Isamitt, declarando que esa música no se puede anotar directamente y que es mejor "... tomarla con máquinas". La cuarta carta (16/VI/1944) y las dos últimas (enero de 1945 y junio de 1946) son de agradecimiento, saludos amistosos e intercambio de material musical.

VII

Otros dos destacados musicólogos americanistas se escribieron con Pablo Garrido: Charles Seeger y Francisco Curt Lange.

CARLOS
VEGA

Buenos Aires, Junio 16 de 1944

Mi estimado Pablo Garrido Chile

Recibí su carta amiga de junio 11 y su artículo, que leí halagado. Le agradezco el recuerdo y los generosos conceptos.

Sus andanzas por Buenos Aires, no son, en absoluto, un fracaso, como Ud. dice. Al más grand artista del mundo, a Churchill o a Heitler les habría pasado lo mismo: no había sabido. En cualquier ciudad grande del mundo lo mismo habría pasado. Cuando hay más de dos millones, la gente queda sola. Espere la revancha; y gestione desde Chile.

Sylvia e Isabel retribuyen sus saludos, y yo les añado los míos muy afectivos

Carlos Vega

¡ Reclame las fotografías !!

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES

ALBERTO LLERAS
Secretary General



WILLIAM MANGER
Assistant Secretary General

ARGENTINA - BOLIVIA - BRAZIL - CHILE
COLOMBIA - COSTA RICA - CUBA - DOMINICAN
REPUBLIC - ECUADOR - EL SALVADOR

GUATEMALA - HAITI - HONDURAS - MEXICO
NICARAGUA - PANAMA - PARAGUAY - PERU
UNITED STATES - URUGUAY - VENEZUELA

GENERAL SECRETARIAT
PAN AMERICAN UNION
Washington 6, D. C., U. S. A.

DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS
JORGE BASADRE, Director

September 2, 1948

Dear Mr. Garrido

Mr. Diez de Medina can see you at three or three-thirty on Tuesday, September 7. I shall, therefore, make a reservation somewhere for that night expecting you to leave on an early morning train. If you could take the nine o'clock train on the Pennsylvania Railroad, letting me know in advance, I could meet you at one and we could have lunch together. Afterwards I could take you to Mr. Medina's office.

Best personal regards,

Charles Seeger, Chief
Division of Music and Visual Arts

Mr. Pablo Garrido
Hotel Empire
Broadway at 63d Street
New York, New York

The Organization of American States originated in 1890 at the First Inter-American Conference of American States. Its definitive Charter was signed at the Ninth Conference in 1948. Its purpose is to achieve an order of peace and justice, promote American solidarity, strengthen collaboration among the Member States, and defend their sovereignty, independency and territorial integrity. Within the United Nations, the Organization is a regional agency. The Pan American Union is the central, permanent organ and General Secretariat of the Organization.

Charles Seeger (1886-1979), musicólogo, compositor, director, crítico y filósofo musical (*The New Grove*, v. 17, p. 101) le escribió desde Washington su primera carta (10/XI/1947). Como director de la División Musical de la Unión Panamericana (1941-1953), le pide a Pablo Garrido el envío de todo el material que le sea posible. Está especialmente interesado en conocer su nueva obra "Danzas Rituales del Norte Chileno" y le informa que su *Biografía de la Cueca* ya se encuentra catalogada en la Biblioteca de la Unión Panamericana. Seeger se interesa también por conocer el funcionamiento de los organismos culturales chilenos. El 25 de marzo de 1948 envió una segunda carta pidiéndole algunos recortes de los artículos publicados por Pablo Garrido en los diarios *El Siglo*, *Las Últimas Noticias* y *La Hora* y programas de conciertos de la agrupación "Eufonia". Demuestra especial interés en recibir una síntesis del curso "El Folklore Musical Chileno" que Pablo Garrido ofreciera en la escuela de verano de la Universidad de Chile, durante enero de 1948. Se muestra impresionado por la vida musical que existe en Chile, comparándola en su intensidad con la de los Estados Unidos.

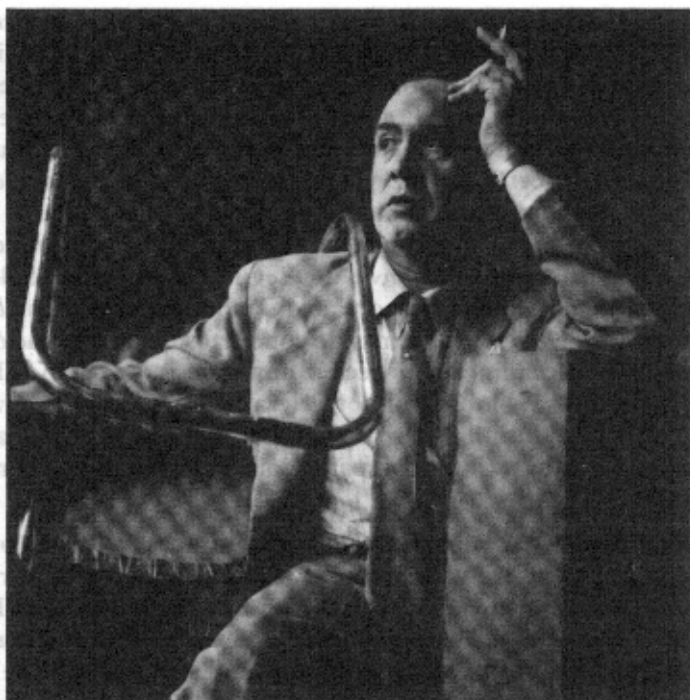
En septiembre de 1948, Pablo Garrido se encontraba en Nueva York, donde permanecería con su amigo y discípulo, el violinista Pedro d'Andurain, hasta 1949. Charles Seeger le envió dos cartas a su nueva residencia (2/IX/1948 y 17/III/1949). En la segunda se lamenta de la lentitud con que marchan los proyectos de Pablo Garrido, recordándole que en Estados Unidos se ha descubierto solamente en las últimas dos décadas —1930-40—, la abundancia y diversidad de la música folklórica nacional y que al mismo tiempo, se ha empezado a mirar la del resto del mundo donde Chile, aunque es importante, es sólo una pequeña región, señala.

Finaliza la correspondencia con Seeger y gracias a ella sabemos de los esfuerzos de un chileno en Nueva York, para dar a conocer el patrimonio tradicional de su país.

VIII

La correspondencia con el musicólogo uruguayo-alemán, Francisco Curt Lange (1903) fue nutrida y extensa, prolongándose de 1947 a 1980, con trece cartas.

La amistad entre ambos se inició de una manera un tanto áspera, como lo atestigua la primera carta (22/VII/1947) en la que Curt Lange se queja de la conducta de Pablo Garrido hacia él durante su estadía en Santiago, "... muy lejos de ser correcta y menos la de un amigo". Esta conducta se originó debido a la vinculación que en un comienzo tuvo el musicólogo uruguayo con personalidades de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales que discrepaban con Pablo Garrido, como Domingo Santa Cruz con quien había intercambiado una ácida correspondencia hecha pública en el diario *Las Últimas Noticias*, durante diciembre de 1943.



Pablo Garrido en Nueva York en 1949.



Pablo Garrido en su departamento de Nueva York, lo acompañan (de pie): Alfonso Montecino, Roque Cordero, (sentados): Francisco Curt Lange y su hija, Betty de Cordero y Henry Cowell, entre otros.

El 8 de noviembre de 1948 aquella diferencia ya estaba superada y Curt Lange le escribía desde Alton, Illinois, a Nueva York, informándole de sus cursos y conferencias en Carolina del Norte, Tennessee y Bloomington. Recuerda y recordará siempre, un almuerzo que juntos improvisaron en el departamento de Pablo Garrido en Nueva York. En unas fotos tomadas aquel día, se observa la alegría de ambos amigos, rodeados por un cálido grupo formado entre otros por Pedro d'Andurain, Alfonso Montecino, Roque Cordero y su esposa, María Luisa Vertis —esposa de Curt Lange— y su hija. Al año siguiente regresó con su familia a Montevideo en un apacible viaje por barco, para luego partir a Mendoza, invitado a crear el departamento de musicología en la Universidad Nacional de Cuyo. Le escribe a Pablo Garrido (31/III/1949) pidiéndole la lista de las instituciones que piensa visitar en su regreso a Chile, lo que se dilataría bastante, pues permaneció en Puerto Rico desde fines de 1949 a mediados de 1951, para luego partir a España, volviendo en 1953 a su patria. El 4 de septiembre de aquel año, vuelve a escribirle. Junto con comunicarle noticias familiares y la dificultad de dar conferencias en Mendoza, manifiesta su discrepancia con personalidades del quehacer musical en Chile y Argentina y le entrega detalles sobre la marcha de algunos organismos internacionales de música.

Durante 1954 envió dos cartas desde Mendoza (28/VII y 2/XI). En la primera le cuenta de sus giras de investigación y manifiesta su alegría por los éxitos de Pedro d'Andurain como violinista. A través de su correspondencia con Alfonso Letelier, se enteró que las cosas no andaban muy bien en Santiago en lo político y en lo musical. Conoció el libro de Pablo Garrido *Esoteria y Fervor Populares de Puerto Rico* y lo felicita por él. En la segunda carta, continúa informándole de sus giras de las que ha regresado para dedicarse a imprimir el número 7 de la *Revista de Estudios Musicales* que fundara y editara en Mendoza entre 1949 y 1956. Su contacto con el mundo artístico y político de Latinoamérica lo deprime, "La falta de cultura en nuestros medios hace posible cualquier cosa" señala. Después de esta desesperanzada carta, se interrumpió la correspondencia entre ambos, casi por 20 años.

A su regreso de Estados Unidos, donde asistió a un concierto de música colonial de Minas Gerais, enviado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, Curt Lange rompe el silencio (19/III/1973). Cuenta sus proyectos y continúa quejándose de la situación político-cultural de Latinoamérica.

El 28 de octubre de 1975, Curt Lange escribió su carta N° 48.037 —acostumbra a numerarlas todas— desde Montevideo a Santiago. Cuenta que ha regresado de Europa y manifiesta su confusión frente a los últimos sucesos de Chile. Se lamenta de la difícil situación que vive Pablo Garrido, marginado del acontecer musical de su país. En Salzburgo conoció a Melikof Karaian, ex profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, trabajando como "investigador huésped" en la Universidad de Salzburgo. Considera que en Alemania debe haber alguna oportunidad para que Pablo Garrido obtenga un cargo similar. La carta continúa en un tono deprimido, debido a las dificultades que encuentra Curt Lange en su camino. "He estado

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Instituto Interamericano de Musicología

(FUNDADO POR RECOMENDACIONES DE LA VIII CONFERENCIA INTERNACIONAL AMERICANA DE LIMA, 1938, RECONOCIDO Y APOYADO POR RESOLUCION DEL CONSEJO DE LA ORGANIZACION DE ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, 1952).

CASILLA CORREO 540 - MONTEVIDEO (URUGUAY)

Director:
FRANCISCO CURT LANGR

Secretario
EDUARDO NICORA

REF. N° 51.299

Montevideo, 27 de Marzo de 1980

Señor Profesor
Pablo Garrido
Casilla 9837
SANTIAGO DE CHILE

Querido Pablo,

Siempre nos alegra muchísimo recibir noticias tuyas. Respondo en el acto a la tuya del 6 de marzo. Lo que demoran las cartas aéreas entre el Uruguay y Chile! De Alemania llegan en dos días, y así de otros países europeos.

No podré ocuparme de manera alguna de tu pedido, por más que quisiese, porque partimos dentro de muy pocos días hacia Roma, donde el Instituto Italo-Latinoamericano realiza un Simposio y una Exposición del Barroco Latinoamericano, como parte del Comitato Scientifico. Luego de algunas investigaciones urgentes en Italia y Suiza, seguiremos hacia el Norte hasta Bremen y... hasta Oldenburg, donde trabaja Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad. Me ha invitado. No tienen plata, pero me pidió que fuese de cualquier manera ~~para~~ darles una conferencia. Espero poder cumplir con él, con tal de verlo.

A nuestro regreso en julio tendré que ir inmediatamente al Brasil, por una propuesta de editarme la Monumenta Musicae Brasiliae, representada por 20 obras restauradas, algunas de gran extensión.

Confieso que en el Paraguay no tengo una sola relación. La vida cultural tiene una gran oscuridad. Haré lo posible en la Argentina y en el Brasil. Creo que el Uruguay no sea, para conferencias remuneradas, plaza adecuada, pero lo intentaré. En Agosto estaré de vuelta del Brasil. Espero que no sea demasiado tarde. El Brasil tiene más probabilidades. En este año, el Instituto llegará a 40 años de existencia oficial, con varios anteriores, siempre con la dirección honoraria y ahora con una ayuda de US\$ 2000.00 que se van en correspondencia, reproducción de partituras, etc., que pago de mi bolsillo para recibir el cheque a fin de año, con el dinero desvalorizado.

Estuvimos en Alemania para asistir al Festival de Berlín, invitados por el Gobierno Federal de Alemania y en México, en la 5a. Conferencia Interamericana de Educación Musical (dedicada a la académica). Dicté luego un curso en la Universidad y realicé algunas investigaciones con suerte, encontrando un Código altamente interesante, desconocido para los mexicanos.

Yo te tendré al tanto de mis movimientos. Quizá baje en Río con María Luisa y atienda el asunto de la edición en una ciudad más al sur *(Fluminau)*

No te quiero forzar para que me mandes el Historial de la Cusca, pero si puedes, te lo agradecería, por supuesto, con dedicatoria.

Yo te mandaré algunas cosas recientes apenas regrese. Puedes estar seguro que van.

Haces bien en postularte al Premio Nacional de Arte.

Me alegra que sigas en pie, combatiendo, yo hago lo mismo, mientras "haiga salú". Felicitaciones por tu labor tan significativa.

Con muchos que se han ido he tenido correspondencia o los ví personalmente.

No vale la pena que tu escribas por conferencias, salvo que tengan relaciones buenas. La gente es cada vez más indiferente y egoísta y las finanzas andan, en materia de cultura, muy, muy mal, así en el Brasil.

Querido Pablo, esta es sin duda la última carta que escribiré desde Montevideo. Estoy doblando cintas magnéticas para mis conferencias y tratando de bosquejar algunas de ellas.

En Zürich, Innsbruck, Munich solamente tengo 6 seguidas, un día tras otro.

Me llevas la ventaja de ser dos años menor. Yo ya voy para los 77.

Marlies, sus hijos y marido, y las hijas de nuestro fallecido e inolvidable Hermann están ya grandes, con 23, 21 y 19 años. Todos, también su madre, están muy bien.

Te enviamos afectuosos abrazos y suerte en todo que emprendas.

María Luisa y

Saucho

Felicitaciones muy efusivas para los 75!

Te esperamos aquí con enorme gusto!

Francisco Curt Lange

María Luisa Vertiz de Lange

*se complacen en comunicar a los amigos
distantes, la celebración de nuestras Bodas
de Oro Matrimoniales el 24 de setiembre.*

Montevideo, 1978.

Si. Es posible el amor

1928 - 1978

arando en este continente por largos decenios y he visto que todavía estamos en los comienzos..." señala finalmente.

Le escribió nuevamente desde Montevideo (30/XII/1976) comunicándole que ha recibido una pequeña pensión vitalicia de manos del presidente uruguayo y que ha realizado algunos descubrimientos en torno al compositor y organista italiano radicado en Argentina, Domenico Zipoli (1688-1726) y al pianista y compositor norteamericano muerto en Brasil, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Manifiesta su interés de viajar a Chile "... para dar un cursillo...". Su amistad con la pianista y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Herminia Raccagni lo anima a venir, pero sus divergencias con Domingo Santa Cruz le dan dudas. Del musicólogo Samuel Claro, opina que ha realizado una "buena obra, siendo mozo joven, al menos en comparación con nosotros". Valora a la etnomusicóloga María Ester Grebe, "deseando cambiar ideas con esa generación... y proyectar algo en común".

Luego de recibir en septiembre de 1978 un parte de celebración de las Bodas de Oro de Francisco Curt Lange y su esposa, María Luisa Vertiz, Pablo Garrido recibió la última carta del investigador el 27 de febrero de 1980, en la que le da ánimo, felicitándolo por su postulación al Premio Nacional de Arte, que finalmente no alcanzó a recibir.

IX

El 27 de febrero de 1948, Arnold Schoenberg (1874-1951) le escribió a Pablo Garrido. En 1933 había emigrado a Estados Unidos adquiriendo la nacionalidad norteamericana en 1940. Desde su residencia en Los Angeles, California, le envió una carta cuya traducción es la siguiente:

"Querido señor Garrido: Permítame decirle, ante todo, cuanto gocé con su amable carta. No sólo porque es muy halagador para mí saber el eco que mi obra ha tenido en su país y en tantos otros estados sudamericanos, pero muy especialmente por la manera tan convincente que logró para darse a conocer que tengo la sensación de un contacto personal y placentero con un músico y un hombre que ama lo que yo también amo". Este reconocimiento, que Pablo Garrido debe haber recibido halagado, lo utilizó más tarde como carta de presentación. En 1980 imprimió un folleto con la programación de sus conferencias en cuya portada figura esta última frase de Schoenberg.

"Su carta me proporcionó también —continúa el compositor— esclarecedoras informaciones sobre personas y lugares que me interesan profundamente. Tengo una viva curiosidad por encontrarme con esos caballeros que Ud. menciona, y estoy ansioso por ver estos países, esas ciudades y sus instituciones. También tengo, por supuesto, interés por ver su película sobre las Pampas y esas danzas religiosas de estos países y no dejaré de solicitarle, cuando llegue a Chile, que me haga escuchar y ver estos documentos". Esto último se refiere al documental sobre la fiesta de La Tirana que Pablo Garrido realizara en 1945 por encargo del DIC. Es notable el interés que manifiesta Schoenberg por

ARNOLD SHENBERG
116 N. ROOSEVELT AVENUE
LOS ANGELES 24, CALIFORNIA
U.S.A.

S. Pablo Garrido, composer
casilla 9237
Santiago, Chile, S.A.

February 27, 1948

Dear Mr. Garrido:

Let me at first tell you that I enjoyed your kind letter very much. Not only because it is so flattering for me to learn about the echo my work has found in your country and in so many others of the South-American states. But especially because you found such a convincing way to make yourself known to me that I have already the sensation of a personal and pleasant contact with a musician and a man who loves what I love too.

Your letter brought me also many enlightening informations of people and places which are of the greatest interest to me. I am already curious to meet those gentlemen, which you mention. And I am eager to see these countries, these cities and their institutions. Of course I am also interested to see your film on the Pampas and on the religious dances of these countries and I will not fail to ask you, when I am in Chile to let me hear and see these documents.

I will send you tomorrow or Monday the photo of mine you want to have. If possible—that is if I know some thing that might interest you—I will also send you a little essay. I have unfortunately at present only some contraversial writings on my desk; about oldfashioned problems. And I think I should make a good impression with that. Would you be so kind to suggest a few subjects which might be of interest to musicians and music lovers. Perhaps I should write about the relation between the periods preceding my present style?

If you see Dr. Krüger give him my kindest regards. I will write him a out my total agreement with his plans as soon as I have a little time.

Now I want to give you also my very best regards. I am really anxious to meet you and your friends. I have lived for a time in Spain, in Barcelona, that is, and I like the Spanish way of living, talking and being friendly and gay. So I hope to renew these feelings.

I am with my most cordial greetings,
sincerely yours

Arnold Shenberg

conocer la música y las costumbres tradicionales latinoamericanas. “Le enviaré mañana o el lunes —continúa— la fotografía mía que desea tener. Si me es posible —esto es si encuentro algo que pueda interesarle— incluiré también un pequeño ensayo”.

Al mes siguiente de enviada esta carta, Pablo Garrido recibió un gran sobre de Schoenberg que desafortunadamente se encuentra vacío. En él pudo haber venido esa fotografía y aquel ensayo. “Tengo en este momento —comenta— sobre mi escritorio, sólo algunos trabajos de índole contravertible sobre problemas pasados de moda. Creo que con ellos podría dar una buena impresión. ¿Podría Ud. sugerirme algunos temas que puedan tener interés para los músicos y los amantes de la música? Quizá debiera escribir sobre la relación entre los períodos que preceden a mi actual estilo”. Interesante tema este último debido al particular desarrollo de su estilo que lo llevó desde un tonalismo postromántico a un atonalismo expresionista sistematizado más tarde en el serialismo dodecafónico. En la época que escribió estas líneas, Schoenberg estaba produciendo una síntesis de sus tres estilos anteriores, flexibilizando su serialismo y restituyendo la tonalidad. Era el año en que compuso su cantata *El Sobreviviente de Varsovia*.

“Si Ud. ve al Dr. Krüger —prosigue— dele mis más afectuosos recuerdos. Le escribiré diciéndole que estoy totalmente de acuerdo con sus proyectos tan pronto como tenga un poco de tiempo.

“Quiero enviarle ahora mis mejores recuerdos. Tengo ansias de encontrarme con Ud. y con sus amigos. Viví por un tiempo en España, en Barcelona quiero decir, y me agrada la manera de vivir hispana, conversar, ser amistoso y alegre. Así que espero poder renovar estos sentimientos”.

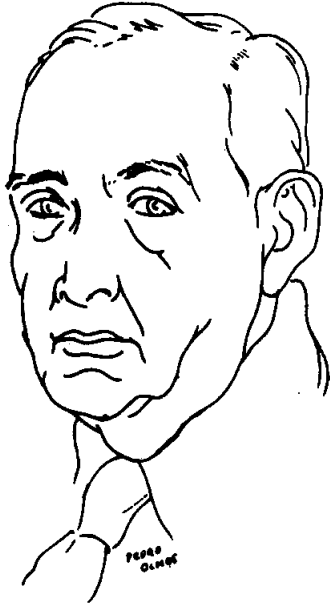
“Con mis más cordiales saludos, sinceramente suyo, Arnold Schoenberg”. Así termina la carta del compositor, mostrándonos su afinidad con lo hispanoamericano y latino, rasgo insospechado en un músico que desarrolló un sistema musical tan cerebral y controlado, más propio del mundo germano. Lo impulsivo y sensual del latino pueden haberle llamado la atención como un complemento necesario a su mundo estructural, aunque su impulso netamente expresivo coincide con esa forma hispana de vivir y comunicarse “amistosa y alegre” que él deseó volver a experimentar.

Aquel viaje a Chile y Latinoamérica no se alcanzó a concretar, marchándose Arnold Schoenberg de esta tierra tres años más tarde.

X

En 1949 Pablo Garrido vivía en Nueva York, e incrementaba su contacto con compositores e investigadores norteamericanos. Sabemos que en febrero de ese año conoció junto con Pedro d'Andurain a Aaron Copland (1900).

El 22 de abril de 1975, luego de la muerte del violinista y amigo de Pablo, Copland le envió su pésame a Santiago. También manifestó su interés por saber más de los últimos acontecimientos ocurridos en Chile. Se lamenta de no poder ayudar a Pablo Garrido debido a que sus relaciones con el mundo



Pablo Garrido

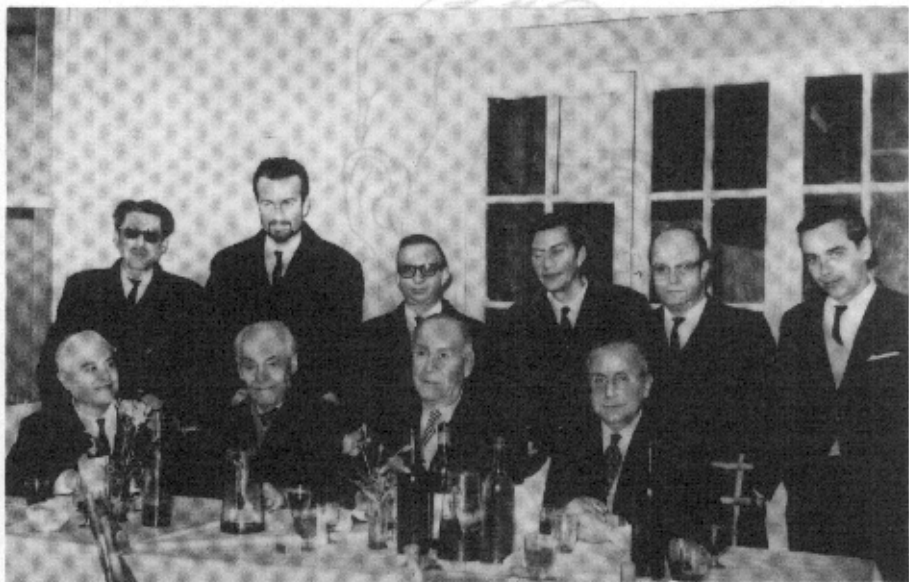
*"Un músico y un hombre
que ama lo que yo tam-
bién amo"*

*Arnold Schoenberg
1948*

académico de Estados Unidos son leves. La dificultad mayor, señala, representa la edad límite de 65 años que se exige para ser miembro académico en su país. Por aquel tiempo Pablo Garrido ya tenía 70.

XI

Al finalizar su estadía en Nueva York, Garrido recibió la primera carta del compositor panameño Roque Cordero (1917). Fue enviada desde Minnesota el 30 de julio de 1949. Ambos músicos estuvieron juntos en Nueva York y continuaron escribiéndose hasta 1974. Junto con las noticias familiares de rigor, Roque Cordero le comunica en aquella carta que le ha sido otorgada una beca Guggenheim para la creación artística durante un año (VIII/1949-VIII/1950), por lo cual permanecerá en Estados Unidos "... dedicado por completo a la creación de obras que ha tiempo tengo planeadas".



Despedida a Pablo Garrido en septiembre de 1965 por su partida a Europa. Figuran de izquierda a derecha los siguientes músicos chilenos (de pie): Nino Colli, Fernando García, León Schidlowsky, Tomás Lefever, Juan Amenábar, Pedro d'Andurain, (sentados): Pedro Núñez Navarrete, Carlos Isamitt, Pablo Garrido y Jorge Urrutia Blondel.

La segunda carta la envió desde Panamá (22/IX/1954). Describe la vida musical de su país que está siendo afectada por una difícil situación económica, lo que ha producido la disolución de la Orquesta Sinfónica y la fundación de la Orquesta Nacional, "...modesto organismo..." señala, la clausura del Conservatorio y la creación del Instituto Nacional de Música, de cuya dirección se hizo cargo el propio Roque Cordero. Continúa recomendándole a Pablo Garrido que abandone la idea de dar conferencias en Panamá: "...no hay campo menos apropiado para sus actividades que el nuestro..." señala. Pese a esta advertencia, dos años más tarde, el conferencista le anunció su llegada a Panamá. Roque Cordero en una carta fechada el 26 de enero de 1956, le respondió con mucha alegría por la visita, pero previniéndole que no podría ayudarlo a salvar una cantidad de obstáculos que tendrá que vencer antes de ofrecer sus conferencias.

En septiembre de 1972, Roque Cordero comenzó a enseñar composición en la Universidad de Illinois. Desde allí le escribió a Pablo Garrido (2/VII/1974) lamentando la muerte de Pedro d'Andurain, de la que se enteró por medio del pianista y compositor chileno Alfonso Montecino (1924). "Paz en la tumba del amigo ausente", es el epitafio con que finaliza la correspondencia entre ambos.



MINISTERIO DE EDUCACION
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

PANAMÁ, 22 DE Septiembre de 1954
AÑO DEL CINCUENTENARIO

Sr. Pablo Garrido
Casilla de Correo 9237
Santiago de Chile, S.A.

Estimado y viejo amigo:

Fue una grata sorpresa recibir carta tuya después de tantos años de silencio. Las noticias sobre tus actividades y las de Pedro en los últimos años son altamente alegradoras y los felicito.

En cuanto a nosotros, después de unos meses en Minnesota en el verano de 1949 dictando conferencias en la Universidad de Minnesota, recibí la Beca Guggenheim la cual nos permitió permanecer en los Estados Unidos hasta 1950. En Agosto de ese año nos trasladamos a Panamá con el pequeño Dimitri José y comencé nuestra penuria ya que por casi un año solo recibía \$60⁰⁰ mensuales de sueldo como profesor de Armonía y Composición de nuestro flamante Conservatorio! Para poder defenderme tuve que dedicarme a hacer arreglos orquestales de música barata para la Escuela Nacional de Danza. Sin embargo logramos capear el mal tiempo. Al llegar presenté un concierto de mis obras de cámara con la colaboración de profesores del Conservatorio, y, claro está, la música estuvo demasiado complicada para la mentalidad de mis compatriotas, salvo contadas excepciones. Después de ese concierto solo he hecho labor pedagógica, con 3 o 4 presentaciones como conferencista y dos pequeñas actuaciones como Director-huésped con la orquesta del Conservatorio. La Sinfónica Nacional estaba en tan malas condiciones que nunca intenté dirigirla, ni tampoco me invitaron. Más tarde (el año pasado) se iniciaron cambios en el ambiente artístico y la Sinfónica fue disuelta y se fundó la Orquesta Nacional, modesto organismo con el cual nuestro común amigo Herbert ha tratado de hacer algo, pero con un presupuesto tan reducido que no permite pagar más de \$30⁰⁰ mensuales a los componentes, es imposible pretender adquirir un nivel profesional. También se clausuró el Conservatorio y en su lugar se creó el Instituto Nacional de Música nombrando Director a este servidor, encomendándosele la tarea de hacer lo que no hizo el conservatorio en 12 años: formar músicos serios. La labor será dura y tomaré varios años de "limpieza" antes de comenzar a cosechar frutos, pero espero lograr mis propósitos.

Por correo separado te enviaré la Sonatina para Violín y Piano, tan pronto recibiera ejemplares de la Sonatina Rítmica para Piano que está editando la Unión Panamericana. La Sonatina para Violín fue ejecutada por Saint Malo aquí y en Texas, y Alexander Feinland la ha tocado en Alemania, Holanda y Londres. En Marzo del corriente él dirigió dos obras mías (8 Miniaturas y Movimiento Sinfónico para Orquesta de Cuerdas) en Londres, donde también tocaron la Sonatina Rítmica (Ada Goldschmidt). Espinosa también dirigió el Movimiento Sinfónico en Alemania y Dinamarca hace varios años, y Carvahlo presentó las 8 Miniaturas en la Unión Panamericana en 1950. En cuanto a creación muy poco he terminado en los últimos años: Un Quinteto para Flauta, Clarinete, Violín, Cello y Piano (ISCM en St. Paul, 1950), Introducción y Allegro Burlesco (encargo de Mitropoulos; elogada ampliamente por Rodzinsky, pero aún sin estrenar), Rapsodia Campesina para Orquesta, y actualmente estoy terminando un Ballet "Setetule" con elementos de los Indios Cunas de San Blas.

En cuanto a tu consulta sobre la posibilidad de establecerse aquí por dos o tres años, les recomiendo que abandonen la idea, ya que no hay un campo menos apropiado para sus actividades que el nuestro. Si van hacia otro lugar y este es un paso obligado para desempeñarse por dos o tres días, estaría bien, pero planear quedarse dando concierto y conferencias por un mes o dos es completamente imposible. Al segundo concierto no asistiríamos más de una docena de músicos serios, ya que el público (pequeño) saciaría su curiosidad, porque en de-



MINISTERIO DE EDUCACION
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

PANAMÁ, _____ DE _____ DE 195_____
AÑO DEL CINCUENTENARIO

finitiva eso es lo que existe aquí curiosidad, en el primer concierto. Quizá hayas hablado con algunos de los artista que han actuado aquí y te hayas enterada de esa situación triste de nuestro medio. En cuanto a tus conferencias, el plan de desarrollo que me envías es magnífico, pero desgraciadamente (y hay que confesarlo) solo sería comprendido por una minoría que tampoco llegaría a la docena. Tanto en la Universidad Nacional como en el Conservatorio he dictado charlas sobre la música contemporánea y nunca he visto más de 30 personas en el Auditorio! Y luego el problema serio es la parte económica. Aquí se tiene la idea de que el que habla sobre asuntos del espíritu no debe ser tan materialista como para solicitar remuneración, así que las charlas deben ser gratuitas! Por tal razón mi última charla fué con motivo del fallecimiento de Schoenberg, y lo hice solo como homenaje póstumo al gran maestro. No hace poco pasó por aquí un músico colombiano y dictó una conferencia en la Universidad y cuando quiso cobrar lo miraron con gran extrañeza, y claro está la charla resultó gratuita (y todavía pretendieron invitarlo a dar dos charlas más). Como vez el ambiente local es desalentador, y las actividades artísticas solo se desarrollan en esta ciudad. Como dije anteriormente, si van de tránsito una parada de dos o tres días para presentar un concierto sería posible, pero una estadía mayor, con lo elevado del alojamiento en los hoteles locales, les resultaría desastrosa.

Betty y los chiquillos están bien; Dimitri José (5 años y medio) es un pequeño gigante y muy inteligente; Rogelio Miguel (casi tres años) es un pequeño diablo. Betty te envía un saludo. Una vez más los felicito por los éxitos alcanzados y espero que ellos continúen. Esperando volver a recibir noticias tuyas, un cordial saludo para Pedro y para ti de un viejo amigo.



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
celebrará junta pública y solemne el domingo 18 de noviembre de 1961, a las seis de
la tarde, para dar posesión de plaza de número al Académico electo

D. Joaquín Rodrigo Vidre

Dicho señor leerá su discurso de entrada, desarrollando el tema:

"Técnica enseñada e inspiración no aprendida"

y seguidamente ofrecerá a la Academia la primera audición de:

"Sonatas de Castilla con toccata a modo de pregón"

Lo contestará en nombre de la Corporación

S. A. R. el Infante

D. José Eugenio de Bavieria y Borbón

La Real Academia ruega a V. se sirva honrar con su asistencia esta solemnidad.

Sr. Dⁿ Pablo Gavido

AARON COPLAND

1538 L. WASHINGTON STREET PEESKILL, N. Y. 10561

April 22, 1975

Dear Pablo,

What a surprise to get your letter; but I was distressed to hear of Pedro's death. Naturally I have often wondered how my colleagues in Chile were getting on through the recent troubled years. It was good of you to give me an idea of the latest developments.

Much as I should like to be of help to you, I cannot in all honesty say that I am optimistic. My connection with the academic world is slight. The principal deterrent in your case, it would seem to me, would be a question of age. As you probably know, the retirement age in the United States of academic members is 65 (and obligatory)

However, if I should hear of any opening which seems a possibility for you, I would of course let you know immediately.

Friendly greetings,

VIRGIL THOMSON

222 WEST 23rd STREET
NEW YORK 11, N. Y.

September 20th, 1955

Cher Ami:

Ever since I left Santiago on July 1 I have been expecting to receive from the United States Embassy the press clippings about my concert. Perhaps these will arrive eventually, but meanwhile I am wondering if you happen to have kept an extra copy of your review. If one is available, I should be most grateful to have it.

It was a great pleasure making your acquaintance in Santiago, and I am looking forward to renewing that pleasure one day either here or in Chile.

With cordial greetings and all good wishes,

Ever sincerely yours,

Virgil Thomson

VT:hm

Senor don Pablo Garrido
Casilla 9237
Santiago, Chile

XII

En agosto de 1951, luego de su estadía en Puerto Rico, Pablo Garrido viajó a España donde vivió en Madrid hasta 1952. En noviembre de 1951, recibió una invitación de la Real Academia de Bellas Artes para asistir a la junta pública (18/XI/1951) que otorgaría el ingreso de Joaquín Rodrigo (1901) como académico de número a la academia. Así comenzó la relación entre ambos músicos, que siempre estuvo vinculada a acontecimientos festivos o solemnes. Es así como Rodrigo lo invitó a compartir "... el roscón de Reyes en compañía de algunos amigos". (4/I/1952), o le envió una serie de tarjetas de saludos de fin de años hasta 1980. En la última carta (27/IV/1980) se alegra de haber recibido noticias de Pablo Garrido, pero se lamenta de no poder ayudarlo para que consiga algún trabajo en Madrid. "Por Madrid la vida musical es más intensa —comenta— y tenemos un verdadero enjambre de compositores nuevos, todos muy actuales, la ciudad también ha cambiado mucho, más grande y más incómoda". Continúa: "Mucho me complace que siga usted componiendo, lo mismo le puedo decir y no estoy descontento, aunque siempre quisiera uno hacer más y mejor".

XIII

En junio de 1955 visitó Chile el compositor norteamericano Virgil Thomson (1896), como parte de una gira por Sudamérica difundiendo sus obras. Pablo Garrido lo entrevistó para el diario *La Nación* (15 y 16/VI/1955), haciéndole preguntas sobre la vida musical en Norteamérica, la creación musical actual y su apreciación de la música chilena, de la cual sólo conoce algunas obras de Juan Orrego Salas. A su regreso a Estados Unidos le escribió (20/IX/1955) manifestándole su agrado por la entrevista y su interés en recibir los correspondientes recortes de prensa. Finalmente, el 7 de febrero de 1958 le envió una última carta donde le cuenta de sus proyectos y le manifiesta su disposición de recomendar a Pedro d'Andurain a los ejecutivos de la "Capitol Records", ante un proyecto del violinista de grabar para ese sello.

PERSPECTIVAS

En la lectura y el análisis de toda esta correspondencia, surge reflejada la figura de Pablo Garrido con sus proyectos, logros y frustraciones. Lo vemos en su juventud con un talento reconocido por otros talentos y frente a un camino lleno de posibilidades para formarse como compositor. Al acercarse a los 30 años, su vitalidad y afinidad con el jazz lo alejan del mundo lento y metódico del estudio de la composición y lo llevan a valorar la música popular y luego la tradicional, que estudia e investiga con la madurez de los 40. Sin desvincularse del todo de la música docta, compone, escribe críticas y artículos de prensa y se preocupa de la organización de la vida musical en Chile. Pero su naturaleza inquieta que busca logros rápidos y su alma sin prejuicios, lo lleva a enemistarse

CRONOLOGIA E ITINERARIO DE PABLO GARRIDO VARGAS

Este recuento de la vida musical de Pablo Garrido pretende mostrar, paso por paso, la labor desarrollada por el músico desde 1920 a 1982 en Chile, las Américas y Europa.

Con este objeto, buscamos los hechos relevantes que marcaron cada uno de esos años y reconstruimos el itinerario que recorrió. De este modo confeccionamos una cronología que incluye en caso de poseer todos los datos pertinentes —el año, el mes (y el día), el país, la ciudad e institución y la actividad desarrollada en dicho tiempo y lugar.

Esta cronología ha sido confeccionada en base a los documentos del Archivo "Pablo Garrido" y a las reseñas biográficas señaladas en la bibliografía. Los documentos a que hacemos mención corresponden a cartas, fotografías, álbumes de recortes de prensa y manuscritos del músico, todos ellos conservados por la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

1905		
marzo, 26	Valparaíso	Nace. Su madre, Margarita Vargas, es profesora de música y su padre, Evaristo Garrido, es pintor.
1913	Valparaíso	Pierde su pierna derecha en un accidente con un tranvía. Estudia en el colegio "Mackay".
1920	Valparaíso	Integra la orquesta del colegio "Mackay" como violinista.
1921	Valparaíso	Se gradúa en el colegio "Mackay".
1923	Valparaíso	Se escribe con Alfonso Leng. Inicia su actividad como conferencista.
1924	Valparaíso	Integra la orquesta de jazz "Royal Orchestra" como violinista.
julio		Es aceptado en la Sociedad Bach como socio protector.
1925		
enero	Valparaíso	Organiza conciertos de música contemporánea en una sala de exposiciones de automóviles y en la sala Steinway de Valparaíso.
1926 a 1928	Chuquicamata	Funda una revista de arte, continúa su actividad de violinista y realiza investigaciones folklóricas.
1929-1930	Antofagasta	Forma una orquesta sinfónica que dirige y un cuarteto, donde toca la viola.
1931		
febrero	Lima	
mayo	Quito	Conferencista en el Conservatorio Nacional de Música.
junio	Cali	
	Caracas	
	San Juan de Puerto Rico	
	La Habana	
noviembre-		
diciembre	Panamá	
1932		
enero	Panamá	Estudia con el músico panameño Herbert de Castro (alumno de Ravel, Honegger y Rousel).

marzo	Madrid París	Conoce al poeta chileno Vicente Huidobro, éste lo invita a su casa junto con Ernest Ansermet a quien le entrega tres composiciones.
julio	Valparaíso	Regresa a su ciudad natal después de 6 años. Es nombrado Secretario del Sindicato de Músicos de Valparaíso.
1933	Valparaíso	Es nombrado Secretario de la Federación de Artistas Revolucionarios.
1934	Santiago	Dirige y/o actúa en orquestas de jazz, presentándose en locales de Santiago, Valparaíso y Viña del Mar.
1935-1936	Santiago	Colabora asiduamente en la revista <i>Nueva Música</i> .
1937	Santiago	Inicia la publicación de una serie de artículos sobre jazz en el diario <i>Las Últimas Noticias</i> .
1938	Santiago	Compone su <i>Rapsodia Chilena</i> . Visita Sewell acompañado por músicos de jazz.
1939	Santiago	Es nombrado Presidente del Sindicato Profesional Orquestal de Santiago. Traduce el libro de Hughes Panassié, <i>Hot Jazz</i> (Ed. Ercilla). Publica su primer libro, <i>Tragedia del Músico Chileno</i> (Ed. Smirnow).
1940	Santiago	Es elegido Secretario General de la Federación de Músicos, cargo que desempeña hasta 1942.
	Concepción Puerto Montt	Conferencista en la Universidad de Concepción.
1941 febrero- septiembre	Norte de Chile	Gira de conferencias y de recopilación de material folklórico.
1942	Santiago	Encuentro con Fritz Busch.
abril		Entrevista a Carlos Lavín.
1943	Sur de Chile Santiago	Gira de conferencias. Entrevista a Yehudi Menuhin. Primera edición de su libro <i>Biografía de la Cueca</i> (Ed. Ercilla).
1944 enero	Bahía Blanca Entre Ríos	Conferencista.
marzo	Buenos Aires	
junio	Santiago	Crea y dirige hasta 1947 el Departamento de Música Popular de la Dirección General de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior (DIC).
diciembre		Discrepancia pública con Domingo Santa Cruz.
1945	Santiago	

julio	Iquique	Realiza un documental sobre la fiesta de "La Tirana", producido por la DIC.
	Andacollo	Recopila material sobre fiestas religiosas.
1946	Santiago	
1947	Santiago	
mayo	Buenos Aires	Asiste a una recepción a la Embajada de Chile.
	Montevideo	Viaja con Pedro d'Andurain.
	Santiago	Asiste a un homenaje ofrecido por el Presidente Gabriel González Videla a Pedro d'Andurain en el Teatro Caupolicán, a quien le regala un valioso violín.
1948		
enero	Santiago	Profesor en la Escuela de Verano de la Universidad de Chile.
febrero	Santiago	Recibe una carta de Arnold Schoenberg.
junio, 15	Santiago	Ingresa a la Sociedad de Compositores Chilenos.
julio	Perú	Conferencista en la Universidad de San Marcos de Lima y Nacional del Cuzco.
agosto	Bogotá	Ofrece tres conferencias sobre música tradicional chilena en la Biblioteca Nacional.
	Panamá	Ofrece una conferencia sobre folklore chileno en la Universidad de Panamá.
	Nueva York	Llega a Nueva York con Pedro d'Andurain.
octubre	Nueva York	Recibe a Curt Lange, Roque Cordero y Alfonso Montecino en su departamento.
1949		
enero	Nueva York	Rosita Renard lo invita a su concierto en el Carnegie Hall (19/1).
febrero		Conoce a Aaron Copland.
abril		Conferencista en el Adelphi College de Nueva York.
		Conferencista en "The East and West Association".
octubre	Puerto Rico	Trabaja como profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico.
1950	Puerto Rico	Investiga el folklore portorriqueño, divulgando sus resultados en artículos de prensa y en conferencias.
		Conoce a Juan Ramón Jiménez.
1951	Puerto Rico	
mayo	Toledo	
junio	Madrid	Obtiene un primer premio por su reportaje a Nueva York "Ciudad sin Horizontes" (<i>Mundo Hispánico</i> , IV, N° 25, febrero 1951). Publica artículos de prensa sobre folklore de Puerto Rico y del Norte de Chile. Obtiene una beca de investigación del Instituto de Cultura Hispánica.

1952	Madrid	Comienza su amistad con Joaquín Rodrigo.
junio	Palma de Mallorca	
	Madrid	El Instituto de Cultura Hispánica publica su libro <i>Esoteria y Fervor Populares de Puerto Rico</i> .
1954	Madrid	
abril	Santiago	Conferencista en la Universidad de Chile
1955		
junio	Santiago	Entrevista a Virgil Thomson.
agosto		Alcanza gran perfeccionamiento como conferencista, según lo reconoce Carlos Lavín.
1956	Santiago	Estreno de su <i>Partita</i> para violín (1946) en el Salón de Honor de la Universidad Católica.
1957	Santiago	Profesor en la Universidad de Chile, entre sus alumnos se encuentra Margot Loyola
julio		Estreno de tres danzas de su Ballet <i>Adan y Eva</i> , en el Teatro Municipal.
1958	Santiago	
agosto y septiembre	Lima	Conferencista en la Universidad de San Marcos
septiembre	Bogotá	Se presenta en la televisión junto con Andrés Pardo Tovar, donde dirige y estrena su <i>Concierto</i> para trompeta. Se entrevista con Pablo Casals.
octubre	Estados Unidos	Pedro d'Andurain interpreta <i>Movimiento Perpetuo</i> , de Pablo Garrido, en el Salón de las Américas en Washington.
octubre	México	Se entrevista con el dramaturgo español Cipriano Rivas, autor del texto de su ópera <i>La Sugestión</i> .
noviembre		Conferencista en San Luis de Potosí, en la Universidad de Michoacán —Morelia—, en el Instituto Nacional de Bellas Artes —Ciudad de México— y en Veracruz.
diciembre	Guatemala	Conferencista en el Conservatorio Nacional.
1959	El Salvador	Conferencista en la Universidad de El Salvador.
enero	Honduras	Conferencista en la Universidad Nacional de Tegucigalpa.
febrero	Nicaragua	Conferencista en Managua.
marzo	Costa Rica	Conferencista en la Universidad de San Juan.
marzo-abril	Ecuador	Participa en un cuarteto tocando la viola, junto a Pedro d'Andurain en el violín. Ofrece diversas conferencias en Quito.
abril	Santiago	
julio, 14	Santiago	Estreno de su <i>Fantasia Antillana</i> para violoncello, flauta y orquesta de cuerdas en el Teatro Municipal.
1960		
abril	Santiago	Conferencista en la Universidad de Chile.

1961		
junio	Santiago	Dicta una serie de conferencias sobre las Sinfonías de Beethoven, en la Universidad de Chile.
octubre, 4	Washington	Visita la Unión Panamericana con Pedro d'Andurain y Harry Maclure, pianista norteamericano.
octubre, 18	Santiago	Se estrena su opera <i>La Sugestión</i> en el Teatro Municipal.
1962	Santiago	Ofrece un cocktail en su estudio a un grupo de pintores y músicos chilenos, entre los que se destacan: Camilo Mori, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Juan Amenábar, Abelardo Quinteros y Gustavo Becerra.
julio	La Serena	Ofrece un curso de apreciación musical en la Universidad de Chile.
1963	Santiago	Ofrece un ciclo de conferencias en la Universidad de Chile, con motivo del homenaje rendido al sesquicentenario de Richard Wagner.
octubre		Participa en la recepción que la Asociación Nacional de Compositores ofrece a Aaron Copland en su visita a Chile. Invita a Aaron Copland a su estudio. Conferencias en la Universidad de Chile. Es nombrado presidente de la Asociación Nacional de Compositores, cargo que ocupa hasta 1965.
1964	Santiago	Integra un cuarteto donde toca la viola, junto a Pedro d'Andurain primer violín, Iván Riera segundo violín y Alberto Torres, violoncello.
1965	Santiago	Un grupo de músicos chilenos le ofrece una despedida por su viaje a Europa. Estos son: Nino Colli, Fernando García, León Schidlowsky, Tomás Lefever, Juan Amenábar, Pedro d'Andurain, Pedro Núñez, Carlos Isamitt y Jorge Urrutia.
septiembre	Valparaíso	Se embarca en el trasatlántico "Verdi" rumbo a Europa.
octubre	Madrid	Ofrece conferencias en el Instituto de Cultura Hispánica, el Real Conservatorio de Música y el Ateneo.
noviembre	Italia	El gobierno italiano le concede una subvención de estudio por 3 meses. Ofrece conferencias en el Centro de Acción Latina de Roma. Se entrevista en Milán con el director de la Scala. Visita Cremona y Venecia.
1966		
enero	Londres	Ofrece en la Royal Academy of Music una conferencia sobre compositores chilenos contemporáneos.
	Austria	Visita Viena y Salzburgo
	Bélgica	Visita Brujas.

	Alemania	Se entrevista en Berlín con el compositor Boris Blacher, director de la Hochschule für Musik, con Alberto Ginastera y Aaron Copland.
		Se entrevista en Hamburgo con Juan Allende Blin.
febrero	París	Se entrevista con Cirilo Vila y Max Deutsch.
abril	Madrid	Ofrece conferencias.
mayo	Santiago	Regresa a su patria.
1967		
enero	Santiago	Ofrece conferencias en la XXXII Escuela Internacional de Verano de la Universidad de Chile.
	Santiago	Es nombrado Coordinador General de la Opera en el Teatro Municipal.
1968		
enero	Santiago	Conferencista en la XXXII Escuela Internacional de Verano de la Universidad de Chile.
mayo		Ofrece una conferencia en la Sala Barros Arana, con motivo del cincuentenario de la muerte de Debussy.
1969	Santiago	
1970		
noviembre	Santiago	Participa en una comida de gala en el Hotel Crillón, por la celebración del 53º aniversario de la URSS.
1971	Santiago	Designado Relacionador Artístico del Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno.
	Isla de Pascua	Realiza una investigación en terreno sobre la isla y sus habitantes.
marzo	Santiago	Ofrece una conferencia sobre Isla de Pascua en el Teatro Municipal.
1972	Santiago	Obtiene un premio por su <i>Sonata</i> para piano en un concurso organizado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.
		Organiza las actividades culturales para la UNCTAD III.
1973	Santiago	
1974	Santiago	
enero-junio	México	Durante su permanencia en México, muere en Santiago su amigo y discípulo Pedro d'Andurain. (27-V-1974).
1975	Santiago	
1976	Santiago	Reedición de su <i>Biografía de la Cueca</i> (Ed. Nascimento).
1977	Santiago	Nominado Consejero Honorario de la Federación Nacional de la Cueca.
1978	Santiago	Conferencista en el Club de la Unión.
junio		
septiembre, 6		Estreno de sus <i>Veinte Canciones de Arte</i> en el Goethe Institut.

1979	Santiago	
junio	Arica	Jurado en el 11° Campeonato Nacional de Cueca.
septiembre	Valparaíso	Publicación de su libro <i>Historial de la Cueca</i> (Ed. Universitaria).
octubre	Santiago	Reconocimiento gubernamental a su labor de estudio y divulgación de la música chilena.
1980		
julio	Antofagasta	Conferencista en la Universidad del Norte.
agosto	Valparaíso	Conferencista en la Universidad Católica, junto a Margot Loyola.
septiembre	Santiago	Ofrece un curso sobre "Música y Sociedad", en la Universidad de Chile.
noviembre		Ofrece un curso sobre música brasilera en el Centro de Estudios Brasileños. Postula al Premio Nacional de Arte. Publica un folleto con su currículum y con el temario de 10 conferencias sobre música docta, sociología y música y folklore.
1981	Santiago	
1982	Santiago	
septiembre, 14		Muere a los 77 años de edad.

Pablo Garrido señala que entre 1923 y 1979 se han interpretado en Chile 76 de sus obras y 25 de ellas figuran en programas de 23 países americanos y europeos, totalizando 66 interpretaciones.

Su producción periodística y literaria es vasta. Entre 1924 y 1979 publicó no menos de 1.580 artículos, tanto en Chile como en el exterior, escribió 25 ensayos y preparó 97 conferencias.

Sus libros publicados son los siguientes:

- *Tragedia del Músico Chileno*. Santiago, Editorial Smirnow, 1939.
- *Traducción de Hot Jazz*, de Hughes Panassié. Santiago. Editorial Ercilla, 1939.
- *Biografía de la Cueca*. Santiago, Editorial Ercilla, 1943.
- *Esoteria y Fervor Populares de Puerto Rico*. Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1952.
- *Biografía de la Cueca*. Segunda edición corregida. Santiago, Editorial Nascimento, 1976.
- *Historial de la Cueca*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 1979.

Junto a estos títulos citaremos los de once libros inéditos, muchos de los cuales se conservan junto a su archivo en la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

- "Ramón Carnicer y el Himno Nacional de Chile".
- "Richard Wagner, una Interpretación".
- "Pedro d'Andurain, Talento y Destino de un Artista Chileno".
- "Léxico Razonado de la Opera".
- "Paramúsica".
- "Música y Astrología".
- "Música Día a Día, Una Enciclopedia Diferente".
- "Curiosidades de la Música y de los Músicos".
- "Musigramas".
- "Magia y Superstición en Puerto Rico".
- "El Mejor Amigo, 300 Perros Célebres, sus Hechos y sus Amos".

BIBLIOGRAFIA

- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers, 1980, 20 volúmenes.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria [c 1951], 477 pp.
- Silva, Mario. "In Memoriam, Pablo Garrido Vargas (1905-1982), R.M.CH., XXXVI/158 (julio-diciembre, 1982), pp. 126-127.
- Uribe Echevarría, Juan. *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 1973, 93 pp.

*Aporte de la Revista Marsyas (1927-1928) al Medio Musical Chileno**

por Carmen Peña Fuenzalida

I. INTRODUCCIÓN

Las publicaciones periódicas, generales o especializadas en una materia, son uno de los principales medios de comunicación que permiten informar al público sobre los nuevos estudios realizados en los diferentes campos del saber.

En Latinoamérica, una de las más importantes fuentes de información musical la constituyen las publicaciones periódicas especializadas. En ellas figuran escritos sobre la música del continente y además sobre la música de otras regiones, en especial de Europa. En Chile, el órgano que cumple con este propósito desde 1945 es la *Revista Musical Chilena*, considerada en nuestro país y en el extranjero como una de las más importantes publicaciones del continente.

Desde el siglo pasado hasta la fecha, en Chile han existido varias revistas musicales, no obstante, la mayor parte de ellas han logrado publicar un reducido número de volúmenes. Los problemas típicos que han debido y deben enfrentar empresas de esta naturaleza son la falta de financiamiento para editar, junto a la irregularidad y escasez de colaboraciones, que por lo general no son remuneradas, lo que incide directamente en la puntualidad y periodicidad de aparición de la publicación.

Diferentes estudiosos que han trabajado sobre música chilena se refieren a la importancia de las publicaciones periódicas y las utilizan como fuentes para sus investigaciones, sin embargo, la revisión bibliográfica demuestra la ausencia de estudios dedicados especialmente a ellas. El único trabajo de esta índole se encuentra en *José Zapiola y el Semanario Musical* de Livia Barth Neiman¹. Por otra parte, Domingo Santa Cruz en "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena'"² proporciona un breve estudio sobre estas publicaciones, mientras que otros trabajos, en general se limitan sólo a mencionarlas.

Por la importancia que revisten estas publicaciones y la falta de un estudio

*Este trabajo presenta una versión sintetizada y revisada de una parte de mi tesis de grado para optar al título de Licenciado en Musicología. (Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1982). Guía de la tesis fue el prof. Luis Merino.

¹Livia Barth Neiman. *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria de prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con Mención en Musicología, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, Santiago, 1970.

²Domingo Santa Cruz. "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena' ". *Revista Musical Chilena*, XIV/71, mayo-junio 1960, pp. 17-33.

sistemático de ellas, hemos querido abocarnos al estudio de la revista *Marsyas*, una de las antecesoras de la *Revista Musical Chilena*.

El objetivo principal del presente trabajo es evaluar de manera integral, de acuerdo a un método descriptivo y comparativo, el aporte de *Marsyas* a la cultura musical chilena sobre la base del estudio de los antecedentes de su creación, el análisis de su contenido y la confección de un índice lo más completo posible de ella.

El universo de estudio se circunscribe a cincuenta y dos artículos y la crónica musical de Chile, incluyendo las reseñas bibliográficas.

II. CREACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE MARSYAS

1. Creación

La publicación de la revista *Marsyas*, una de las más importantes publicaciones de las primeras décadas de nuestro siglo, fue producto del impulso que la Sociedad Bach se propuso en pro del movimiento cultural musical de nuestro país.

La Sociedad Bach surgió en 1917 como una iniciativa privada de un grupo coral universitario organizado por Domingo Santa Cruz³ y en el cual participaron también como fundadores Ricardo Canales Pizarro, Guillermo Echeñique Correa, Carlos Humeres Solar, José Ovalle García Huidobro, Luis Vergara Larraín, Wenceslao Vial Ovalle, y Gerardo Wolter⁴, todos ellos provenientes de familias acomodadas y amantes del cultivo de la música.

La Sociedad se convirtió en una organización pública a fines de 1923⁵. En la Asamblea General, efectuada el 25 de diciembre de 1923 y en la que se eligió como Director a Domingo Santa Cruz W., se propuso el proyecto de ampliación de la Sociedad porque 'siendo su fin el fomento del arte musical en Chile, ya había llegado el momento de anunciar el movimiento correspondiente'⁶. Este objetivo llevó a la Sociedad a canalizar su acción en diferentes medios entre los cuales se contaba la difusión, la apertura de cursos y conferencias y la creación de una revista musical⁷.

Los anuncios difundidos por la Sociedad fueron significativos en nuestro medio musical ya que, hasta la década de 1920, el Conservatorio Nacional de Música mantenía una línea absolutamente diferente a la propiciada por la Sociedad Bach. El Conservatorio, que continuaba con sus modelos europeos y una tendencia al arte lírico italiano, no acogió las inquietudes de la joven generación de compositores animados por un espíritu de renovación⁸. Este

³Samuel Claro V. *Oyendo a Chile*. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1979, p. 94.

⁴Domingo Santa Cruz W. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach". *Revista Musical Chilena*, N° 40, verano 1950-1951, pp. 8-9.

⁵*Ibid.*, p. 14.

⁶*Ibid.*, p. 16.

⁷*Ibid.*, pp. 16-17.

⁸Vicente Salas Viu. *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, [c 1951], pp. 20-21.

hecho llevó a la Sociedad Bach a una lucha incesante por el mejoramiento de la enseñanza.

La inauguración oficial de las actividades de la Sociedad se realizó el 1° de abril de 1924⁹. Ese año también se acordó la petición de la personalidad jurídica, concedida por Decreto del Gobierno de 22 de diciembre de 1925¹⁰.

El año 1926, además de la labor de difusión y docencia, el activo grupo lo dedicó a estudiar la edición de una revista. Así lo revela Domingo Santa Cruz:

“Desde diciembre de 1926, se encontraba trabajando una ‘Comisión de Revista, Correspondencia y Acción Cultural’, que el Consejo Directivo de la Sociedad había constituido bajo la presidencia de Carlos Humeres Solar, Subdirector de la institución, y que integraban Filomena Salas, Cora Bindhoff, Eduardo Humeres y Jorge Urrutia Blondel. Sus trabajos fueron resumidos en una exposición ante el Consejo, en que Carlos Humeres dio cuenta: que la revista ‘Marsyas’ era un hecho y que aparecería al conmemorarse por la Sociedad, en forma oficial, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el centenario de la muerte de Beethoven (27 de marzo)”¹¹

Efectivamente, en marzo de 1927 apareció el primer número de la revista *Marsyas*, titulada así por la Sociedad en honor al ‘sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular en una frágil caña los cantos inmortales’, ‘la voz inagotable, el enigma profundo que el genio heleno nos legó en su mito... Marsyas; símbolo es, patético y sublime del artista’¹².

La publicación, que alcanzó a doce números entre marzo de 1927 y marzo-abril de 1928, fue muy bien recibida y contó con agencias de venta en Santiago y provincias¹³.

La revista, tan prometedora, pronto se vio enfrentada a los problemas que frecuentemente aquejan a las publicaciones en Latinoamérica y Chile: la lentitud de entrega y la falta de colaboraciones.

“La colaboración (que, por cierto, era gratuita) resultaba lenta y el entusiasmo del primer tiempo se había aminorado con lo obligatorio de la tarea; los números eran difíciles de formar en el nivel de calidad exigido”¹⁴.

Por otra parte, Carlos Humeres S., director de *Marsyas*, renunció el 22 de marzo de 1928 para hacerse cargo de una publicación del Departamento de Educación Artística del Ministerio, dedicada a las artes en general. El “propónía fusionar la revista ‘Marsyas’ con la futura ‘Revista de Arte’ ministerial”¹⁵, sin

⁹Domingo Santa Cruz W. “Mis recuerdos”, p. 18.

¹⁰*Ibid.*, p. 23.

¹¹Domingo Santa Cruz W. “Antepasados de la “Revista Musical Chilena”. *Revista Musical Chilena*, XIV/71, mayo-junio 1960, p. 21.

¹²*Ibid.*

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.*, p. 22.

¹⁵*Ibid.*

embargo, la idea fue rechazada por la Sociedad resolviendo continuar con la publicación en forma independiente. A pesar de la resolución, *Marsyas* dejó de aparecer luego de editarse el número doce, marzo-abril 1928, y el Consejo Directivo de la Sociedad Bach, en convenio con el Departamento de Educación Artística, aprobó el cese de *Marsyas* 'como una manera de facilitar la publicación de la 'Revista de Arte' '16.

Treinta y dos años después de la publicación del último número, Domingo Santa Cruz, activo participante y colaborador de la revista, la evalúa en los siguientes términos:

"...'*Marsyas*' siguió fielmente los propósitos de la entidad que representaba: conectarnos con el pasado y con el antepasado y, a la vez, propiciar el conocimiento del arte moderno, de los músicos que encarnaban la avanzada del momento; asimismo, se preocupó de la situación musical del país. En este último orden de cosas, habló sin ambages, llamó todo por su nombre, lo que le comunicó un aire combativo que se exterioriza desde el primer número"17.

La aparición de la primera *Revista de Arte*, dirigida por Carlos Humeres S., se produjo en septiembre de 192818. El órgano de difusión del Departamento de Educación Artística prometía ser bimestral, pero se concretó sólo en un número en el cual se dedicaron cuatro artículos a la música19.

En 1929, año de la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se editó la *Revista Musical* publicada por el Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música20.

Dos años después, en octubre de 1931, la Sociedad Bach solicitó apoyo y colaboración para revivir la revista *Marsyas* y, siguiendo la concepción de la primera *Revista de Arte*, orientarla hacia las artes en general. Esta iniciativa no encontró eco y en 1932, Domingo Santa Cruz y María Aldunate se aventuraron en una nueva publicación: la revista *Aulos*21.

Después de *Aulos*, editada entre 1932 y 1934, apareció la segunda *Revista de Arte*, 1934-1939, y su *Boletín Mensual*, 1939-1940, ambas publicaciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Al desaparecer estas revistas, nuestro medio musical debió esperar cinco años para que surgiera la *Revista Musical Chilena*, publicación periódica que desde 1945 hasta la fecha se imprime en nuestro país.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 23.

18 *Ibid.*, p. 18.

19 *Ibid.*, p. 25.

20 En la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se encuentran sólo dos números correspondientes a I/1 noviembre 1929, y I/2, diciembre 1929. En la Biblioteca Nacional esta revista no se encuentra.

21 Domingo Santa Cruz W. "Antepasados", p. 18.

2. Descripción

La revista *Marsyas*, órgano oficial de la Sociedad Bach de Chile, fue una publicación mensual dirigida por Carlos Humeres Solar y administrada por su hermano Roberto Humeres Solar.

Inició su publicación en marzo de 1927, publicando hasta el número nueve de noviembre-diciembre de ese año. Concluyó en 1928 con la edición de tres números correspondiente a los meses de enero (número diez), febrero (número once) y marzo-abril (número doce).

Su formato era de 25 × 20 centímetros aproximadamente e impresa en papel de buena calidad. Tenía entre setenta y ochenta páginas por volumen y contó con reproducciones y dibujos en blanco y negro, estos últimos a cargo de Roberto Humeres, Ximena Morla, Hernán Gazmuri y Romano de Dominicis²².

En la Cuarta Memoria de la Sociedad Bach²³ queda claramente expuesto el objetivo que la animó a fundar un órgano de difusión:

“...junto con dar acogida a todos los estudios musicales, hiciera una crítica verídica y llevara a los que se interesen por el arte una orientación estética y sana”²⁴.

Su contenido abarcó artículos, crónica musical, reseñas y anotaciones de libros, revistas y ediciones musicales, y un suplemento musical.

Los artículos, de músicos y música de Chile y el extranjero como asimismo aquellos sobre planteamientos generales, conforman el grueso de la revista. La crónica musical, nacional y del exterior, proporcionó las noticias y críticas de las actividades musicales del momento y las reseñas y anotaciones de libros, revistas y ediciones musicales ofrecieron comentarios acerca de la literatura musical de Chile y del extranjero.

El suplemento musical, incluido en siete de los doce números que se editaron, proporcionó un total de catorce obras de las cuales cinco correspondieron a composiciones de músicos chilenos. Ellos son: Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Jorge Urrutia B. Las nueve restantes fueron obras de compositores europeos, especialmente representantes del período barroco italiano.

En los artículos, crónica musical, reseñas y comentarios de literatura musical se contó con el aporte de María Aldunate C., Cora Bindhoff, Armando Carvajal, Ramón Clares Pérez, Fernando García Oldini, Carlos y Roberto Humeres Solar, Roberto Ide, Samuel Negrete, Filomena Salas de Orrego, Domingo Santa Cruz W., Alberto Spikin H. y Luis Vergara L., entre otros. Los autores con mayor número de colaboraciones fueron Carlos Humeres S., Filomena Salas de Orrego, Domingo Santa Cruz W. y Jorge Urrutia B.

²²Domingo Santa Cruz W. “Antepasados”, p. 21.

²³“Cuarta Memoria de la Sociedad Bach presentada por el Consejo Directivo de la Asamblea General de Socios”. *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 331-351.

²⁴*Ibid.*, p. 345.

III. ANALISIS DE CONTENIDO

La revista *Marsyas* fue un medio de divulgación medianamente especializado cuyo objetivo fundamental fue contribuir a la formación musical de nuestro medio, a través de una publicación netamente musical. Esta contribución, expresada en términos informativos, analíticos y críticos, se estableció primordialmente en tres planos:

1. la publicación sobre músicos y música extranjera y chilena y planteamientos generales relativos a la música;
2. publicación de artículos sobre la enseñanza musical;
3. apoyo a la actividad creativa, composicional e interpretativa.

1. En la publicación total de *Marsyas* es notoria la tendencia europeizante, lo que se refleja tanto en los artículos dedicados a músicos como en aquellos de historia de la música. Estos sobrepasaron su número respecto de los de música chilena.

1.1. Los escritos sobre músicos extranjeros ocuparon un lugar preponderante en la revista y en ellos se estudiaron aspectos biográficos, estilísticos, estéticos y analíticos.

Los artículos biográficos correspondieron a monografías con antecedentes sobre la vida del compositor, rasgos de su personalidad, algunas referencias a su ubicación en el contexto histórico y, en algunas oportunidades a sus obras. En este caso se encuentran los trabajos sobre César Frank²⁵, Jean Baptiste Lully²⁶, Alexander Scriabin²⁷ y Tomás Luis de Victoria²⁸ entre otros.

Los artículos que además de lo biográfico incluyeron elementos estilísticos y estéticos proporcionaron otra visión del compositor, ya fuera en lo relativo a su obra o parte de ella y a veces, su relación con otras artes. En general se presentaron en dos artículos, uno complemento del otro. En este grupo se presentó a Claude Debussy, tratado por Domingo Santa Cruz²⁹ y Raymond Bonheur³⁰, Igor Stravinsky, de Carlos Humeres S.³¹ y Jorge Urrutia B.³² y Richard Wagner, tratado por Filomena Salas³³.

En último término, los artículos que además incluyeron detalles analíticos formaron una unidad en torno a la figura de Ludwig van Beethoven cuya

²⁵Henry Prunieres (Trad. L.V.) "Siluetas de músicos. César Frank". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 214-216.

²⁶Carlos Humeres S. "Jean Baptiste Lully". *Marsyas*, N° 12, marzo-abril 1928, pp. 427-434.

²⁷J.S.B. "Siluetas musicales. Alexander Scriabin". *Marsyas*, N° 10, enero 1928, pp. 363-367.

²⁸Carlos Humeres S. "Tomás Luis de Victoria". *Marsyas*, N° 6, pp. 207-213.

²⁹Claude Achille Debussy". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 153-165.

³⁰Claude Achille Debussy". *Marsyas*, N° 12, pp. 435-437.

³¹"Stravinsky y la estética del siglo xx". *Marsyas*, N° 2, abril 1927, pp. 48-52.

³²"Stravinsky y la evolución del artista moderno". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 311-316.

³³"La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 83-86.

"El simbolismo de Los Maestros Cantores". *Marsyas*, N° 4, junio 1927, pp. 120-121.

motivación obedeció a la conmemoración del centenario de su muerte. Este compositor fue uno de los temas más importantes tratado en el curso de *Marsyas*. A él se dedicaron seis artículos que versan sobre la importancia del músico y sus relaciones con el medio cultural, abarcando análisis de sus obras y comentarios de su estilo.

Una visión general del músico la proporciona Carlos Humeres S.³⁴, aspectos analíticos relativos a los cuartetos fueron presentados por Domingo Santa Cruz³⁵, el tema de la obra sinfónica estuvo a cargo de Jorge Urrutia B.³⁶ y una interpretación de la Novena Sinfonía en un comentario de Wagner³⁷.

1.2. En los artículos histórico-musicales se abordaron temas de diferentes épocas con un enfoque histórico descriptivo tanto a nivel general como sobre materias específicas. Algunos ejemplos se encuentran en un panorama histórico de la música del Renacimiento³⁸, los orígenes de la ópera³⁹, historia y estructura del canto gregoriano⁴⁰, el misticismo en el arte de Bach⁴¹ y el jazz⁴². Estos artículos, junto a otros que no hemos mencionado, permitieron al lector aproximarse de manera general y sin grandes tecnicismos a algunos de los puntos más importantes de la historia musical.

Esta tendencia europeizante de los artículos de *Marsyas* también se presenta en la crónica. Ella demuestra que en nuestro país la actividad de conciertos estuvo centrada en la difusión de compositores extranjeros y del repertorio del renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo y, en menor grado, de la época contemporánea⁴³.

1.3. Los artículos sobre músicos de Chile estuvieron representados por tres personalidades de nuestro medio musical. Dos de ellos son de tipo biográfico y el tercero está referido a la actividad de un intérprete.

Carlos Humeres S. en "Alfonso Leng"⁴⁴ realiza un breve perfil de la perso-

³⁴"Apuntes sobre Beethoven". *Marsyas*, N° 1, pp. 4-9.

³⁵"Los cuartetos de Beethoven". *Ibid.*, pp. 10-20; *Marsyas*, N° 3, pp. 95-103.

³⁶"La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de su orquestación". *Marsyas*, N° 1, pp. 21-25.

³⁷"La Novena Sinfonía comentada por Wagner". *Ibid.*, pp. 26-32.

³⁸Carlos Humeres S. "La música en el Renacimiento". *Marsyas*, N° 3, pp. 87-94.

³⁹Carlos Humeres S. "Los orígenes de la ópera". *Marsyas*, N° 4, pp. 122-127.

⁴⁰Luis Vergara L. "El canto gregoriano: su historia y estructura". *Marsyas*, N° 5, pp. 169-173; *Marsyas*, N° 6, pp. 201-206.

⁴¹Carlos Humeres S. "El misticismo en el arte de Bach". *Marsyas*, N° 7, septiembre 1927, pp. 235-242.

⁴²A. Hoerée. "El jazz". *Marsyas*, N° 9, pp. 317-321.

⁴³Un ejemplo ilustrativo fue un festival de música de cámara y coral de la Sociedad Bach, realizado el 3 de noviembre de 1927, en el cual se interpretaron obras tales como el *Concierto Italiano*, arias de la *Pasión según San Mateo*, de cantatas y del *Magnificat* de J.S. Bach, y madrigales de G.P. da Palestrina, *Marsyas*, N° 9, p. 325. En la información se indica que hubo obras en primera audición, sin embargo ellas no se especifican. En reiteradas oportunidades se procede de igual manera.

⁴⁴*Marsyas*, N° 6, pp. 199-200.

alidad del compositor y algunos alcances acerca de obras tales como las *Doloras*, sus *Lieder* y *La muerte de Alsino*. Por otra parte, Alfonso Leng ofrece un estudio titulado "Humberto Allende"⁴⁵ con datos biográficos, actividades del compositor y una breve cronología y análisis de algunas obras. El último trabajo, de estilo diferente por el carácter informativo que tiene, es el de Fernando García Oldini, "Claudio Arrau triunfa"⁴⁶, en el que describe someramente el ambiente del Concurso de Ginebra destacando la brillante participación del pianista, ganador del certamen que se realizó en junio de 1927.

1.4. De los artículos netamente históricos de Chile, dos en total, uno está referido al pasado como es el caso de "La música en Chile (1819-1869)" de Samuel Negrete⁴⁷, en el cual sintetiza algunos rasgos de la actividad musical de nuestro país durante los primeros años de vida independiente, y el segundo, está referido a un problema contemporáneo. Este último, titulado "La Sociedad Bach y su obra"⁴⁸, hace un breve recuento del espíritu que animó a la Sociedad en sus inicios y de sus proyectos en pro de la cultura musical del país, pese a la oposición de algunos sectores⁴⁹. Recuerda sus logros en términos de difusión y su proyectos para 1927.

Es importante señalar la restringida información acerca de la actividad lírica en nuestro país, lo que denota la posición de la revista, y por lo tanto de la Sociedad Bach, frente al género. La única referencia a esta actividad se encuentra en la crónica⁵⁰ y en ella se hace patente la tendencia anti-italiana y el rechazo a este género dramático-musical que tanta importancia ha tenido en nuestro medio.

"En las Fiestas Patrias, la Opera alcanza un papel de gran solemnidad e importancia: la 'Noche de Gala' en que todos los personajes abigarrados de Fausto o la Traviata cantan la 'Canción Nacional', constituye una ceremonia oficial con el mismo título que el 'Te Deum' o la 'Parada Militar'. Y tan penetrados están la mayor parte de los chilenos de esta fatalidad ineludible de la Opera, que las autoridades siempre subvencionan a los empresarios por temor de que falle el tradicional espectáculo, y estamos seguros de que cuando el mundo entero haya rechazado para siempre este género como una cosa absurda, se irán a desenterrar de algún museo histórico los 'Mefistófeles', 'Duques de Mantua', 'Lucías', 'Traviata' y demás títeres indispensables para que no se suprima la consuetudinaria temporada lírica en el Municipal"⁵¹.

⁴⁵*Marsyas*, N° 8, octubre 1927, pp. 279-283.

⁴⁶*Marsyas*, N° 6, pp. 217-219.

⁴⁷*Marsyas*, N° 3, pp. 104-106.

⁴⁸*Marsyas*, N° 1, pp. 1-3. El editorial de este primer número se encuentra sin firma.

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰S/f. "Temporada lírica". *Marsyas*, N° 7, pp. 264-265.

⁵¹*Ibid.*

1.5. El panorama global que pretendió proporcionar la revista a través de los artículos de músicos y música del extranjero y de Chile se vio reforzado por planteamientos generales de índole estético y trabajos que buscaron relacionar la música con otras artes. Esto dio la posibilidad al lector de ubicar la música en un contexto más amplio e integrador.

Por ejemplo, en "Significado del arte (Fragmento de un curso de estética desarrollado en la escuela de Bellas Artes)"⁵², Carlos Humeres S. hace una exposición del proceso de creación estética. En términos bastante especializados, se refiere a la noción de arte como facultad cognoscitiva y a los criterios intelectuales en estética.

De carácter más integrador, en "La relación de la música con las otras artes"⁵³, traducción de E. Carducci-Agustini, se exponen las relaciones que se han establecido entre la música y la palabra y entre la música y el teatro. Junto a los artículos anteriormente mencionados se debe sumar otros como "Las concepciones estéticas del siglo XVIII"⁵⁴ y "Las cosas, el artista y la simplicidad"⁵⁵ que también contribuyeron a ampliar el marco de referencia del lector respecto de la música.

2. Uno de los principales temas abordados por *Marsyas* fue la educación. En sus artículos hizo públicas las críticas al sistema educativo imperante, especialmente en lo que se refirió al Conservatorio Nacional de Música y proporcionó algunas pautas que, según la Sociedad Bach, debían regirlo. Prueba de ello lo constituyen los artículos que a continuación señalaremos.

Alberto Spikin H. en "El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile"⁵⁶ hace una dura crítica al sistema de educación del Conservatorio Nacional. Apoyándose en casos concretos, señala el bajo nivel cultural del profesorado, ante lo cual hace un llamado al intérprete y al maestro a una misión noble y desinteresada "para satisfacción integral del espíritu humano"⁵⁷. Domingo Santa Cruz va aún más lejos en "Porqué el Conservatorio no ha llenado su función cultural"⁵⁸, escrito que también enjuicia severamente el estado del Conservatorio en esos momentos (1927). Al igual que Alberto Spikin H. comenta el bajo nivel del profesorado y de quienes allí estudiaban.

"... es patente la esterilidad absoluta del establecimiento, el rango enteramente inferior en el que se mantiene, la ignorancia y falta de preparación de parte del profesorado y la dedicación principal de él, a instruir a

⁵²*Marsyas*, N° 8, pp. 284-290.

⁵³*Marsyas*, N° 11, febrero 1928, pp. 398-403.

⁵⁴Wanda Landowska (Trad. P.L. de S.). "Las concepciones estéticas del siglo XVIII". *Marsyas*, N° 5, pp. 174-175.

⁵⁵Jorge Urrutia B. "Las cosas, el artista y la simplicidad". *Marsyas*, N° 10, pp. 371-373.

⁵⁶*Marsyas*, N° 1, pp. 33-37.

⁵⁷*Ibid.*, p. 37.

⁵⁸*Marsyas*, N° 3, pp. 73-82.

mediocres aficionados con títulos profesionales. Es también patente el alejamiento del Conservatorio de todos los artistas chilenos⁵⁹.

Para Santa Cruz los requisitos que debía cumplir un establecimiento de esta naturaleza eran: primero, "ser el eje propulsor de la cultura musical chilena" y segundo, la función de "dar campo al talento que se produce en Chile", en composición, pedagogía o práctica instrumental⁶⁰.

La importancia que tuvo el problema del Conservatorio para la Sociedad Bach fue significativo. Al producirse la reforma del establecimiento Domingo Santa Cruz, en páginas de la crónica de la revista *Marsyas*, apoyó la iniciativa. En "La reforma de la enseñanza y del Conservatorio"⁶¹ expresa que ella significó una variación del "marco general de estudios, la organización del Conservatorio, los planes de enseñanza y el personal"⁶². Añade que "la Dirección del Conservatorio en manos de Armando Carvajal, es el principio de la verdadera cultura y de la *chilenización* del establecimiento"⁶³.

A pesar de que uno de los puntos más importantes de la educación giró en torno a la problemática del Conservatorio, *Marsyas* también se preocupó de proporcionar material relativo a métodos y técnicas para la práctica musical, vocal e instrumental, y planteamientos pedagógicos generales susceptibles de ser utilizados en la educación musical general, incluyendo la educación secundaria.

Entre los artículos dedicados específicamente a la práctica musical, vocal e instrumental, se encuentran "La pedagogía"⁶⁴, escrito por Samuel Negrete, "El dedaje en la enseñanza de violín"⁶⁵, de Armando Carvajal, y "El piano y la Señorita de Conservatorio"⁶⁶, traducción de un estudio de Jacques Dalcroze. Artículos con planteamientos más generales y relevantes para la educación secundaria son "Cultura musical"⁶⁷ de Helvecia Padlina, y "El niño y la música"⁶⁸ escrito por Filomena Salas.

Otro aporte a la educación lo constituyó la información sobre charlas o conferencias, organizadas en su mayor parte por la Sociedad Bach, que fueron un refuerzo, dirigido al público en general, a la labor educativa realizada a través de la revista, contribuyendo a motivar la asistencia del lector. Los temas de charlas o conferencias sobre los cuales se informó trataron sobre materias

⁵⁹*Ibid.*, pp. 73-74.

⁶⁰*Ibid.*, p. 74.

⁶¹*Marsyas*, N° 11, pp. 415-417.

⁶²*Ibid.*, p. 416.

⁶³*Ibid.*

⁶⁴*Marsyas*, N° 10, pp. 374-376.

⁶⁵*Marsyas*, N° 5, pp. 176-178.

⁶⁶*Ibid.*, pp. 179-184.

⁶⁷*Marsyas*, N° 4, pp. 128-129.

⁶⁸*Marsyas*, N° 5, pp. 166-168.

diversas que sirvieron para ampliar o complementar aspectos de la cultura musical⁶⁹.

3. El compromiso que tuvo *Marsyas* con la labor creativa se manifestó fundamentalmente en estímulo a la composición y a la interpretación. Esto se refleja en artículos, llamados a concursos, la publicación de obras y el apoyo a la difusión.

En el campo de la creación, el compositor Alfonso Leng presenta un artículo titulado "Sobre el arte musical chileno"⁷⁰, en el cual parte de la premisa de que el arte debe demostrar las características psicológicas de un pueblo más que los signos exteriores y expone su punto de vista respecto de algunos elementos que podrían caracterizarnos. En lo medular de su trabajo expresa que la cueca y la tonada, signos de "nuestra especificidad psicológica", pueden aportar elementos positivos a nuestra música⁷¹. La síntesis de su pensamiento se encuentra en las siguientes palabras:

"Debemos sí tener presente que no son los temas los que reflejan el arte de una nación, sino el espíritu que le da vida, su constante psicológica"⁷².

Este artículo no sólo fue un aporte para los especialistas o los compositores sino que también para el público en general ya que contribuyó a formar un criterio frente a una caracterización de la música chilena.

El llamado a "Concurso de obras corales a voces solas"⁷³, organizado por la Sociedad Bach y comunicado a través de *Marsyas*, denota el interés por motivar a los compositores a producir nuevas obras, y, a la vez, la intención de difundir la música chilena. Esto lo demuestra el artículo informativo antes mencionado:

"Ha motivado esta elección el interés que tiene para la Sociedad Bach el contar en su repertorio coral con obras de nuestros compositores, y la conveniencia de llamar la atención de éstos sobre un género entre nosotros descuidado sin motivo, y que en las tendencias de la música actual encuentra posibilidades de desarrollo extraordinariamente favorables"⁷⁴.

La difusión de las obras ganadoras se realizaría a través de dos canales: la impresión y ejecución pública para el primer lugar y sólo la ejecución para el segundo. A ello debía sumarse la inclusión de las composiciones premiadas en el repertorio de la Sociedad Bach⁷⁵.

⁶⁹ Algunos de los títulos fueron: "El significado de la leyenda de Parsifal", "Claude Debussy y su obra", *Marsyas*, N° 4, p. 137; "El encanto de lo fugaz en el arte" y "Cultura musical chilena", esta última ilustrada con obras de Alfonso Leng y Pedro Humberto Allende, *Marsyas*, N° 8, p. 301.

⁷⁰ *Marsyas*, N° 4, pp. 117-119.

⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Marsyas*, N° 2, pp. 65-66.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

Informaciones como la anterior, así como la relativa al "Premio Europa"⁷⁶, estímulo a la composición y a la ejecución, y las noticias y comentarios periódicos apuntaron por una parte a mantener al lector informado del movimiento nacional y por otra, a estimular al compositor e intérprete por medio del reconocimiento de su labor. Sirvan como ejemplo las informaciones que se proporcionaron sobre la interpretación en el extranjero de algunas obras de Pedro Humberto Allende en la Sociedad El Diapasón de Buenos Aires⁷⁷ y la presentación de una misa de Celerino Pereira L. ante representantes de todas las naciones de América en Washington⁷⁸. Similar fue la información y crítica relativa a las actividades desarrolladas en Chile. Entre ellas cabe mencionar la "Tardes Chilenas"⁷⁹, iniciativa de Carlos Isamitt, y la presentación de música araucana realizada gracias a Pedro Humberto Allende⁸⁰.

La publicación de obras de compositores chilenos a través del Suplemento Musical fue otro de los logros de la revista. A partir del N° 4, correspondiente a junio de 1927, se inició la inclusión de obras. Dicho número contempló a Giulio Caccini, Marco da Gagliano, Claudio Monteverdi y Jacopo Peri, pero en el N° 6, de agosto de 1927, *Marsyas* se comprometió a publicar obras chilenas. Bajo el título "Nuestra música nacional"⁸¹ se comenta, en tono bastante crítico, la falta de esfuerzo que existe por dar a conocer a los compositores chilenos, los que se encuentran en desventaja respecto de los pintores y escultores que cuentan con el apoyo de los poderes públicos⁸². El autor del escrito⁸³ confía en la atención que la Dirección de Enseñanza Artística puede darle al fomento de nuestra música y que, entre otras cosas, nos permitan conocer "tantas obras que permanecen ignoradas, porque sus autores no han tenido oportunidad de hacerlas ejecutar"⁸⁴. Al mismo tiempo señala que *Marsyas*, en la medida que pueda, contribuirá publicando obras chilenas a través del suplemento musical⁸⁵. En el mismo número se publicaron dos obras de Alfonso Leng⁸⁶. Poste-

⁷⁶S/f. "El 'Premio Europa'". *Marsyas*, N° 9, p. 328.

⁷⁷S/f. "Un triunfo de Humberto Allende en Buenos Aires". *Marsyas*, N° 7, pp. 265-266. En parte de la transcripción que *Marsyas* hace de un comentario del diario *La Prensa* de Buenos Aires, se destaca al compositor 'como uno de los más eminentes compositores hispanoamericanos', *ibid.*, p. 266.

⁷⁸S/f. "La Misa de Pereira será cantada en Washington". *ibid.*, p. 267. La interpretación de la "Misa en Re" fue anunciada para el 24 de noviembre de 1927, en la Catedral de San Patricio en Washington, *ibid.*

⁷⁹Carlos Humeres S. "El concierto de Jorge Urrutia". *Marsyas*, N° 10, p. 377.

⁸⁰Carlos Humeres S. "Un concierto araucano". *Marsyas*, N° 12, pp. 445-446. La presentación se efectuó en el Conservatorio Nacional de Música.

⁸¹*Marsyas*, N° 6, pp. 197-198.

⁸²*Ibid.*, p. 197.

⁸³Este artículo no se encuentra firmado pero el sumario indica que pertenece a Carlos Humeres S. y en *Revista Musical Chilena*, XIV/71, mayo-junio 1960, p. 24, Domingo Santa Cruz lo atribuye a Alfonso Leng.

⁸⁴*Op. Cit.*, pp. 197-198.

⁸⁵*Ibid.*, p. 198.

⁸⁶Las obras de Leng son *Preludio y Estudio*.

riormente, en el N° 8, apareció la obra *Tonada sin gracia* de Pedro Humberto Allende y en el N° 10 *Preludio y Tonada* de Jorge Urrutia B., conjuntamente con la reseña del concierto en el cual estas últimas fueron interpretadas⁸⁷.

Las noticias breves, especialmente sobre intérpretes chilenos, extranjeros y acontecimientos musicales diversos, contribuyeron a completar el panorama del quehacer musical en nuestro país.

IV. SÍNTESIS Y PERSPECTIVAS

La revista *Marsyas* participó activamente en el proceso de transformación que vivió el medio musical chileno en la década de 1920. Como medio de divulgación, proporcionó una visión amplia del quehacer musical ejerciendo su función a través de la información, el análisis y la crítica de diversos aspectos presentados en artículos y en la crónica musical.

Si bien *Marsyas* enfatizó en el legado musical europeo, desde el medioevo hasta la época contemporánea, ello no significó relegar o desatender la labor nacional. Por el contrario, su posición fue nacionalista en el sentido de un compromiso integral con el medio cultural, el cual no se opone a lo extranjero siempre que sea de beneficio para el país. La importancia de lo nacional se reflejó en perspectivas históricas de la música chilena, el análisis y discusión de diferentes temas y en la edición de música de compositores chilenos a través del suplemento musical. El reconocimiento de los valores nacionales también se hizo extensivo a los intérpretes, los que fueron estimulados, especialmente en comentarios de la crónica, por su trabajo.

“En el Municipal se presentó últimamente este joven pianista [Armando Tapia Caballero] cuyas dotes hemos tenido ocasión de elogiar en números anteriores.

En esta audición Tapia se reveló como un verdadero concertista, que avanza rápidamente y que posee notables condiciones para triunfar. Su ejecución es muy correcta y de buen gusto; la técnica es clara y vence sin esfuerzos las dificultades.

Sólo en las obras dramáticas de grandes proporciones se echa de menos una mayor fuerza, y un concepto más sintético de las líneas fundamentales, labor que estamos seguros el joven pianista ha de llevar a buen término. Pero en los trozos pequeños, en que se requiere una ejecución fina y elegante como en las ‘Mazurcas’ de Chopin o la ‘Pastoral’ de Scarlatti, Tapia alcanza una perfección que aplaudimos sin reservas de ninguna especie”⁸⁸.

Un significativo aporte de *Marsyas* lo constituyó su carácter crítico y polémico. Desde sus páginas rechazó duramente aquello que consideró negativo y apoyó

⁸⁷Carlos Humeres S. “Un concierto de Jorge Urrutia”. *Marsyas*, N° 10, pp. 377-378.

⁸⁸S/f. “Armando Tapia Caballero”. *Marsyas*, N° 12, p. 447.

los proyectos y acciones favorables y convenientes para el medio cultural. De esta manera, se presentan, en artículos y en la crónica, comentarios que abarcan desde asuntos técnico-musicales como pueden ser los interpretativos y de composición hasta opiniones relativas a un problema del momento como fue el estado de la música religiosa en el país⁸⁹, tema que con frecuencia no es tratado en las publicaciones periódicas. La siguiente cita, extraída de un artículo de Carlos Humeres Solar⁹⁰, nos ilustra este punto:

“La Sociedad Bach, que ha dado a conocer a nuestro público en sus audiciones numerosas obras del arte polifónico, no ha logrado, a pesar de su ejemplo y de sus repetidas protestas, que las autoridades eclesiásticas remedien el abandono injustificado que encuentra en el culto la música religiosa. E igualmente estériles han sido los esfuerzos de algunos elementos cultos y entusiastas de nuestro clero”.

“En las grandes festividades, con lamentable criterio, se sustituye a las sublimes producciones del genuino arte religioso, ineptos ‘pastiches’ de un Griesbacher, un Haller, un Perosi o un Ravanello, u otros peores que no queremos ni aun mencionar, cuyo estilo varía desde la aridez escolástica de un ejercicio de contrapunto hasta los arrebatos líricos de un Puccini o de un Verdi”.

La edición de *Marsyas* redundó en la integración de nuestro país a la actividad musicológica iniciando una etapa de producción sistemática de estudios sobre música chilena. Para ello contó con la colaboración de notables músicos nacionales entre los cuales figuran Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia, cuyos escritos son valiosísimos para cualquier trabajo relativo a Musicología o Etnomusicología, demostrable a través de las investigaciones de estudiosos tales como Samuel Claro, María Ester Grebe, Luis Merino, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu.

Marsyas logró conectarnos con países europeos y latinoamericanos gracias al canje o intercambio de publicaciones que con ellos se produjo. De esta forma, la revista proporcionó comentarios, reseñas y anotaciones de libros y publicaciones periódicas de importancia en el exterior como fueron *La Revue Musicale* de París y *La Revista de Música* de Buenos Aires. Al mismo tiempo *Marsyas* alcanzó un lugar de relieve internacional, la opinión expresada en el *Musical Courier* de Nueva York así lo confirma:

‘El Musical Courier acaba de recibir ejemplares de una revista musical de extraordinario interés, *Marsyas*, publicada mensualmente por la Sociedad Bach de Chile’. ‘Ambos números [refiriéndose al N° 1 y N° 2] contienen críticas sobre libros de actualidad referentes a la música, críticas de los

⁸⁹Los dos artículos que se publicaron corresponden a Carlos Humeres S. “La Semana Santa y la música”. *Marsyas*, N° 2, pp. 53-55 y a Domingo Santa Cruz. “El culto católico y la mala música”. *Marsyas*, N° 11, pp. 409-414.

⁹⁰Carlos Humeres S. “La Semana Santa y la música”, p. 54.

conciertos, etc., todo lo cual asombrará a esos provincianos de Norte América que imaginan que nuestros vecinos de Sud América son gente más o menos inculta. La Sociedad Bach de Chile y Carlos Humeres Solar, editor de *Marsyas*, merecen alabanza por esta significativa contribución a la literatura musical periódica⁹¹.

En el contexto latinoamericano la línea iniciada por *Marsyas* coincide con la de otras publicaciones de su época e incluso posteriores como fueron *La Revista de Música* (1927-1930) de Argentina⁹², la *Revista Brasileira de Música* (1934-1944)⁹³, y el *Boletín Latinoamericano de Música* (1935-1946)⁹⁴, editado por uno de los grandes pioneros de la musicología latinoamericana como es Francisco Curt Lange.

Al igual que otras revistas chilenas y latinoamericanas, *Marsyas* ya no se edita; sin embargo, su publicación significó un compromiso serio, concreto e integral para nuestro medio y patrimonio cultural.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

⁹¹S/f. "Un juicio del 'Musical Courier' sobre 'Marsyas' ". *Marsyas*, N° 5, p. 191.

⁹²Dir. Guido Valcarengi. Ricordi, Buenos Aires.

⁹³Ed. Luis Heitor Correa de Azevedo. Publicada por el Instituto Nacional de Música da Universidad do Rio de Janeiro.

⁹⁴Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, Sección de Investigaciones.

INDICE DE LA REVISTA MARSYAS (1927-1928)

NOTAS PRELIMINARES

El índice de la revista Marsyas se ha dividido en seis partes:

- I. Índice de números, organizado cronológicamente y en el cual se ha conservado estrictamente los nombre y abreviaturas según aparecen en cada número de la revista.
- II. Índice por orden alfabético de autores, de artículos, la crónica musical y reseñas de libros, revista y ediciones musicales. También incluye un listado de los artículos sin firma, incluyendo aquellos de la crónica musical.
- III. Índice sistemático de artículos organizado por materias y en el cual se presenta el título del artículo, autor, número de la revista y página.
En este índice se ha excluido la crónica musical y las reseñas.
- IV. Reseñas de libros, artículos de revistas y ediciones musicales, organizado conforme al autor del libro, artículo de revista o edición musical, proporcionando siempre que es posible, los datos pertinentes de editorial, lugar de impresión y año de la edición.
- V. Índice de nombres de la crónica musical, organizado alfabéticamente y en el cual se incluyen solamente los nombres de las personas chilenas y extranjeras que han tenido una participación importante en la actividad musical nacional. También se encuentran los nombres firmantes de reseñas, libros, revistas y ediciones musicales, ya que en ocasiones éstos se encuentran en la crónica.
- VI. Índice de autores del suplemento musical.
Con el objeto que el manejo de los índices sea adecuado es conveniente considerar los siguientes aspectos:
 - a) El índice de artículos por orden alfabético proporciona el nombre del autor, y el título del artículo seguido del número de la revista y la página. Aquellas publicaciones reseñadas por una misma persona se han ordenado según su orden de aparición en cada una de las revistas.
 - b) En las reseñas, índice de nombres de la crónica y en el índice de autores del suplemento musical, se señala primero el número de la revista correspondiente seguido del número de la página.
 - c) Abreviaturas:
C.B.E., Cora Bindhoff E.
Dir., Director.
Ed., Editorial.
F.S., F.S. de O., Filomena Salas de Orrego.
H., C.H.S., Carlos Humeres Solar.
J.S.B. Juan Sebastián Bach (alusivo a la Sociedad Bach).
L.V., L.V.S.C., Laura Vergara Santa Cruz.
M.A.C., María Aldunate C.
N., S.N., Samuel Negrete W.
P.L. de S., Paz Larraín de Subercaseaux.
R.I., Roberto Ide.
s/f., sin firma.
S., C., S.C., D.S.C.W., Domingo Santa Cruz Wilson.
Trad., Traducción.
U., J.U.B., Jorge Urrutia Blondel.

I. INDICE NUMEROS

AÑO 1, N° 1, MARZO, 1927	<i>Pág.</i>
Portada	1
La Sociedad Bach y su obra	2
Carlos Humeres S. Apuntes sobre Beethoven	4
Domingo Santa Cruz. Los cuarteros de Beethoven [I]	10
Jorge Urrutia Blondel. La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de orquestación	21
Richard Wagner. La novena sinfonía comentada por Wagner	26
A. Spikin-Howard. El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile	33
Carlos Humeres S. Los Libros	38
AÑO 1, N° 2, ABRIL, 1927	<i>Pág.</i>
Ramón Clares Pérez. Beethoven	41
Carlos Humeres S. Stravinsky y la estética del siglo XX	48
C.H.S. La Semana Santa y la música	53
Bernard Shaw. (Trad. F.S. de O.). Haendel y la Inglaterra	56
Jorge Urrutia Blondel. Los libros	59
Crónica musical	63
AÑO 1, N° 3, MAYO, 1927	<i>Pág.</i>
Domingo Santa Cruz. Porqué el Conservatorio no ha llenado su función cultural	73
F.S. de O. La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw	83
Carlos Humeres S. La música en el renacimiento	87
Domingo Santa Cruz. Los cuartetos de Beethoven (conclusión)	95
Samuel Negrete W. La música en Chile (1819-1869)	104
Yorik. Los libros	107
C.B.E. y R.I. Crónica musical	110
AÑO 1, N° 4, JUNIO, 1927	<i>Pág.</i>
Alfonso Leng. Sobre el arte musical chileno	117
F.S. de O. El simbolismo de "Los Maestros Cantores"	120
Carlos Humeres S. Los orígenes de la ópera	122
Helvecia Padlina. Cultura musical	128
Jorge Urrutia Blondel. Maurice Maeterlink y los músicos	130
S. Los Libros	135
H.; Roberto Ide P.; S.; J.U.B.; C.B.E. Crónica musical	136
Suplemento musical. [J. Peri; G. Caccini; M. da Gagliano; C. Monteverdi]	145
AÑO 1, N° 5, JULIO, 1927	<i>Pág.</i>
Domingo Santa Cruz. Claude Achille Debussy	153
F.S. de O. El niño y la música	166
Luis Vergara Larrain. El canto gregoriano: su historia y estructura [I]	169
Wanda Landowska. (Trad. P.L. de S.). Las concepciones estéticas del siglo XVIII	174
Armando Carvajal. El dedaje en la enseñanza del violín	176
Jacques Dalcroze. (Trad. L.V.S.C.). El piano y la señorita de Conservatorio	179
C.H.S. Los libros	185
C.B.E. Crónica musical	188
AÑO 1, N° 6, AGOSTO, 1927	<i>Pág.</i>
Nuestra música nacional	197
C.H.S. Alfonso Leng	199

Luis Vergara Larraín. El canto gregoriano (conclusión)	201
Carlos Humeres S. Tomás Luis de Victoria	207
Henri Prunieres. (Trad. L.V.). Siluetas de músicos. César Franck	214
Fernando García Oldini. Claudio Arrau triunfa	217
S. Los libros	220
S. Las revistas	221
J.U.B.; S. Crónica musical	222
Suplemento de música chilena. Alfonso Leng	229
AÑO 1, N° 7, SEPTIEMBRE, 1927	Pág.
Carlos Humeres S. El misticismo en el arte de Bach	235
Jorge Urrutia Blondel. Maurice Ravel	243
Roberto Humeres S. Apuntes sobre el arte japonés	255
U. Los libros	261
S. Revista de revistas	262
Crónica musical	264
Suplemento musical. J.S. Bach	275
AÑO 1, N° 8, OCTUBRE, 1927	Pág.
Alfonso Leng. Humberto Allende	279
Carlos Humeres S. Significado del arte	284
Bruno Leuschner. Hugo Wolf	291
J.U.B. Los libros	298
Revista de revistas	299
S.C. Edición musical	299
Crónica musical	301
Suplemento de música chilena. Humberto Allende	307
AÑO 1, N° 9, NOVIEMBRE Y DICIEMBRE, 1927	Pág.
Jorge Urrutia Blondel. Stravinsky y la evolución del arte moderno	311
[F.S. de O.]. Adaptación de un estudio de A. Hoerée: El Jazz	317
Domingo Santa Cruz. Edición musical	322
Revista de revistas	323
Crónica musical	325
Cuarta memoria de la Sociedad Bach	331
AÑO 1, N° 10, ENERO, 1928	Pág.
Felipe Pedrell. Los creadores del folklore musical español	355
J.S.B. Siluetas musicales	363
C.H.S. Hoffmann	368
Jorge Urrutia Blondel. Las cosas, el artista y la simplicidad	371
N. La pedagogía	374
S.; H.; U. Crónica musical	377
Suplemento musical. Jorge Urrutia B.	385
AÑO 1, N° 11, FEBRERO, 1928	Pág.
Carlos Humeres S. La escuela de los virginalistas	391
E. Carducci-Agustini (Trad.). La relación de la música con las otras artes	398
María Aldunate C. Roger-Ducasse	404
Domingo Santa Cruz. El culto católico y la mala música	409
D.S.C.W.; S.; C. Crónica musical	415
Suplemento musical. William Byrd	423

AÑO 1, N° 12, MARZO-ABRIL, 1928	Pág.
Carlos Humeres. Jean Baptiste Lully	427
Raymond Bonheur. Claude Achille Debussy	435
Jacques Riviere. (Trad. M.A.C.). Moussorgsky	438
C.H.S. Los libros	441
C.H.S. Crónica musical	445
Suplemento musical. J.B. Lully	453
Indice general del año I	461

II. INDICE DE ARTICULOS POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES

	Pág.
Aldunate, María. Roger-Ducasse, N° 11	404
Bach, Juan Sebastián. Siluetas musicales (firmado J.S.B., como alusión a la Sociedad Bach), N° 10	363
Bindhoff, Cora. En: Crónica Musical: La música en el extranjero, (firmado C.B.E.), N° 5	192
Bindhoff, Cora y Roberto Ide. En: Crónica Musical: La música en el extranjero (firmado C.B.E. y R.I.), N° 3	110
Bonheur, Raymond. Claude Achille Debussy, N° 12	435
Carducci-Agustini, E. (Trad.). La relación de la música con las otras artes, N° 11	398
Carvajal, Armando. El dedaje en la enseñanza del violín, N° 5	176
Clares Pérez, Ramón. Beethoven, N° 2	41
Dalcroze, Jacques. (Trad. L.V.S.C.). El piano y la señorita de Conservatorio, N° 5	179
García Oldini, Fernando. Claudio Arrau triunfa, N° 6	217
Humeres S., Carlos. Apuntes sobre Beethoven, N° 1	4
Stravinsky y la estética del siglo XX, N° 2	48
La Semana Santa y la música (firmado C.H.S.), N° 2	53
La música en el renacimiento, N° 3	87
Los orígenes de la ópera, N° 4	122
Alfonso Leng (firmado C.H.S.), N° 6	199
Tomás Luis de Victoria, N° 6	207
El misticismo en el arte de Bach, N° 7	235
Significado del arte, N° 8	284
Hoffmann (firmado C.H.S.), N° 10	368
La escuela de los virginalistas, N° 11	391
Jean Baptiste Lully, N° 12	427
<i>En Crónica Musical:</i>	
Conferencias en la Sociedad Bach (firmado H.), N° 4	137
El concierto de Jorge Urrutia (firmado H.), N° 10	377
Un concierto araucano (firmado C.H.S.), N° 12	445
<i>En Reseñas de Libros:</i>	
Benoist-Méchin. <i>La Musique et L'Immortalité dans L'Oeuvre de Marcel Proust</i> . Ed. Simón Kra, 1926. (firmado C.H.S.), N° 1	38
Camille Maclair. [<i>La religión de la música</i>] (firmado Yorik), N° 3	107
La música en el sistema de Spengler (firmado C.H.S.), N° 5	185
Guy de Portales. <i>La vie de Franz Liszt</i> (firmado C.H.S.), N° 12	441
Humeres, Roberto. Apuntes sobre el arte japonés, N° 7	255
Ide P., Roberto. En Crónica Musical: Wilhelm Backhaus, N° 4	138
J.S.B. Siluetas musicales, N° 10	363
Landowska, Wanda. (Trad. P.L. de S.). Las concepciones estéticas del siglo XVIII, N° 5	174

	<i>Pág.</i>
Leng, Alfonso. Sobre el arte musical chileno, N° 4	117
Humberto Allende, N° 8	279
Leuschner, Bruno. Hugo Wolf, N° 8	291
Negrete W., Samuel. La música en Chile (1819-1869), N° 3	104
La Pedagogía (firmado N.), N° 10	374
Padlina, Helvecia. Cultura musical, N° 4	128
Pedrell, Felipe. Los creadores del folklore musical español, N° 10	355
Prunieres, Henri. (Trad. L.V.). Siluetas de músicos, César Franck, N° 6	214
Riviere, Jacques. (Trad. M.A.C.). Moussorgsky, N° 12	438
Salas de Orrego, Filomena. La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw (firmado F.S. de O.), N° 3	83
El simbolismo de "Los Maestros Cantores" (firmado F.S. de O.), N° 4	120
El niño y la música (firmado F.S. de O.), N° 5	166
El jazz (adaptación de un estudio de Hoérée), N° 9	317
Santa Cruz, Domingo. Los cuartetos de Beethoven [I], N° 1	10
Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural, N° 3	73
Los cuartetos de Beethoven (conclusión), N° 3	95
Claude Achille Debussy, N° 5	153
El culto católico y la mala música, N° 11	409
 <i>En Crónica Musical:</i>	
Los conciertos de Alejandro Brailowsky (firmado S.), N° 6	222
Una simpática iniciativa de Carlos Isamitt (firmado S.), N° 10	377
La reforma de la enseñanza y del conservatorio (firmado D.S.C.W.), N° 11	415
Una obra de Acario Cotapos (firmado S.), N° 11	417
La Sociedad Bach en toda la república (firmado C.). El Director del Departamento Artístico (firmado D.S.C.W.), N° 11	418
 <i>En Reseñas de Libros:</i>	
Lionel de la Laurencie [Dir.]. <i>Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire</i> . Librairie Delagrave, París, 1922-25 y 26. Vls. V, VI y VII en 4°. (Firmado S.), N° 4	135
Henry Woollet. <i>Histoire de la musique de l'antiquité jusqu'à nos jours</i> . Ed. Max Esching, París, [1910]. 4 Vls. [Firmado S.], N° 4	134
Kurt Sachs. <i>La música en la antigüedad</i> . Colección Labor, Ed. Labor, Barcelona, 1927. [Firmado S.], N° 6	220
Hans Scholz. <i>Compendio de armonía</i> [sic]. Colección Labor. [Firmado S.], N° 6	220
 <i>En Reseñas de Revistas:</i>	
Jacques Dalcroze. "Ritmos de ayer y de mañana". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/7, París, 1927. [Firmado S.], N° 6	221
A. Jeanneret. "Métodos para desarrollar la vista del Músico". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/7, París, 1927. [Firmado S.], N° 6	221
A. E. Wortham. "Arthur Bliss". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/6, París, 1927. [Firmado S.], N° 6	221
André Schaeffner. "Wanda Landowska o la vuelta a las 'Humanidades de la música' ". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/8, París, [1927]. [Firmado S.], N° 7	262
J. Rouanet. "La suite en la música musulmana". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/9, París, [1927]. [Firmado S.], N° 7	263
G. Petrucci. "Robert Schumann crítico musical". <i>La Revista de Música</i> , I/2, Buenos Aires, [1927]. (Firmado S.), N° 7	263
Raymond Petit. "Música supra-sensible y música humana". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/8, París, [1927]. [Firmado S.], N° 7	263
Arthur Lourié. "Oedipus Rex". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/8, París, 1927. [Firmado S.], N° 7	262

	Pág.
Charles Koechlin. "Modernismo y novedad". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/9, [París, 1927]. [Firmado S.], N° 7	263
A. de Angelis. "El centenario de un músico italiano Tomaso Traeta [sic]". <i>La Revista de Música</i> , I/2, Buenos Aires, [1927]. [Firmado S.], N° 7	263
En Reseñas de Ediciones Musicales:	
Pedro H. Allende. <i>Cantos Infantiles</i> . Ed. Casa Amarilla, Santiago, Propiedad del autor. (Firmado S.), N° 2	66
M. Luisa Sepúlveda. <i>Canciones Escolares</i> . Primera serie, Imp. y Lit. Casa Amarilla. (Firmado S.), N° 4	139
Pedro H. Allende. <i>Mientras baja la nieve, Ave María, A las nubes</i> . (Canciones para canto y piano). Editorial Casa Amarilla, Santiago de Chile, 1927. (Firmado S.C.), N° 8	299
A Steinfort. <i>Composiciones para piano</i> . (Largo, Chopin, Marcha fúnebre, Elegía). Imprenta Casa Amarilla, Santiago, 1927. [Firmado D. Santa Cruz], N° 9	322
Pedro H. Allende. <i>Tonada sin gracia, El encuentro, Debajo de un limón verde</i> (obras para soprano y contralto). Imprenta Casa Amarilla, Santiago, 1927, N° 9	322
Shaw, Bernard. Haendel y la Inglaterra, N° 2	56
Spikin Howard, Alberto. El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile, N° 1	33
Urrutia B., Jorge. La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de orquestación, N° 1	21
Maurice Maeterlink y los músicos, N° 4	130
Maurice Ravel, N° 7	243
Stravinsky y la evolución del arte moderno, N° 9	311
Las cosas, el artista y la simplicidad, N° 10	371
En Crónica Musical:	
El concierto de la Sociedad Bach en Valparaíso (firmado J.U.B.), N° 6	222
El concierto de P. Humberto Allende (firmado U.), N° 10	378
En Reseñas de Libros:	
Claude Debussy. <i>Monsieur croche antidilettante</i> , N° 2	59
Pbro. Pedro Valencia Courbis. <i>La música</i> . Biblioteca Cultura Musical. (Firmado U.), N° 7	261
_____. <i>Beethoven</i> . Biblioteca Cultura Musical. (Firmado U.), N° 7	261
Charles Koechlin. <i>Précis des Regles du Contrepoint</i> [sic]. Heugel, París, 1926. (Firmado J.U.B.), N° 8	298
En Reseñas de Ediciones Musicales:	
Domingo Santa Cruz. <i>Dos canciones para coro mixto a voces solas: "Gemía la Tórtola", "Rocio"</i> . Ed. Casa Amarilla, Santiago de Chile. (Firmado J.U.B.), N° 4	140
Vergara L., Luis. El canto gregoriano: su historia y estructura [I], N° 5	169
El canto gregoriano (conclusión), N° 6	201
Yorick. (Seudónimo) ver Carlos Humeres, N° 3	107
Wagner, Richard. La novela sinfonía comentada por Wagner, N° 1	26
ARTICULOS SIN FIRMA	
La Sociedad Bach y su obra, N° 1	2
Nuestra música nacional, N° 6	197
En Crónica Musical:	
Conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven, N° 2	63
Los conciertos de la Sociedad Bach en el presente año, N° 2	64
Concurso de obras corales a voces solas, N° 2	65
El concierto sinfónico de la Sociedad Bach, N° 3	109
[Noticia], N° 3	110
La temporada de concierto de la Empresa Salvati-Farren, N° 3	110
Triunfo de Claudio Arrau en el Concurso Internacional de Ginebra, N° 3	110

	<i>Pág.</i>
Los conciertos de Nathan Milstein, N° 4	136
Concierto de Arthur Hermelin, N° 4	136
Los conciertos de Wilhelm Backhaus, N° 5	188
Una opinión de Walter Niemann sobre Backhaus, N° 5	188
Los conciertos de José Iturbe, N° 5	189
El primer concierto de Brailowsky, N° 5	189
Las conferencias en la Sociedad Bach, N° 5	190
Un juicio del "Musical Courier" sobre "Marsyas", N° 5	191
La "Revista Música", N° 5	191
Concurso musical abierto por la Sociedad Bach, N° 5	192
Temporada lírica, N° 7	264
Un triunfo de Humberto Allende en Buenos Aires, N° 7	265
Nuestro suplemento musical, N° 7	266
La Misa de Pereira será cantada en Washington, N° 7	267
Nuestro saludo a "El Mercurio", N° 7	267
La exposición de arte japonés, N° 7	268
Música en el extranjero, N° 7	268
Conferencias, N° 8	301
[Noticia] de Valparaíso, N° 8	302
[Noticia] de Talca, N° 8	302
Concierto de la Sociedad Bach del 3 de noviembre, N° 9	325
Conferencias. Presentación de alumnos en el Conservatorio Bach.	
Concierto en el Club de la Unión, N° 9	326
Fundación de la Sociedad Bach en Talca, N° 9	327
Concurso musical, N° 9	327
El "Premio Europa", N° 9	328
La música en el extranjero, N° 9	329
Cuarta Memoria de la Sociedad Bach, N° 9	331
Cora Bindhoff vuelve a Chile, N° 11	418
Armando Tapia Caballero, N° 12	447
Concierto Casanova Vicuña, N° 12	447
Amelia Cocq, N° 12	447
Los conciertos del Departamento de Educación Artística, N° 12	448
Claudio Arrau entre nosotros, N° 12	449
<i>En Reseñas de Revistas:</i>	
R. del Villar. "Manuel de Falla". <i>La Revista de Música</i> , N° 4, Buenos Aires, [1927], N° 8	299
V. Fedeli. "La ópera italiana". <i>La Revista de Música</i> , N° 3, Buenos Aires, [1927], N° 8	299
F. Santoliquido. "Música y misticismo". <i>La Revista de Música</i> , N° 4, Buenos Aires, [1927], N° 8	299
Alfred Cortot. "La obra pianística de Paul Dukas". <i>La Revue Musicale</i> , IX/1, [Paris], 1927, N° 9	323
Arthur Hoérée. "El Jazz". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/9, Paris, 1927, N° 9	323
Wanda Landowska. "La defensa de la 'Basse viole' ". <i>La Revue Musicale</i> , IX/1, [Paris], 1927, N° 9	323
Leo Melitz. "Antígona de Honegger". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/8, Paris, 1927, N° 9	323
Romain Rolland. "La carta de Beethoven a la amada inmortal". <i>La Revue Musicale</i> , VIII/11, Paris, 1927, N° 9	323
Camille Bellaigue. "España en la música francesa". <i>La Revista de Música</i> , 1/5, Buenos Aires, 1927, N° 9	324
H. Rega Molina. "La música en el Buenos Aires antiguo". <i>La Revista de Música</i> , 1/5, Buenos Aires, 1927, N° 9	324

III. INDICE SISTEMATICO DE ARTICULOS

	<i>Pág.</i>
1. MUSICA Y MUSICOS DE CHILE	
La Sociedad Bach y su obra. S/f, N° 1	2
La música en Chile (1819-1869). Firmado Samuel Negrete, N° 3	104
Sobre el arte musical chileno. Firmado Alfonso Leng, N° 4	117
Nuestra música nacional. S/f, N° 6	197
Alfonso Leng. Firmado C. H. S., N° 6	199
Claudio Arrau triunfa. Firmado Fernando García Oldini, N° 6	217
Humberto Allende. Firmado Alfonso Leng, N° 8	279
2. MUSICA Y MUSICOS DE EUROPA Y OTRAS REGIONES	
Apuntes sobre Beethoven. Firmado Carlos Humeres S., N° 1	4
Los cuartetos de Beethoven. Firmado Domingo Santa Cruz, N° 1	10
La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de su orquestación. Firmado Jorge Urrutia Blondel, N° 1	21
La novena sinfonía comentada por Wagner. Firmado Richard Wagner, N° 1	26
Beethoven. Firmado Ramón Clares Pérez, N° 2	41
Stravinsky y la estética del siglo XX. Firmado Carlos Humeres S., N° 2	48
Haendel y la Inglaterra. Firmado Bernard Shaw [Trad. F. S. de O.], N° 2	56
La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw. Firmado F. S. de O., N° 3	83
La Música en el renacimiento. Firmado Carlos Humeres S., N° 3	87
Los cuartetos de Beethoven (conclusión). Firmado Domingo Santa Cruz, N° 3	95
El simbolismo de "Los Maestros Cantores". Firmado F. S. de O., N° 4	120
Los orígenes de la ópera. Firmado Carlos Humeres S., N° 4	122
Maurice Maeterlink y los músicos. Firmado Jorge Urrutia Blondel, N° 4	130
Claude Achille Debussy. Firmado Domingo Santa Cruz, N° 5	153
El canto gregoriano: su historia y estructura [I]. Firmado Luis Vergara Larraín, N° 5 ..	169
El canto gregoriano (conclusión). Firmado Luis Vergara Larraín, N° 6	201
Tomás Luis de Victoria. Firmado Carlos Humeres S., N° 6	207
Siluetas de músicos. César Franck. Firmado Henry Prunieres (Trad. L. V.), N° 6	214
El misticismo en el arte de Bach. Firmado Carlos Humeres S., N° 7	235
Maurice Ravel. Firmado Jorge Urrutia Blondel, N° 7	243
Apuntes sobre el arte japonés. Firmado Roberto Humeres S., N° 7	255
Hugo Wolf. Firmado Bruno Leuschner, N° 8	291
Stravinsky y la evolución del arte moderno. Firmado Jorge Urrutia Blondel, N° 9	311
Adaptación de un estudio de A. Hoerée: El jazz. (Firmado F. S. de O.), N° 9	317
Siluetas musicales: Alejandro Nicolaiewitch Scriabin. Firmado J. S. B., N° 10	363
Hoffman. Firmado C. H. S., N° 10	368
La escuela de los virginalistas. Firmado Carlos Humeres S., N° 11	391
Roger-Ducasse. Firmado María Aldunate C., N° 11	404
Jean Baptiste Lully. Firmado Carlos Humeres, N° 12	427
Claude Achille Debussy. Firmado Raymond Bonheur, N° 12	435
Moussorgsky. Firmado Jacques Riviere (Trad. M. A. C.), N° 12	438
3. PEDAGOGIA	
El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile. Firmado A. Spikin-Howard, N° 1	33
Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural. Firmado Domingo Santa Cruz, N° 3	73
Cultura musical. Firmado Helvecia Padlina, N° 4	128
El niño y la música. Firmado F. S. de O., N° 5	166
El dedaje en la enseñanza del violín. Firmado Armando Carvajal, N° 5	176
El piano y la señorita de Conservatorio. Firmado Jacques Dalcroze (Trad. L. V. S. C.), N° 5	179
La pedagogía. Firmado N., N° 10	374

4. PLANTEAMIENTOS GENERALES	Pág.
La Semana Santa y la música. Firmado C. H. S., N° 2	53
Las concepciones estéticas del siglo XVIII. Firmado Wanda Landowska (Trad. P. L. de S.), N° 5	174
Significado del arte. Firmado Carlos Humeres S., N° 8	284
Las cosas, el artista y la simplicidad. Firmado Jorge Urrutia Blondel, N° 10	371
La relación de la música con las otras artes. Firmado E. Carducci-Agustino [Trad.], N° 11	398
El culto católico y la mala música. Firmado Domingo Santa Cruz, N° 11	409
5. MUSICA DE TRADICION ORAL	
Los creadores del folklore musical español. Firmado Felipe Pedrell, N° 10	355

IV. RESEÑAS DE LIBROS, REVISTAS Y EDICIONES MUSICALES

a. LIBROS

- Benoist-Mechin. *La Musique et L'Immortalité dans L'Oeuvre de Marcel Proust*. Ed. Simón Kra, 1926. Reseña de C. H. S., N° 1:38.
- De Pourtales, Guy. *La vie de Franz Liszt*. Reseña de C. H. S., N° 12:441.
- Debussy, Claude. *Monsieur croche antidilettante*. Reseña de Jorge Urrutia Blondel, N° 2:59.
- De la Laurencie, Lionel (director). *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire*. Librairie Delagrave, Paris, 1922-25 y 26, Vls. V, VI y VII en 4°. Reseña de S., N° 4:135.
- Koehlin, Charles. *Précis des Regles du Contrepoint [sic]*. Heugel, Paris, 1926. Reseña de J. U. B., N° 8:298.
- Mauclair, Camille. [*La religión de la música*]. Reseña de Yorik, N° 3:107.
- La música en el sistema de Spengler*. Reseña de C. H. S., N° 5:185.
- Sachs, Kurt. *La música en la antigüedad*. Colección Labor, Editorial Labor, Barcelona, 1927. Reseña de S., N° 6:220.
- Scholz, Hans. *Compendio de Harmonía [sic]*. Colección Labor. Reseña de S., N° 6:220.
- Valencia Courbis, Pbro. Pedro. *La música*. Biblioteca Cultura Musical. Reseña de U., N° 7:261.
- . *Beethoven*. Biblioteca Cultura Musical. Reseña de U., N° 7:261.
- Woollet, Henry. *Historire de la musique de l'antiquité jusqu'a nos jours*. Ed. Max Eschig, Paris, [1910]. 4 Vls. [Reseña de S.], N° 4:134.

b. REVISTAS

- Bellaigue, Camille. "España en la música francesa". En *La Revista de Música*, I/5, noviembre, Buenos Aires, 1927. Reseña s/f, N° 9:324.
- Cortot, Alfred. "La Obra pianística de Paul Dukas". En *La Revue Musicale*, IX/1, noviembre, [Paris], 1927. Reseña s/f, N° 9:323.
- Dalcroze, E. Jacques. "Ritmos de ayer y de mañana". En *la Revue Musicale*, VIII/7, mayo, Paris, 1927. [Reseña de S.], N° 6:221.
- De Angelis, A. "El centenario de un músico italiano Tomaso Traeta" [sic]. En *La Revista de Música*, I/2, agosto, Buenos Aires, [1927]. [Reseña de S.], N° 7:263.
- Del Villar, R. "Manuel de Falla". En *La Revista de Música*, N° 4, octubre, Buenos Aires, [1927]. Reseña s/f, N° 8:299.
- Fedeli, V. "La ópera italiana". En *La Revista de Música*, N° 3, septiembre, Buenos Aires, [1927]. Reseña s/f, N° 8:299.
- Hoeree, Arthur. "El jazz". En *La Revue Musicale*, VIII/11, octubre, Paris, 1927. Reseña s/f, N° 9:323.
- Jeanneret, A. "Métodos para desarrollar la vista del músico". *La Revue Musicale*, VIII/7, mayo, Paris, 1927. Reseña de S., N° 6:221.
- Koehlin, Charles. "Modernismo y novedad". En *La Revue Musicale*, VIII/9, julio, Paris, 1927. [Reseña de S.], N° 7: 263.

- . "Los compositores y la crítica musical". En *La Revue Musicale*, VIII/10, [agosto, París, 1927]. Reseña s/f, N° 8: 299.
- Landowska, Wanda. "La defensa de 'la base de viole' ". En *La Revue Musicale*, IX/1, [París], 1927. Reseña s/f, N° 9: 323.
- Louric, Arthur. "Oedipus Rex". En *La Revue Musicale*, VIII/8, junio, París, 1927. [Reseña de S.], N° 7: 262.
- Melitz, Leo. "Antígona de Honegger". En *La Revue Musicale*, VIII/11, octubre, París, 1927. Reseña s/f, N° 9: 323.
- Petit, Raymond. "Música supra-sensible y música humana". En *La Revue Musicale*, VIII/8, junio, París, [1927]. [Reseña de S.], N° 7: 263.
- Petrucci, C. "Roberto Schumann crítico musical". En *La Revista de Música*, I/2, agosto, Buenos Aires, [1927]. Reseña de S., N° 7: 263.
- Rega Molina, H. "La música en el Buenos Aires antiguo". En *La Revista de Música*, I/5, noviembre, Buenos Aires, 1927. Reseña s/f, N° 9: 324.
- Rolland, Romain. "La carta de Beethoven a la amada inmortal". En *La Revue Musicale*, VIII/11, octubre, París, 1927. Reseña s/f, N° 9: 323.
- Rouanet, J. "La suite en la música musulmana". En *La Revue Musicale*, VIII/9, julio, París, [1927]. [Reseña de S.], N° 7: 263.
- Santoliquido, F. "Música y misticismo". En *La Revista de Música*, N° 4, octubre, Buenos Aires, 1927. Reseña s/f, N° 8: 299.
- Schaeffner, André. "Wanda Landowska o la vuelta a las 'Humanidades de la música' ". En *La Revue Musicale*, VIII/8, junio, París, [1927]. [Reseña de S.], N° 7: 262.
- Wortham, H.E. "Arthur Bliss". En *La Revue Musicale*, VIII/7, mayo, París, 1927. [Reseña de S.], N° 6: 221.

c. EDICIONES MUSICALES

- Allende, Pedro H. *Cantos Infantiles*. Ed. Casa Amarilla, Santiago, Propiedad del autor. Reseña de S., N° 2: 66.
- . *Mientras baja la nieve, Ave María, A las nubes*. (Canciones para canto y piano). Ed. Casa Amarilla, Santiago de Chile, 1927. Reseña de S.C., N° 8: 299.
- . *Tonada sin gracia, El encuentro, Debajo de un limón verde*. (Obras para soprano y contralto). Imprenta Casa Amarilla, Santiago, 1927. Reseña de D. Santa Cruz, N° 9: 322.
- Santa Cruz, Domingo. *Dos canciones para coro mixto a voces solas: Gemía la Tórtola, Rocto*. Ed. Casa Amarilla, Santiago de Chile. Reseña de J.U.B., N° 4: 140.
- Sepúlveda, M. Luisa. *Canciones Escolares*. Primera serie, Imp. y Lit. Casa Amarilla. Reseña de S., N° 4: 139.
- Steinfort, A. *Composiciones para piano*. (Largo, Chopin, Marcha fúnebre, Elegía). Imprenta Casa Amarilla, Santiago, 1927. [Reseña de Domingo Santa Cruz], N° 9: 322.

V. INDICE DE NOMBRES DE LA CRONICA

- Allende, Pedro H. N° 2: 66, 67, 69; N° 7: 265, 266; N° 8: 299, 300, 301; N° 9: 322; N° 10: 378, 379; N° 12: 445, 449.
- Andreola, Corrado. N° 2: 63, 64; N° 3: 110.
- Aracena Infanta. Anibal, N° 2: 63.
- Arrau, Claudio. N° 3: 110; N° 4: 138; N° 12: 449.
- Backhaus, Wilhem. N° 3: 110; N° 4: 138, 139; N° 5: 188, 189.
- Barrios, Eduardo. N° 11: 416.
- Bindhoff, Cora. N° 2: 64; N° 3: 114; N° 4: 137, 144; N° 5: 196; N° 8: 301; N° 9: 326; N° 11: 418.
- Brailowsky, Alejandro. N° 4: 138; N° 5: 189, 190; N° 6: 222, 223.
- Carvajal, Armando. N° 2: 63, 64; N° 3: 109; N° 8: 301; N° 9: 325; N° 10: 379; N° 11: 416; N° 12: 448, 449.
- Casanova, Juan. N° 12: 447.

- Cavalli, Francesco. N° 10: 379.
 Cerda, Lila. N° 9: 327.
 Ceruti, Angel. N° 10: 379.
 Clares Pérez, Ramón. N° 2: 64; N° 4: 137; N° 8: 301.
 Cocq, Amelia. N° 12: 447, 448.
 Conservatorio Bach. N° 9: 326; N° 11: 418.
 Conservatorio Nacional de Música. N° 2: 63; N° 11: 415, 416, 417, 418; N° 12: 445, 446.
 Contrucci, Héctor. N° 2: 54.
 Cotapos, Acario. N° 11: 417.
 Derosa, Augusto. N° 9: 325.
 Donoso, Armando. N° 11: 418; N° 12: 449.
 Escuela de Bellas Artes. N° 10: 377.
 Hermelin, Arthur. N° 4: 136, 139.
 Humeres S., Carlos. N° 1: 40; N° 3: 108; N° 4: 137; N° 5: 187, 190, 191; N° 10: 378; N° 12: 444, 446.
 Humeres S., Eduardo. N° 5: 197.
 Ide P., Roberto. N° 3: 114; N° 4: 139; N° 5: 191; N° 8: 301.
 Isamitt, Carlos. N° 10: 377, 378.
 Iturbi, José. N° 3: 110; N° 5: 189.
 Jara, Max. N° 4: 140, 141.
 Laval, Ramón. N° 2: 68.
 Leng, Alfonso. N° 4: 140; N° 8: 301; N° 9: 327; N° 11: 417.
 Leuschner, Bruno. N° 8: 301; N° 9: 326.
 Marsyas. N° 5: 191; N° 7: 267; N° 8: 301; N° 10: 378; N° 11: 418.
 Melo, Héctor. N° 9: 328.
 El Mercurio. N° 7: 267.
 Meza, Teobaldo. N° 9: 327; N° 11: 418.
 Milstein, Nathan. N° 3: 110; N° 4: 136, 137, 138.
 Mistral, Gabriela. N° 4: 140, 141; N° 8: 300; N° 10: 378.
 Musical Courier [Nueva York]. N° 5: 191.
 Negrete, Samuel. N° 9: 328.
 Niemann, Walter. N° 5: 188, 189.
 Orfeón de Polcía. N° 2: 63.
 Orfeón de Talca. N° 8: 302; N° 9: 327.
 Orquesta Filarmónica de Valparaíso. N° 8: 302.
 Padlina, Helvecia. N° 9: 325, 326.
 Palacio de Bellas Artes. N° 7: 268.
 Pereira, Celerino. N° 7: 267.
 Petit de Huneus, Marta. N° 4: 137; N° 8: 301; N° 10: 379.
 Petit de Matte, Elena. N° 8: 301; N° 9: 325; N° 10: 379.
 Premio Europa. N° 9: 328.
 Renjifo, Javier. N° 9: 326, 327.
 Revista de Música [Buenos Aires]. N° 5: 191; N° 8: 299; N° 9: 324.
 Reyes, Juan. N° 11: 417.
 Sanfeliú, Alfonso. N° 8: 302.
 Sandoval, Luis. N° 2: 63.
 Santa Cruz W., Domingo. N° 2: 64, 69; N° 3: 110; N° 4: 135, 137, 140, 141; N° 5: 190; N° 6: 220, 221, 223, 225; N° 7: 263; N° 8: 300; N° 9: 322, 325, 327; N° 10: 377; N° 11: 417, 418.
 Schweitzer, Leopoldo. N° 10: 378, 379.
 Sepúlveda, M. Luisa. N° 4: 139.
 Sociedad Bach. N° 2: 64, 65, 66; N° 3: 109, 110; N° 4: 137; N° 5: 190, 191, 192; N° 6: 222; N° 7: 267, 268; N° 8: 301; N° 9: 325, 326, 327, 328; N° 11: 415, 418; N° 12: 449.
 Sociedad el Diapasón [Buenos Aires]. N° 7: 265, 266.
 Sociedad Frohsinn. N° 2: 63.

Tapia C., Arnaldo. N° 2: 63, 64; N° 3: 109; N° 8: 301; N° 9: 325, 326; N° 10: 378, 379; N° 12: 447.
Teatro Municipal. N° 3: 109, 110; N° 7: 265; N° 12: 447, 448.
Urrutia B., Jorge. N° 2: 62; N° 4: 141, 143; N° 5: 190; N° 6: 222; N° 7: 261; N° 8: 298; N° 10: 377, 378, 379.
Valencia Courbis, Pedro. N° 12: 447.
Viñez, Ricardo. N° 7: 265.
Yorik. Ver Humeres S., Carlos.

VI INDICE ALFABETICO DE COMPOSITORES DEL SUPLEMENTO MUSICAL

Allende, Pedro H. *Tonada sin gracia*. N° 8: 308.
Bach, J. Sebastián. *La luz se va*. N° 7: 276.
———. *Ven muerte ven*. N° 7: 277.
Byrd, William. *Galiardo*. N° 11: 424.
———. *Pavana*. N° 11: 425.
Caccini, Giulio. *Aria de la colección de melodías para voz sola*. N° 4: 147.
Da Gagliano, Marco. *Aria de Pasitea en la ópera "La Flora"*. N° 4: 150.
Leng, Alfonso. *Preludio*. N° 6: 231.
———. *Estudio*. N° 6: 232.
Lully, J. Baptiste. *Bois épais, redouble ton ombre*. N° 12: 455.
Monteverde [sic], Claudio. *Lamento de Arianna*. N° 4: 151.
Peri, Jacopo. *Aria de Orfeo en la ópera "Eurídice"*. N° 4: 146.
Urrutia B., Jorge. *Preludio* (de las 5 piezas infantiles). N° 10: 386.
———. *Tonada* (del Preludio, Tonada y Final). N° 10: 387.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía que ha servido de base para el presente trabajo se ha dividido en dos partes. La primera contiene una lista alfabética de los autores de artículos citados de la revista *Marsyas*. Los artículos de cada autor se presentan en orden cronológico de publicación.

La primera parte se ha subdividido en artículos firmados y artículos sin firma.

a) Artículos Firmados

Bonheur, Raymond. "Claude Achille Debussy". *Marsyas*, N° 12, marzo 1928, pp. 435-437.
Carducci-Agustini, E. (Trad). "La relación de la música con las otras artes". *Marsyas*, N° 11, febrero 1928, pp. 398-403.
Carvajal, Armando. "El dedaje en la enseñanza del violín". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 176-178.
Dalcroze, Jacques. (Trad. L.V.S.C.). "El piano y la Señorita de Conservatorio". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 179-184.
García Oldini, Fernando. "Claudio Arrau triunfa". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 217-219.
Hoerée, A. "El jazz". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 317-321.
Humeres S., Carlos. "Apuntes sobre Beethoven". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 4-9.
———. "Stravinsky y la estética del siglo XX". *Marsyas*, N° 2, abril 1927, pp. 48-52.
———. "La Semana Santa y la música". *Marsyas*, N° 2, abril 1927, pp. 53-55.
———. "La música en el Renacimiento". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 87-94.
———. "Los orígenes de la ópera". *Marsyas*, N° 4, junio 1927, pp. 122-127.
———. "Las conferencias en la Sociedad Bach". *Marsyas*, N° 4, p. 137.
———. "Alfonso Leng". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 199-200.
———. "Tomás Luis de Victoria". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 207-213.
———. "El misticismo en el arte de Bach". *Marsyas*, N° 7, septiembre 1927, pp. 235-242.
———. "Significado del arte". *Marsyas*, N° 8, octubre 1927, pp. 284-290.

- _____. "El concierto de Jorge Urrutia". *Marsyas*, N° 10, enero 1928, pp. 377-378.
- _____. "Jean Baptiste Lully". *Marsyas*, N° 12, marzo-abril 1928, pp. 427-434.
- _____. "Un concierto araucano". *Marsyas*, N° 12, marzo-abril 1928, pp. 445-446.
- J.S.B. "Siluetas musicales. Alejandro Nicolaiewitch Scriabin". *Marsyas*, N° 10, enero 1928, pp. 363-367.
- Landowska, Wanda. (Trad. P.L. de S.). "Las concepciones estéticas del siglo XVIII". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 174-175.
- Leng, Alfonso. "Sobre el arte musical chileno". *Marsyas*, N° 4, junio 1927, pp. 117-119.
- _____. "Humberto Allende". *Marsyas*, N° 8, octubre 1927, pp. 279-283.
- Negrete W., Samuel. "La música en Chile (1819-1869)". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 104-106.
- _____. "La Pedagogía". *Marsyas*, N° 10, enero 1928, pp. 374-376.
- Padlina, Helvecia. "Cultura musical". *Marsyas*, N° 4, junio 1927, pp. 128-129.
- Prunieres, Henri (Trad. L.V.). "Siluetas de músicos. César Frank". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 214-216.
- Salas de Orrego, Filomena. "La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 83-86.
- _____. "El simbolismo de Los Maestros Cantores". *Marsyas*, N° 4, junio 1927, pp. 120-121.
- _____. "El niño y la música". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 166-168.
- Santa Cruz W., Domingo. "Los cuartetos de Beethoven". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 10-20.
- _____. "Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 73-82.
- _____. "Los cuartetos de Beethoven [II]". *Marsyas*, N° 3, mayo 1927, pp. 95-103.
- _____. "Claude Achille Debussy". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 153-165.
- _____. "El culto católico y la mala música". *Marsyas*, N° 11, febrero 1928, pp. 409-414.
- _____. "La reforma de la enseñanza y del Conservatorio". *Marsyas*, N° 11, febrero 1928, pp. 415-417.
- Spikin H., Alberto. "El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 33-37.
- Urrutia B., Jorge. "La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de orquestación". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 21-25.
- _____. "Stravinsky y la evolución del artista moderno". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 311-316.
- _____. "Las cosas, el artista y la simplicidad". *Marsyas*, N° 10, enero 1928, pp. 371-373.
- Vergara L., Luis. "El canto gregoriano: su historia y estructura". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, pp. 169-173.
- _____. "El canto gregoriano [II]". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 201-206.
- Wagner, Richard. "La Novena Sinfonía comentada por Wagner". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 26-32.

b. Artículos Sin Firma

- "La Sociedad Bach y su obra". *Marsyas*, N° 1, marzo 1927, pp. 1-3.
- "Concurso de obras corales a voces solas". *Marsyas*, N° 2, abril 1927, pp. 65-66.
- "Un juicio del 'Musical Courier' sobre 'Marsyas' ". *Marsyas*, N° 5, julio 1927, p. 191.
- "Nuestra música nacional". *Marsyas*, N° 6, agosto 1927, pp. 197-198.
- "Temporada África". *Marsyas*, N° 7, septiembre 1927, pp. 264-265.
- "Un triunfo de Humberto Allende en Buenos Aires". *Marsyas*, N° 7, septiembre 1927, pp. 265-266.
- "La Misa de Pereira será cantada en Washington". *Marsyas*, N° 7, septiembre 1927, p. 267.
- "Conferencias". *Marsyas*, N° 8, octubre 1927, pp. 301-302.
- "Concierto de la Sociedad Bach del 3 de noviembre". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 325-326.
- "El 'Premio Europa' ". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, p. 328.
- "Cuarta Memoria de la Sociedad Bach presentada por el Consejo directivo de la Asamblea General de Socios". *Marsyas*, N° 9, noviembre-diciembre 1927, pp. 331-351.
- "Armando Tapia Caballero". *Marsyas*, N° 12, marzo-abril 1928, p. 447.

La segunda parte contiene los libros, artículos y publicaciones periódicas citadas en el trabajo, excluyendo los artículos de *Marsyas*.

Barth Neiman, Livia. *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria de prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con Mención en Musicología, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, Santiago, 1970.

Boletín Latinoamericano de Música (Vol. I-VI). Ed. Francisco Curt Lange, Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, Sección de Investigaciones, 1935-1946.

Claro V., Samuel. *Oyendo a Chile*. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1979.

Revista Brasileira de Música. Ed. Luis Heitor Correa de Azevedo, Publicada por el Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1934-1944.

Revista de Música, La. Dir. Guido Valcarengi, Ricordi, Buenos Aires, 1927-1930.

Revista Musical. Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional, Santiago, I/1, noviembre 1929; I/2, diciembre 1929.

Revista Musical Chilena. ["Índice"]. XX/98, octubre-diciembre 1966.

_____ ["Índice"]. XXIX/129-130, enero-junio 1975.

Santa Cruz W., Domingo. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach". *Revista Musical Chilena*, N° 40, verano 1950-1951, pp. 8-42.

_____ "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena' ". *Revista Musical Chilena*, XIV/71, mayo-junio 1960, pp. 17-33.

Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951].

*Elvira Savi: Talento y Tenacidad**

por *Luis Merino*

Para que la música, "la más bella de las artes" según Andrés Bello, se transforme en realidad tangible, requiere de la conjugación indisoluble de dos elementos, el creador y el intérprete. El creador gesta la obra musical partiendo de una visión totalizadora que lo impele a poner en juego su técnica y sus conocimientos para transformarla en forma de arte. La vierte primero en un pentagrama mediante signos cuyo significado o semiología musical está al alcance sólo de aquellos con los conocimientos que les permitan descifrarlos. El intérprete es el único que puede extraer de estos signos la substancia musical que en ellos subyace. Para esto dedica largos años de su vida al estudio de la música. Aprende primero la notación, de la misma manera que un niño aprende el silabario, estudia los diferentes elementos de la música y paralelamente doma su cuerpo para que sirva como vehículo adecuado a su sensibilidad.

Al transformar la obra escrita en una realidad acústica, el intérprete debe emplear a fondo una facultad creadora. El no es un pasivo vehículo de transmisión. Por el contrario, debe aunar un respeto escrupuloso por el lenguaje del compositor, un conocimiento cabal del estilo y la estética de la época junto a la capacidad de proyectar la música de manera original. Si comparamos, a manera de ejemplo, las versiones que artistas del calibre de un Claudio Arrau o un Arthur Schnabel nos han legado de la obra pianística de Ludwig van Beethoven, podemos apreciar como en ambos palpita el genio del compositor de Bonn; no obstante cada intérprete le ha impreso de manera indeleble su propio sello.

Nuestro país, Chile, se puede en justicia enorgullecer de su tradición como formador de grandes artistas del piano. Esta tradición se inicia en la segunda mitad del siglo pasado con Federico Guzmán, el primer músico chileno que diera a conocer a nuestro país en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, gracias a una doble labor como pianista y compositor. Su ejemplo ha sido seguido por muchas otras figuras entre las que se puede evocar, sin afán de ser exhaustivos, a Rosita Renard, Juan Reyes, Armando Moraga, Armando Palacios, Herminia Raccagni, Mario Miranda, Flora Guerra, Alfonso Montecino, y por supuesto, Claudio Arrau. Ellos, de la misma manera que Federico Guzmán, han tenido el talento, tesón y la tenacidad necesaria para ser reconocidos en Chile, tanto como en el extranjero.

El talento, el tesón y la tenacidad también se conjugan en la artista que hoy día ingresa a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Elvira Savi Federici. Tanto su formación musical como su ejemplar trayectoria surgen del

*Discurso de Recepción de Elvira Savi como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile el 28 de julio de 1983.

Revista Musical Chilena, 1983, XXXVII, N° 160, pp. 76-78

sabio aprovechamiento de las oportunidades que le han ofrecido esa infraestructura modelo de nuestro país, fruto de la visión, el talento organizativo y el tesón infatigable de Domingo Santa Cruz. Sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, durante el fructífero período en que estuvo bajo la dirección de Armando Carvajal, a quien ella se ha referido en su tesis de incorporación. En esta institución pudo estudiar con grandes figuras de la música chilena. Su profesor de piano fue Roberto Duncker, cuya estirpe como maestro es de la misma prosapia de la de Alberto García Guerrero. Completó su formación con el compositor Samuel Negrete, y con tres de los grandes paladines de la vida musical chilena, Armando Carvajal, Carlos Humeres y Domingo Santa Cruz. Posteriormente perfeccionó su preparación con otro gran maestro del piano que trabajara en Chile, Alberto Spikin.

El Conservatorio la distingue en 1938 con el premio Orrego-Carvallo. Al año siguiente completa sus estudios humanísticos y musicales al obtener su Licenciatura con mención en Piano, inicia su carrera profesional como intérprete y se integra al plantel docente del Conservatorio Nacional. Elvira tenía a la sazón diecisiete años de edad. Reafirmaba así una precocidad de la que diera muestras a una edad muy temprana, los cinco años para ser más preciso, cuando ofreciera su primer concierto en público, interpretando la Sonatina en Fa mayor de Beethoven, después de haber iniciado sus contactos con la música con sus hermanas, Amalia y Olga, las que también fueron pianistas.

Durante su trayectoria profesional de más de cuarenta y cuatro años, Elvira Savi ha entregado generosos frutos a Chile. Con simpatía y profundo amor a la música ha desarrollado una fecunda labor docente en la Universidad de Chile, la que ha concentrado en la enseñanza de la música de cámara. Como intérprete su quehacer se canaliza en una triple vertiente, acompañamiento de música vocal o instrumental, recitales de música de cámara e interpretación solista. Con inteligencia y sentido de organización, Elvira ha sabido darse tiempo para realizar este multifacético quehacer siempre de una manera cabal en nuestro país y en el extranjero. Con versatilidad, ductilidad y profesionalismo, ha irradiado música en los más diversos locales e instituciones, aprovechando también los medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, al igual que el disco y la cassette. Su multifacético quehacer como intérprete la ha puesto en contacto profesional con la gran mayoría de los músicos chilenos de relieve en los últimos treinta años, así como una gran parte de los intérpretes que han venido del extranjero.

Con espíritu vigoroso y ágil, Elvira jamás se ha dejado anquilosar por las férreas cadenas del comercialismo empresarial. Su repertorio jamás se ha estancado; por el contrario, lo ha mantenido en constante renovación y otorgándole una atención preferente a la música chilena. A través de su trayectoria ha presentado más de ochenta obras de compositores nacionales escritas para piano solo, o acompañado de voz, flauta, clarinete, violín, violoncello, cuarteto de cuerda, conjunto de cámara y orquesta sinfónica. Estas obras corresponden a 35 compositores nacionales, o extranjeros avecindados en Chile, que repre-

sentan una amplia gama de lenguajes y estilos del siglo XIX y el siglo XX. Del siglo XIX Elvira ha divulgado a Guillermo Deichert, Guillermo Frick, Antonio González, Federico Guzmán, Antonio Neumann, Manuel Robles, José Zapiola e Isidora Zegers, mientras que del siglo XX se cuentan figuras tales como Luis Advis, Pedro Humberto Allende, René Amengual, Gustavo Becerra, Próspero Bisqueritt, Carlos Botto, Ramón Campbell, Fernando García, Pablo Garrido, Federico Heinlein, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso y Miguel Letelier, Marcelo Morel, Juan Orrego-Salas, Diana Pey, Abelardo Quinteros, Carlos Riesco, Domingo Santa Cruz, León Schidowsky, Darwin Vargas e Ida Vivado. Las interpretaciones de obras chilenas en las que Elvira ha participado abarcan composiciones de la importancia del *Quinteto* para piano y cuarteto de cuerda de Gustavo Becerra, los *Diez Preludios* para piano de Carlos Botto, la *Sonatina* para violoncello y piano de Federico Heinlein, las *Tres Piezas* para piano de Alfonso Letelier, *La Mort Favorable* de Miguel Letelier, la *Suite* de Marcelo Morel, los *Duos Concertante* de Juan Orrego-Salas para violoncello y piano, el *Ciclo y Vida* para voz y piano de Abelardo Quinteros, la *Sonata* para piano de Carlos Riesco, el monumental ciclo de las *Canciones del Mar* para voz y piano de Domingo Santa Cruz, las *Canciones para Georgeanne* de Darwin Vargas, y los *Estudios* para piano de Ida Vivado.

Si a esto sumamos sus grabaciones en disco y cassette de obras de compositores nacionales, podemos concluir que de su labor ha redundado no sólo una mayor divulgación de la música nacional, sino que un estímulo constante para el compositor chileno, al mostrarle una posibilidad real y tangible de comunicación con el público. Esta labor se complementa con los estrenos de diecisiete obras de compositores extranjeros, latinoamericanos y europeos, entre las que figuran composiciones de la importancia del *Concierto* para dos pianos y orquesta de Béla Bartók, *Die schöne Magelone* de Johannes Brahms, el *Concierto* para piano y orquesta N° 1 op. 28 del recientemente fallecido compositor argentino Alberto Ginastera, el *Concierto* para dos pianos de Felix Mendelssohn, "Los Pájaros Exóticos" y los "Siete Haiki" de Olivier Messiaen, la *Sonata* para dos pianos y el *Capriccio* para piano y orquesta de Igor Strawinsky, además de la *Fantasia de dos Movimientos Mixtos* para violín y piano de Heitor Villa-Lobos.

El ingreso del Elvira Savi como miembro de número a la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile es un reconocimiento a una destacada labor en y por el país, a su incansable difusión de la música nacional, y al aporte que esto significa para nuestra cultura. Me es muy grato dar la bienvenida a esta distinguida artista y amiga y recordar una vez más, que la labor del intérprete junto a la del creador, constituyen dos eslabones indisolubles y fundamentales del arte de la música.

La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983*

por Mario Silva Soltis

La trascendental labor de difusión de la música de los compositores chilenos que realizó la Facultad de Artes de la Universidad de Chile dentro de sus dos temporadas, sinfónica y de cámara, demostró, una vez más, su constante preocupación y creciente interés por difundir nuestro patrimonio artístico-musical.

Durante el presente año, se incluyeron 56 obras de compositores nacionales entre las cuales 15 corresponden a estrenos absolutos. De Andrés Alcalde, *Strawinskiana*; dos obras de Rolando Cori: *Cuatro Momentos Orquestales* y *Tema con Variaciones*; de Sergio Cornejo, *Arsis* y *Thesis*, música electroacústica y "Mandarandirán", que corresponde al ciclo *Algunas de Barquero* para coro mixto; *Dos Canciones*: "Canción" y "Espiral", de Pablo Délano; dos composiciones de Jaime González, el *Concertino* para piano y cuerdas y el *Concierto* para guitarra y orquesta de cámara; de Gabriel Matthey, *Un rico baño en la tina*, música electroacústica y *Sonata* para clarinete, y de Rodolfo Norambuena, *Sonata* para flauta. Entre los estrenos figuran las realizadas electroacústicamente por los alumnos de la carrera de Tecnología del Sonido: de Sergio Díaz y Alfonso Feeley, *Biósfera*; de Pedro Izquierdo, *Tercer Plano* para guitarra, saxo, sintetizador y batería y, finalmente, de Alejandro Reid, *Variaciones para percusión* y efectos electroacústicos.

Un hito importante lo constituye, además, el hecho de programar obras de dos jóvenes compositores dentro de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile: Andrés Alcalde y Rolando Cori. De Alcalde se estrenó *Strawinskiana*, el 26 de agosto de 1983, bajo la batuta del maestro Victor Tevah, sumándose así tres primeras audiciones de este compositor, único creador de esta nueva generación de compositores chilenos con el mayor número de estrenos: las *Cuatro Piezas* para orquesta corresponden a 1978, dirigida por Werner Torkanowsky y la sinfonía *Las Cabezas Trocadas* —obra con la que obtuvo, en 1979, el grado de Licenciado en Composición— premiada además en el XII Festival de Música Chilena de 1979, y dirigida por el Premio Nacional de Arte, maestro Victor Tevah.

En el caso de Rolando Cori, no obstante, *Los Cuatro Momentos Orquestales* que corresponden a su segunda producción sinfónica fue su primer estreno para

*Agradecemos a la señora María Pfenning, Directora del Departamento de Música de la Facultad de Artes, por habernos autorizado para copiar las grabaciones de conciertos patrocinados por la Facultad de Artes, y nuestros más sinceros agradecimientos a todos los compositores por habernos facilitado sus manuscritos, comentarios y grabaciones musicales particulares.

ese medio, realizado en el Teatro Astor, el 2 de septiembre de 1983 con el maestro Victor Tevah, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Chile. Su primera obra sinfónica es *Dios Te salve*, de 1981, para coro mixto y conjunto sinfónico.

Eduardo Cáceres. *El viento en la isla y Variaciones, Siete velos de un prisma.*

El viento en la isla fue terminada en 1982, precisamente el año en que Eduardo Cáceres logra una incuestionable proyección como compositor en nuestro medio musical, obteniendo dos premios importantes en certámenes de composición musical, lo que refleja el reconocimiento de distinguidos colegas compositores, musicólogos e intérpretes integrantes del jurado. Durante este mismo año su producción incluye seis obras, entre las que figura *Schlusspoetik* para canto y piano, merecedora del Tercer Premio en el Concurso Johann Wolfgang von Goethe, organizado por el Goethe Institut filial Santiago, estrenada en el Goethe Institut de Montevideo, Uruguay, el 27 de agosto de 1982 por el tenor Hanns Stein y la pianista Cecilia Plaza. Sus *Variaciones, Siete Velos de un Prisma*, fue la única obra premiada en el V Concurso de Composición Musical que organizó la Pontificia Universidad Católica de Chile. Escribió, además, dos canciones para la escena: *El Super Quijote*, para la obra homónima teatral, y *Palimpsestos*, música incidental para el video homónimo sobre la pintura mural de los bares chilenos auspiciado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, en 1981. Finalmente, la *Sonatina*, para piano en un movimiento y *El Viento en la Isla* para tenor y piano, sobre versos de Pablo Neruda del poema "Los Versos del Capitán". Esta obra —nos dice Cáceres— "surgió como un impulso emotivo más que cerebral, en la que trato de reflejar la dinámica interna del poema por medio de la música, respetando fielmente, su estructura. De este modo, la obra tiene una forma canción libre, cuyo lenguaje musical es más afín a lo modal que a estructuras armónico-tonales". El estreno se efectuó en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, el 25 de junio de 1983, actuando como solista el tenor Hanns Stein y Cirilo Vila al piano.

Las *Variaciones, Siete Velos de un Prisma*, incluye siete variaciones o "velos", iniciándose con la presentación del tema o "prisma" a cargo del piano, elaborado fundamentalmente, sobre la base de tres elementos (ver ej. 1).

Ej. 1

VARIACIONES, SIETE VELOS DE UN PRISMA, Tema (piano solo)

El primero, el Fa sostenido, nota que se constituirá en hilo conductor de toda la obra. Señala el compositor que “la composición en su totalidad está en la ‘tónica’ de Fa sostenido, tanto en la presentación del tema, desarrollo y final, como asimismo, en la elaboración del desarrollo de las siete variaciones”. El hecho de consignarle una importancia relevante al Fa sostenido —séptima nota de la escala cromática a partir del Do—, no es un caso aislado en la literatura musical chilena contemporánea; pues Alejandro Guarello, en su Sinfonía Poética *Un Golpe de Dados*, también de 1982, le asigna similar trascendencia aunque en otro contexto, al contraponer los dos conceptos más discrepantes como es el **NUMERO** (el unísono, simbolizado por el Fa sostenido) y el **AZAR** (cluster de diversas formas y tamaño)¹, utilizado precisamente en el clímax general de la obra. El segundo elemento, lo constituye el cluster de tres semitonos: Si-Do-Re bemol, en el que la presencia del Si natural hace resonar el armónico del Fa sostenido, cuyo ataque prolonga la duración sonora de esta nota. Finalmente, el tercer elemento lo constituye la estructura melódica generada en base a una serie de tritonos y dos semitonos. Estos últimos dos recursos —cluster y relaciones tritonales— son elaborados rítmicamente en una sección climática intermedia que nos conduce a la presentación de la serie inicial mediante un proceso cancrisante para concluir en el Fa sostenido. En definitiva, el tema —dice Eduardo Cáceres— “es el origen, de lo que está detrás de los Siete Velos y que según la antigua leyenda, es el ‘Prisma’. El tema-prisma, entonces, es el que origina sus propios velos a través del proceso físico y simbólico de la expansión cósmica: detrás de los Siete Colores está la luz pura; detrás de los Siete Velos está el misterio del origen, representado en este caso, por el tema, que dentro de nuestra terrenal interpretación, lo que el oído recordará serán sus variaciones, es decir, las variadas formas que puede adquirir lo esencial. Lo esencial está representado a través de una visión macroscópica o microscópica. Porque sabemos que existe un sistema solar se puede concebir el átomo en su ordenación”.

La primera variación o *Primer Velo* (Larghetto) se inicia con la participación de toda la orquesta en un acorde que resume los tres elementos enumerados anteriormente, sustentado por un pedal de Fa sostenido del piano cuya extensión se prolonga prácticamente durante toda la variación. Acto seguido, los intervalos iniciales son sometidos a una pequeña elaboración rítmica —de sólo dos compases— tras los cuales, el cluster (Si-Do-Re bemol), se disuelve convertido, ahora, en una melodía en crescendo a cargo del violín primero y la aumentación progresiva de toda la orquesta hasta culminar, igual como en el tema, en el cluster original. El *Segundo Velo* (Allegro Scherzando), se elabora en base a un solo ritmo, el tresillo, y en el que predomina la textura oblicua. Siguiendo el orden planteado en el tema, concluye en el cluster a cargo del piano que “irrumpe en una especie de dubitación, en el que la orquesta se detiene abruptamente mediante un valor rítmico largo. Pareciera ser el instan-

¹Cf. “Alejandro Guarello Finlay”, *R.M.Ch.*, XXXVII/159 (enero-junio, 1983), p. 93.

te de reflexión y detenimiento cuando el hombre se encuentra imbuido de emocional alegría". El Fa sostenido nos introduce en el *Tercer Velo* (Misterioso), cuya característica fundamental es el glissando, recurso por medio del cual "se crea un clima de ambigüedad sonora por la alternancia micro-tonal que se establece en cada instrumento y en el conjunto una fuerte disonancia".

El Cuarto Velo (*Larghetto*), —dice Cáceres— "se desarrolla como un proceso de reflexión permanente, al punto en que aparentemente la orquesta se pliega a una idea reiterativa que nos conduce, cuando llega, a una zona de elucubraciones también aparente planteado como un 'desorden organizado' dentro del contexto global de la obra. Toda esta atmósfera de duda se despeja con la nota La que nos lleva a la idea inicial y, posteriormente, a la 'tónica conductora' ". En el Quinto Velo (*Andantino*, un poco festivo), destaca el "Legno batido" sobre las cuerdas y ritmos de raigambre folklórica, lo que contribuye a crear en esta variación una atmósfera danzable. El penúltimo *Velo* (*Largo*), en su planteamiento rítmico expresado a través de pequeños impulsos iniciales y elaboraciones posteriores, es eminentemente reflexivo. Finalmente, el *Séptimo Velo* (*Allegro Enérgico*), "irrumpe vigoroso y alegre, pues en su simbología nos acerca, aceleradamente, al origen". Este impulso renovador, expresado por la figura corchea con punto y semicorchea (saltillo), no es un hecho constante, es acompañado por trinos glissandi en la orquesta de cuerdas y por tremolando en las cuerdas del piano, creándose "instantes de suspensión psicológica que invita a la reflexión" y "momentos de inestabilidad armónica y ambigüedad tonal", respectivamente. Hacia el final de la obra, el saltillo retoma su presencia y la nota La —recurso catalizador— se suma a este devenir rítmico que conduce, irremisiblemente, al Fa sostenido en toda la orquesta.

La obra fue estrenada en el Concierto de Premios del V Concurso de Composición Musical, en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, el 7 de diciembre de 1982, con la participación de la pianista Frida Conn, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, bajo la dirección del compositor Eduardo Cáceres.

Rolando Cori. *Cuatro Momentos Orquestales y Tema con Variaciones* para flauta, oboe, clarinete, guitarra, viola y violoncello.

El 2 de septiembre de 1983, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la batuta del Maestro Víctor Tevah, realizó el estreno absoluto de los *Cuatro Momentos Orquestales* (1982) del joven compositor chileno Rolando Cori.

El lenguaje musical de esta obra está estrechamente emparentado a la tradición weberniana, prioritariamente con las *Seis piezas* op. 6 y las *Cinco piezas* op. 10. La obra se caracteriza por su extraordinaria concisión formal en cada una de sus partes y todas ellas conforman una micro-sinfonía.

El primer *Momento*, *Movido*, se inicia con una célula rítmica expuesta por los trombones cuyo rasgo más característico es la nota tenida y el juego interválico de tercera mayor y menor (ver ej. 2).

Ej. 2
CUATRO MOMENTOS ORQUESTALES, I, c.1-3

Sigue a esta presentación una pequeña sección polimelódica, en la que sobresale la fluidez y expresividad melódica de los clarinetes. Esta sección nos introduce a la parte central de la micropieza, en un tempo más rápido, donde el compositor hace gala de un acabado manejo contrapuntístico explotando recursos colorísticos tales como la sordina en los bronce; el pizzicato y col legno, en las cuerdas. El intervalo de tercera reviste un mayor significado en esta sección, pues está presente ya sea como un giro melódico o como un hecho armónico. Lo conciso de esta pieza hace que los gestos rítmicos-melódicos sean efímeros y estén sometidos a una continua variación.

En el segundo *Momento*, Lento-Andante, el más corto de los cuatro (de sólo 14 compases), Cori da mayor énfasis al aspecto melódico en el que la guitarra adquiere un papel fundamental, aunque participa en toda la obra es, precisamente, en este *Momento* en el que adquiere una mayor relevancia como instrumento concertante. Para Cori el uso de la guitarra dentro del conjunto orquestal "obedece a la intención de aprovechar sus enormes y ricas posibilidades expresivas y por tal motivo debiera incluirse con mayor frecuencia en el género sinfónico".

El tercer *Momento*, Rápido, de carácter alegre, deja entrever el delicado toque humorístico del compositor, y además un cierto aire dancístico alcanzando mediante el manejo de patrones rítmicos plasmados de manera acertada.

Finalmente, en el cuarto *Momento*, Lento —de mayor extensión que los restantes— Cori le da vida sintetizando los materiales ya expuestos en los movimientos anteriores, es decir, se advierte un claro sentido reexpositivo. Hacia el final de la obra, un ostinato de 10 compases a cargo del timbal, nos aleja de la sutileza y carácter weberiano de la obra.

Sobre el estreno de esta composición el compositor y crítico Federico Heinlein escribió:

"Fascinador nos pareció el estreno absoluto de los 'Cuatro Momentos Orquestales', de Rolando Cori, distinguidos en el Concurso de Composición que organizara, el año pasado la Facultad de Artes de la Universidad

de Chile. El joven compositor da muestras abundantes de un oído musical privilegiado en estos apuntes, que siguen —delicada o reciamente— los caminos de la escuela schoenberguiana, uniendo el tono afectivo de Berg con la trémula concisión de Webern.

Tevah obtuvo una ejecución ejemplar, fiel reflejo de la riqueza tímbrica y sensibilidad nerviosa de la partitura". (*El Mercurio*, 6 de septiembre de 1983).

En el concierto de música chilena contemporánea efectuado en la Sala Isidora Zegers, el 14 de diciembre de 1983, de incluyeron dos obras de Rolando Cori: *Dos piezas* para guitarra y *Tema con Variaciones*.

Las *Dos piezas* fueron compuestas en 1979 y corresponden a la primera obra que registra su catálogo. El 2 de septiembre de 1982 se estrenaron en la Parroquia Universitaria por Luis Orlandini y, en esta segunda audición, las interpretó el guitarrista, Neven Sulic.

La segunda obra seleccionada para este concierto, *Tema con Variaciones*, para flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello y guitarra fue un estreno absoluto, y la terminó en 1980. Entre la reciente generación de compositores chilenos, Cori es el que más se ha preocupado por enriquecer el repertorio para la guitarra y hasta la fecha su catálogo registra ocho creaciones en la que interviene este instrumento; dos del género sinfónico, *Cuatro Momentos Orquestales*, en la Cantata *Apocalipsis*, y en las más variadas combinaciones instrumentales de cámara.

Tema con Variaciones, se inicia con la presentación de un extenso tema a cargo del oboe, en un tempo Tranquilo, cuyos rasgos más característicos son, por una parte, el continuo cambio de métrica combinado con compases aditivos y, por otra, el marcado predominio de la interválica de tercera y cuarta descendente.

Ej. 3

TEMA CON VARIACIONES, Tema (oboe solo)

ANDAR TRANQUILO

La variación I, consiste básicamente en la ornamentación del inciso "a" y en la que intervienen sólo el trío de flauta, oboe y clarinete. Termina esta variación con el recuerdo, al unísono, del inciso antes mencionado cuya finalidad es servir de nexo a la Variación II. En ésta, se incorporan los instrumentos de

cuerda, guitarra, viola y violoncello, en la que se advierte una mayor preponderancia del aspecto armónico. Los instrumentos de viento a los que se les suma la guitarra, en incesantes giros molódicos arpegiados, constituyen la base armónica en la que se presenta el tema —casi textualmente— por la viola y el violoncello en forma alternada y sucesiva.

En la tercera variación, cuyo lenguaje musical está muy cercano al neoclasicismo, la guitarra adquiere, simultáneamente, un doble papel. Por una parte, la de instrumento conductor de la melodía (tema) ocasionalmente duplicada por la flauta y, por otra, la de generar armonía que, en definitiva, crearán una politonalidad respecto a los instrumentos de viento.

En las Variaciones IV y VI, Cori da un mayor énfasis al aspecto colorístico explotando recursos como glissandos armónicos, sonidos frullatti, pizzicato, destacándose la IV por su rápido cambio de agógica y de métrica. En la quinta, se respira un aire festivo —como una tonada— con acompañamientos rasgados de la guitarra.

El final se inicia con una introducción pesante en la cual el inciso "a" es aumentado y a la vez octavado por los seis instrumentos. Le sigue una larga sección intermedia en la que el compositor desarrolla el tema mediante procedimientos fugales para concluir con la reexposición del tema, en un Andar tranquilo, homofónicamente o en una textura oblicua.

Rolando Cori nació el 16 de enero de 1954. Su formación musical data de 1968, al iniciar el estudio de la guitarra clásica en la academia particular del profesor Armando Baltra. En 1970 ingresa al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, plantel en el que durante seis años continuó sus estudios con el profesor Oscar Ohlsen y los de Teoría con el profesor Luis Poblete. Prosigue con el estudio de la guitarra en la Cátedra del profesor Luis López, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 1978 ingresó a la Licenciatura en Composición Musical de la misma Facultad, realizando sus estudios con los profesores Juan Amenábar en el Taller de Electroacústico, Juan Lémann en Orquestación y Cirilo Vila, en el Taller de Composición. Como tesis de grado compuso *Apocalipsis*, Primera Cantata para coro mixto, tenor solista, narrador y orquesta.

Su actividad académica se inició con la ayudantía de guitarra, en 1975, en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ingresó al Taller del Sonido en 1982 y en 1983 al Taller Coral del Departamento de Música.

Pablo Délano. *Dos Canciones* para soprano y orquesta de cámara.

De esta obra, el compositor Pablo Délano ha realizado tres versiones: la primera, que corresponde a la original, data de 1967-1968, escrita para soprano con acompañamiento de guitarra y las dos restantes son de 1983. Una de ellas, la versión para soprano y piano, se estrenó en la ciudad de Temuco, el 24 de abril de 1983, en la Sala de Conciertos de la Agrupación Santa Cecilia de Temuco, por las artistas Fátima Alegría, soprano brasilera, y la pianista chilena Silvia

Sandoval Salas a quienes, el compositor, dedicó la obra. La primera audición en el extranjero se realizó en Brasil, el 13 de septiembre del mismo año, en la Sala Martins Penna del Teatro Nacional de Brasilia, por las mismas artistas. El estreno de la versión para soprano y orquesta tuvo lugar en la Sala Isidora Zegers; el 17 de noviembre de 1983, por la soprano Verónica Soro con la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Facultad de Artes, bajo la conducción de su titular, el maestro Genaro Burgos.

Los textos de ambas canciones pertenecen a los poemas "Canción" y "Espiral", de Alicia Morel y versan sobre contenidos existenciales de la vida del hombre; el recuerdo y añoranzas de experiencias ya vividas, expresado en los siguientes versos de "Canción":

*No era yo
la de hoy
no era yo.*

*En ala roja
antaño floreció;
más no era yo,
la de entonces murió
nadie la llora,
sino yo.*

y en "Espiral" la búsqueda del sentido de la existencia:

*En esta playa
sembrada
de redondas piedras
y muertos caracoles
busco algo que toque mi alma,
una forma que me restituya
la música del tiempo.*

*Un centro luminoso
desde donde yo
lance mi mirada
y comprenda
que sentido tiene
esta playa
sembrada
de redondas piedras
y muertos caracoles.*

Para ambas piezas, Délano elige una tonalidad preestablecida —modo menor, afín al contenido expresivo de los poemas— en las que deja entrever su intención de asignarle un papel protagónico a la melodía en la voz soprano con respecto a los instrumentos de la orquesta, preocupación constante en todo su quehacer creador. Sin embargo, en "Canción", esta función es compartida por

el corno, en la sección que reexpone el motivo inicial y, además, por el arpa "que debe considerarse como un dúo con la parte solista". El compositor maneja el material dentro de armonías de procedencia impresionista, pero sin que lleguen a perder su funcionalidad.

Jaime González. *Concertino* para piano y cuerdas y *Concierto* para guitarra y orquesta de cámara.

El *Concertino* para piano y cuerdas es la única obra que registra su catálogo durante 1982. Hacemos referencia a este hecho, pues dentro de la nueva generación de compositores, Jaime González es el compositor más prolífero, con un promedio de cuatro a cinco composiciones por año. El *Concertino* es un homenaje a nuestro Premio Nacional de Arte 1976, Jorge Urrutia Blondel (1903-1981), en el que se hace alusión a su lenguaje musical, específicamente a la *Pastoral de Alhué* op. 27.

La obra, escrita especialmente para la joven pianista chilena Kenya Godoy, consta de tres partes. I. Introducción (Allegro), II. Medio (Lento), III. Final (Presto). La forma —nos dice González— "es en forma sonata, con algunas modificaciones, cuyas tres partes constituyen un solo gran movimiento" Se inicia la obra con el enunciado del elemento temático principal —generador de los restantes— a cargo del piano en el que se destacan los incisos a y a' (ver ej. 4).

Ej. 4
CONCERTINO, I, Tema (piano)

Luego de repetir este elemento se pasa a una elaboración melódica ascendente de ambos incisos para cerrar esta presentación con la reexposición octavada del tema, que se desarrolla sobre un gran pedal en Re.

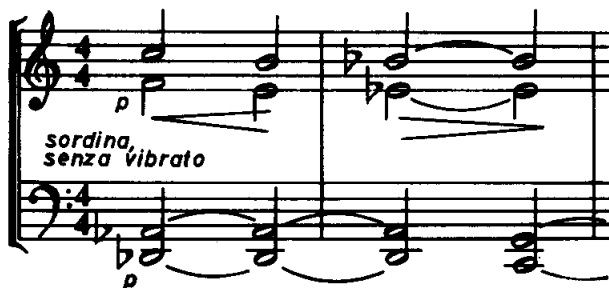
La característica más sobresaliente de esta sección introductoria es el predominio de la textura contrapuntística. A la Introducción le sigue un Allegro en el que se expone un nuevo tema, derivado del primero, aflorando una mayor densidad acordal del piano y el tratamiento colorístico de las cuerdas. Se aprecia, además, el diálogo entre el instrumento concertante y el resto de las cuerdas (ver ej. 5).

Ej. 5
 CONCERTINO, I, motivo del Allegro (piano)



La segunda parte, Medio-Lento, comienza con la presentación —a modo de introducción y solo por la orquesta de cuerdas— de una nueva variante del tema principal en el cual, lo lineal de las partes, hasta ahora predominante, da paso a una textura isorrítmica (ver ej. 6).

Ej. 6
 CONCERTINO, II, Tema (cuerdas)



Este mismo tema, algo variado, lo retoma el piano introduciendo un nuevo elemento que servirá de base armónica para el desarrollo de la cadenza (ver ej. 7).

Ej. 7
 CONCERTINO, II, motivo base para la cadenza

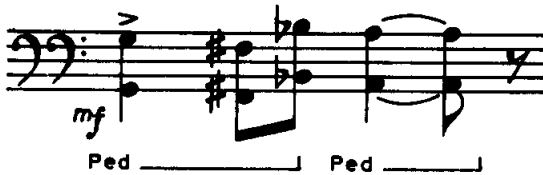


En esta sección confluyen tres elementos: el primero, ya descrito más arriba, y un segundo, basado en el recuerdo del tema de la primera parte, el tercero es la

exposición de un nuevo elemento temático, representado en el ejemplo N° 8, todos ellos conjugados en un cromatismo libre (ver ej. 8).

Ej. 8

CONCERTINO, II, motivo, de la cadenza



Termina la obra con un Presto, en el que confluyen los elementos temáticos anteriormente expuestos con lo que adquiere un carácter netamente reexpositivo.

El *Concertino* fue estrenado en la Sala Isidora Zegers, el 21 de julio de 1983, por la pianista Kenya Godoy y el conjunto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica Juvenil, bajo la dirección del maestro Genaro Burgos.

El *Concierto* para guitarra y orquesta de cámara fue terminado en 1983 —corresponde al opus 34 del compositor—, y está dedicado “a Jorge Moya Fernández”, quien la estrenó junto a la Orquesta Sinfónica Juvenil bajo la dirección de su titular, maestro Genaro Burgos, en el concierto realizado el 17 de noviembre de 1983, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La obra consta de tres movimientos: 1. Introducción y Allegro, 2. Adagio y 3. Finale-Presto. Se da comienzo a esta composición con el enunciado de un motivo —el principal— de sólo cuatro notas (La, Sol, Re, Mi), que se ilustra en el ejemplo N° 9, a cargo del oboe y de cuya elaboración se sustentará, en gran medida, toda la obra.

Ej. 9

CONCIERTO, Introducción (oboe)



La participación de la guitarra se inicia, precisamente, con una elaboración rítmica del motivo principal para dar paso a una pequeña sección de tres planos

sonoros cuyos tejidos molódicos provienen de un grupo de tres semitonos —ascendentes, descendentes— que se superponen gradualmente (ver ej. 10).

Ej. 10a
CONCIERTO, I, c. 36 →

Ej. 10b
CONCIERTO, I, c. 40 →

Ej. 10c
CONCIERTO, I, c. 42 →

A la usanza del concierto clásico, un segundo tema es presentado por la flauta que, del mismo modo que el motivo principal, constituirán la base del desarrollo de la cadenza llegando inclusive, hacia el final del movimiento, a superponerlos (ver ej. 11).

Ej. 11

CONCIERTO, I, Segundo tema (flauta)



Sobresale en este movimiento el marcado predominio que el compositor le asigna a los planos sonoros interpretados por las cuerdas por sobre el de los vientos.

El segundo movimiento, lo inicia la guitarra, en tempo Adagio, y, en contraste con el movimiento precedente, la flauta, el oboe y el clarinete asumen un papel principal en el transcurso de toda esta sección. Por ahora, la orquesta de cuerdas asume una función de acompañamiento y, al mismo tiempo, generará armonías predominantemente con séptimas, novenas y el uso de acordes huecos. Termina este movimiento con una Coda en la cual la guitarra expone una escala constituida por tres tricordios cromáticos distanciados, uno del otro, por un intervalo de tercera menor y el recuerdo del tema principal a cargo de la orquesta de cuerdas (ver ej. 12).

Ej. 12

CONCIERTO, II, Coda (guitarra)



En el Finale del último movimiento se expone un nuevo motivo enraizado en el cromatismo tan particular del compositor (ver ej. 13).

Ej. 13

CONCIERTO, III, cc. 2-3 (flauta)



Un solo de guitarra prepara el inicio del Presto en cuyo desarrollo se conjugarán el tema expuesto en el Finale y el recuerdo del motivo inicial del primer movimiento. En esta sección se incluye, además, una segunda cadenza en la que aflora la reiteración y transformación motivica característica del compositor.

El 4 de agosto de 1983, en la Sala Isidora Zegers, se realizó un concierto exclusivamente con obras electroacústicas producidas por alumnos de las Licenciaturas en Composición y Tecnología del Sonido, que se imparten en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Todas ellas fueron realizadas especialmente para este concierto en el que se celebraba el XV aniversario de la carrera de Tecnología del Sonido. El programa incluyó las siguientes obras: Juan Amenábar, *Amacatá*; Rolando Cori, *Trozo Experimental* para guitarra, flauta, vibráfono y sintetizador; Sergio Cornejo, *Arsis y Thesis*; Sergio Díaz y Alfonso Feeley, *Biósfera*; Pedro Izquierdo, *Tercer Plano* para guitarra, saxo, sintetizador y batería; Gabriel Matthey, *Un rico baño en la tina* y de Alejandro Reid, *Variaciones* para percusión y efectos electroacústicos. Exceptuando la obra *Amacatá* —un clásico dentro de la música electroacústica chilena— del profesor Juan Amenábar y el *Trozo Experimental* de Rolando Cori, el resto de las creaciones constituyeron estrenos absolutos.

El Coordinador de la Carrera, profesor Jaime Pacheco, señala que: “el objetivo de este encuentro consistió en mostrar la interacción entre el fenómeno musical en sí y el apoyo tecnológico al quehacer artístico a través de un laboratorio electroacústico. La finalidad fue la creación de obras musicales con medios electroacústicos que contaron con la participación de compositores y tecnólogos. Para llevar a feliz término este objetivo, se utilizaron dos tipos de sintetizadores musicales: sintetizador modelo Arp 2.600 en combinación con el modelo Moog”.*

En lo referente a su generación y procesamiento del sonido se distinguieron dos grupos de obras. El primer rubro lo constituyen aquellas obras eminentemente electrónicas entre las que se cuentan las producciones de Sergio Cornejo y Díaz-Feeley y, en el segundo, aquellas netamente electroacústicas, como la de Gabriel Matthey.

Sergio Cornejo. *Arsis y Thesis*, música electroacústica.

La decisión de componer esta obra le permitió —dice el compositor— interiorizarse en un campo hasta ahora desconocido para él, como es el de la música electroacústica y agrega, “que la idea musical surgió a raíz de poder sintetizar el significado de los términos *arsis* (tensión) y *thesis* (reposo), que se elaboró directamente a través de un sintetizador”.

La obra se genera, en lo substancial, en base a dos elementos. Por una parte, una banda sonora o “sonido blanco”, que es modulado por medio del *Sample and Hold* y, por otra, por un complejo sonoro ruidístico cuya característica es la

*Agradecemos al profesor Jaime Pacheco las explicaciones técnicas sobre la construcción de la obra *Arsis y Thesis*.

vibración. Para alcanzar el clímax y el reposo final, Sergio Cornejo centra su atención, principalmente, en el parámetro intensidad. El "sonido blanco" se somete a un constante aumento de la frecuencia que va variando, en forma progresiva, la modulación del pulso, de manera que se produzca una acumulación de tensiones que desemboquen en un clímax. En síntesis, el compositor trabaja un mínimo de elementos que son manejados con suma prudencia frente a las múltiples y variadas posibilidades sonoras que se pueden lograr a través del sintetizador.

En otro concierto, realizado el 24 de diciembre, se estrenó "Mandarandirán" (1983) obra de este mismo compositor que forma parte del ciclo *Algunas de Barquero* para coro mixto, basada en *Maula*, de Efraín Barquero.

La obra surgió —dice el compositor— dentro de las exigencias del Taller de Composición en la que debía abordar un trabajo con texto. El contenido del poema está reflejado en la espontaneidad y el fino humor característico del compositor y, en lo que atañe al aspecto formal, los versos están muy emparantados a las décimas de nuestro romancero tradicional.

En el plano estrictamente musical, la textura acordal predomina por sobre la contrapuntística, con giros melódicos en su gran mayoría graduales. El título mismo es aprovechado rítmicamente por el compositor para constituirse en nexos entre los versos. En su estreno participó un coro *ad hoc*, dirigido por la profesora Marion Schmidt-Hebbel.

Sergio Cornejo nació el 23 de mayo de 1953. Sus estudios regulares de música los inició en 1975 al ingresar a la carrera de Pedagogía en Educación Musical. Su reciente interés por expresar sus sentimientos por medio de la música lo impulsaron en 1981 a entrar a la Licenciatura en Composición que imparte la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Actualmente es alumno regular del Taller de Composición del Maestro Cirilo Vila.

Sergio Díaz y Alfonso Feeley. *Biósfera*, música electrónica.

Bajo el título de *Biósfera* se enmarcan seis trozos musicales independientes creados por dos Tecnólogos en Sonido de la Facultad de Artes. Esta obra representa uno de los trabajos técnicos más complejos realizados hasta la fecha en el Laboratorio de Electroacústica de dicha Facultad.

Creado, interpretado y grabado por los dos jóvenes compositores, todo el material sonoro fue producido íntegramente con dos sintetizadores de sonido monofónicos, con un cuidadoso trabajo de superposición, mezcla y edición. Explorando las posibilidades sonoras de los sintetizadores, *Biósfera* nos presenta: Bases rítmicas percusivas programadas; creación de ambientes y atmósferas sonoras, texturas armónicas y líneas melódicas definidas; imitación de sonoridades naturales y timbres y efectos propios del sintetizador.

"El sintetizador, desde el punto de vista musical, es un instrumento como cualquier otro, con amplias posibilidades expresivas, una infinita gama de combinaciones timbrísticas, y que permite una variación constante de los parámetros del sonido". Los distintos trozos que conforman la obra son producto de esta visión, representando diferentes intenciones en los que se combina el

conocimiento técnico con el concepto estético-musical, fuertemente influenciado por músicos doctos y populares de vanguardia, tales como Steve Reich, Tangerine Dream, Jean-Michel Jarre, Pink Floyd y Robert Fripp, entre otros.

Sergio Díaz y Alfonso Feeley, ambos de 23 años de edad, ingresaron a la carrera de Tecnología del Sonido el año 1979 y han asesorado técnicamente algunas obras electroacústicas de compositores jóvenes.

Gabriel Matthey. *Un rico baño en la tina*, música electroacústica.

Gabriel Matthey inició su preparación musical en 1976, al ingresar a la Facultad de Artes para estudiar guitarra en la cátedra de la profesora Liliana Pérez Corey. En 1980, entró a Licenciatura en Composición Musical de la misma Facultad, cursando, en la actualidad, el cuarto año con el maestro Cirilo Vila. La *Sinfonía de cuna* para coro mixto, de 1982, es la primera obra que se registra en su catálogo. *Después del Paraíso* para clarinete y violoncello —que data del mismo año— mereció el Primer Premio, Nivel A, en el Concurso para Dúos, convocado por el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores-Chile (ANC), en 1982.

Un rico baño en la tina es su primer trabajo electroacústico en el que predomina el sonido del agua —desde un simple goteo hasta flujos más continuos— los que constituyen la base para acompañar a la voz femenina y masculina, sonidos percutidos y, a su debido momento, armonía y melodías producidas por el sintetizador. Sobre esta obra el compositor dice: “La flauta, al emitir sus sonidos, no está hablando de sí misma así tampoco como, el sonido del agua habla de sí mismo. El agua constituye una simbología, pudiendo evocar variadas situaciones que dependen del estado de ánimo de cada auditor. Sin embargo, es oportuno recordar que desde tiempos remotos, el agua ha tenido variadas simbologías como, por ejemplo, representar la sangre de la tierra o bien, la fertilidad. En mi obra, el agua bien puede representar la sangre de cada cual, la mente o el espíritu. En definitiva, el agua es un sonido familiar que está al alcance de todos y es por ello que lo volveré a utilizar —en más de una ocasión e incluso con instrumentos tradicionales—, en futuras creaciones”.

La obra no tuvo una comprensión ni acogida favorable entre los músicos. Gabriel Matthey nos señala al comentar esta reacción: “resulta comprensible porque el músico tradicional está familiarizado a una gama de sonidos, en cambio, el auditor menos informado, adopta una posición más abierta, libre de prejuicios, frente a sonoridades que abarcan desde las de un piano hasta aquellas de una tina de baño”.

OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS INTERPRETADAS DURANTE 1983 CON EL AUSPICIO DE LA FACULTAD DE ARTES

NOTAS PRELIMINARES

1. El presente listado se ha confeccionado por orden alfabético de autores. En los casos que un autor figure con más de una obra, éstas se organizan en orden cronológico de ejecución.
2. Se incluyen solamente obras interpretadas durante 1983.
3. Las obras marcadas con un asterisco (*) corresponden a estrenos absolutos. La obra marcada con dos asteriscos (**) corresponden a primera audición en Chile.
4. Hemos empleado las siguientes abreviaturas:

C.A.C. Concierto con obras de alumnos de Licenciatura en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers.

E.D. Extensión Docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers:

- a) Alumnos
- b) Exámenes de Título
- c) Orquesta Sinfónica Juvenil de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
- d) Profesores.

M.E. Música Electroacústica: Taller Didáctico, Generación y Procesamiento Electroacústico de los Parámetros del Sonido, Sala Isidora Zegers.

T.C. Temporada de Cámara, Salón de Embajadores, Hotel Carrera.

T.P. XLII Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, Teatro Astor.

- Advis, Luis, julio 8, T.C., *Divertimento* para sexteto (Quinteto Hindemith y Elvira Savi).
- Alcalde, Andrés, noviembre 30, E.D.a. *Canzona Instrumental* (Grupo Juvenil de Bronces).
_____, agosto 26, T.P. **Strawinskiana* (Victor Tevah, director).
- Allende, Pedro Humberto, noviembre 14, E.D.a. *Tonada* N° 1 para piano (Pablo Morales).
_____, diciembre 16, E.D.a. *Tonada* N° 10 para piano (Eduardo Browne).
_____, noviembre 21, E.D.a. *Tonada* N° 4 para piano (Ginesa Gainza).
- Amenábar, Juan, agosto 4, M.E., *Amacatá*, Música Electroacústica.
- Antireno, Fernando, diciembre 14, C.A.C. *Las Ascuas* para contralto y piano (Carmen Luisa Letelier, contralto; Fernando Antireno, piano).
- Becerra, Gustavo, noviembre 11, E.D.b. *Sonata* N° 2 para guitarra (Iván Sepúlveda).
- Botto, Carlos, diciembre 20, E.D.a. *Capricho* op. 10 para piano (Alfredo Perl).
_____, diciembre 27, E.D.d. *Scherzo* para piano (Elma Miranda).
_____, diciembre 27, E.D.e. *Diez Preludios* para piano (Elma Miranda).
- Bulling, Erik, agosto 25, E.D.d. *Llamado a una impresión* (Quinteto de Bronces de Chile, Miguel Buller, director).
- Cáceres, Eduardo, diciembre 14, C.A.C. *El viento en la isla* para tenor y piano (Mauricio Cortés, tenor; Luis Alberto Latorre, piano).
- Casanova, Juan, septiembre 9, T.P., *El huaso y el indio* (Victor Tevah, director).
- Cori, Rolando, agosto 4, M.E. *Trozo Experimental* para guitarra, flauta, vibráfono y sintetizador.
_____, diciembre 14, C.A.C. *Dos Piezas* para guitarra (Neven Sulic).
_____, diciembre 14, C.A.C. **Tema con variaciones* (Juan Carlos Herrera, flauta; Ramón Venegas, oboe; Rubén González, clarinete; Rodolfo Marchant, viola; Héctor Escobar, violoncello; Luis Orlandini, guitarra; Rolando Cori, director).
- _____, septiembre 2, T.P. **Cuatro Momentos Orquestales* (Victor Tevah, director).
- Cornejo, Sergio, agosto 4, M.E. **Arsis y Thesis*, música electroacústica.
_____, diciembre 14, C.A.C. **Algunas de Barquero* para coro mixto (Coro *ad hoc*, Marion Schmidt-Hebbel, director).

- Corvalán, Elena, diciembre 23, E.D.a. *Canción de Cuna* para percusión (Grupos Niños Percusionistas, Elena Corvalán, directora).
- Délano, Pablo, noviembre 28, E.D.b. *Sonata N° 1* para guitarra (Ximena Matamoros).
- _____, noviembre 17, E.D.c. ****Dos Canciones** "Canción", "Espiral" para soprano y orquesta de cámara (Verónica Soro, soprano; Genaro Burgos, director).
- Díaz, Sergio y Alfonso Feeley, agosto 4, M.E. **Biósfera*, música electroacústica.
- González, Jaime, julio 1, T.C. *Quinteto de Bronces* (Camerata Chile, Victor Tevah, director).
- _____, julio 14, E.D.a. *Textura I* para flauta y guitarra (Alfredo Mendieta, flauta; Luis Orlandini, guitarra).
- _____, julio 21, E.D.c. **Concertino* para piano y cuerdas (Kenya Godoy, piano; Genaro Burgos, director).
- _____, noviembre 17, E.D.c. **Concierto* para guitarra y orquesta de cámara (Jorge Moya, guitarra; Genardo Burgos, director).
- _____, diciembre 27, E.D.d. *Homenaje a Alfonso Leng* para piano (Elma Miranda).
- Guarello, Alejandro, agosto 1, E.D.d. *Trío 1982* (Trío Arte, Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, violoncello; María Iris Radrigán, piano).
- Heinlein, Federico, junio 17, T.C. *Las Alabanzas* para cuerdas y clavecín (T.C.: Camerata Chile; Victor Tevah, director).
- _____, noviembre 23, E.D.a. **Copla* (E.D.a.: Luis Conte, voz; Graciela Yazigi, piano).
- Hurtado, Ramón, diciembre 23, E.D.a. *Danza - Estudio N° 36 - Estudio N° 40 - Romanza* para percusión (Grupo Niños Percusionistas, Elena Corvalán, Directora).
- Izquierdo, Pedro, agosto 4, M.E. **Tercer Plano* para guitarra, saxo, sintetizador y batería.
- Leng, Alfonso, noviembre 24, E.D.b. *Sonata N° 2* para piano (Kenya Godoy).
- _____, diciembre 27, E.D.d. *Doloras* para piano (Elma Miranda).
- Letelier, Miguel, julio 15, T.C. *Nocturno* (Carmen Luisa Letelier, voz; Valene Georges, clarinete; Augusto Hernández, violoncello; Jorge Rojas Zegers, guitarra; Cirilo Vila, director).
- _____, julio 14, E.D.a. *Pieza* para flauta y guitarra de "El Mercader de Venecia" (Alfredo Mendieta, flauta; Luis Orlandini, guitarra).
- _____, diciembre 19, E.D.a. *Suite Scapin* para dos pianos (Karina Glassinovic y Paulina Zamora).
- Matthey, Gabriel, agosto 4, M.E. **Un rico baño en la Tina*, música electroacústica.
- _____, diciembre 14, C.A.C. **Sonata* para clarinete (Rubén González).
- Mouras, Juan, diciembre 19, E.D.a. *Litoral* sobre un texto poético (Alfredo Mendieta, flauta; Jorge Rodríguez, clarinete; Fernanda Meza, soprano; Pablo Ortiz, barítono; Juan Mouras, guitarra).
- Negrete, Samuel, diciembre 23, E.D.a. *Sendero y Brisas* para piano (Karina Glassinovic).
- Norambuena, Rodolfo, diciembre 14, C.A.C. **Sonata* para flauta (Max Echaurren).
- Orrego Salas, Juan, diciembre 5, E.D.a. "La flor del candil" y "La gitana" de *El alba del alhelí* op. 29. (Ilse Simpfendorfer, soprano).
- _____, diciembre 27, E.D.d. *Tema y variaciones* sobre un pregón callejero. *Sonata* para piano (Elma Miranda).
- Reid, Alejandro, agosto 4, M.E. **Variaciones* para percusión y efectos electroacústicos.
- Rifo, Guillermo, diciembre 2, E.D.c. *Dos Canciones populares* "India Hembra", "Gabriela" (Jacqueline Fuentes, contralto; Genaro Burgos, director).
- Sepúlveda, Marta Luisa, noviembre 2, E.D.b. *Preludio* para arpa (Heidi Schubiger).
- Soro, Enrique, julio 28, E.D.d. *Trío* en Sol menor (Trío Arte, Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, violoncello; María Iris Radrigán, piano).
- Vargas, Darwin, noviembre 4, E.D.b. *Dos Preludios* para guitarra.

Notas y Documentos

“CARTA A DON DOMINGO SANTA CRUZ”

Revista Musical Chilena publica la traducción al castellano, de una carta enviada a don Domingo Santa Cruz por un joven norteamericano, Andrew Benson, en la que le comunica su reacción personal al escuchar los *Preludios Dramáticos* op. 23, obra escrita por el compositor en 1946.

Andrew Benson conoció esta obra gracias a la comunicación en disco de la versión hecha por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah. Esta versión apareció inicialmente en la Antología de la Música Chilena, vol. I (AMC 01), editada por la Facultad en 1978. Fue reeditada posteriormente por la Organización de los Estados Americanos (OEA) en la serie de discos dedicada a divulgar los intérpretes y compositores de Latinoamérica. El disco con la obra de don Domingo Santa Cruz se titula “Tres Compositores Chilenos” y su número de catálogo es OEA-011. Fue gracias a esta última que Andrew Benson pudo llegar apreciar los *Preludios Dramáticos*.

La carta en referencia es un testimonio del valor del fonograma como medio de comunicación de la música al público de otros países, cuando se distribuye a través de los canales adecuados. Difícilmente podría Andrew Benson haberse impuesto siquiera de la existencia de una obra, que tiene tan grande importancia en la historia de la música chilena, si ella no se hubiese transmitido de la manera indicada. Este documento, por lo tanto, reafirma la importancia de esta iniciativa de la OEA, impulsada con denodado entusiasmo por Efraín Paesky, la que proyecta la música latinoamericana a un plano internacional. Subraya asimismo la necesidad de que la Facultad de Artes continúe con su programa de registro, grabación y edición de la música chilena, pero conjugado con su distribución a través de canales de alcance internacional. De esta manera el público de otros países estará en condiciones de justipreciar el valor del acervo creativo legado por los compositores nacionales, y la música chilena ocupará el sitio que merece dentro del concierto de la música universal.

Department of the Navy
USS El Paso (LKA 117)
Fleet Post Office, New York, 09568
25 diciembre de 1983

Estimado Maestro Santa Cruz:

Feliz Navidad y cálidos saludos desde Norfolk, Virginia. Espero que el año próximo sea de mucha salud y felicidad para Ud. y su familia. Además, quiero aprovechar esta oportunidad para agradecerle el placer que su música me deparó.

Algo sobre mi mismo: tengo treinta años, soy un graduado de la Universidad de Pennsylvania de mi ciudad natal de Philadelphia y de la Universidad de Cambridge en Inglaterra. A pesar de que estudié literatura inglesa, desde hace mucho tiempo estoy ligado a la música, con estudios de piano y teoría desde hace años. Trabajé para una gran compañía de venta de discos clásicos al por mayor y en 1978 fui Director de Relaciones Públicas de la Hartford Symphony Orchestra y más tarde fui representante del Director Musical de la Orquesta, maestro Arthur Winograd. En 1981 fui nombrado Subteniente de la Marina de los Estados Unidos y actualmente sirvo en el USS EL PASO, barco de carga anfibia con sede en Norfolk, Virginia. Acabo de regresar, después de seis meses y medio de servicio en el Cuerpo Multinacional de Paz en las costas de Beirut en el Líbano. A pesar de que el período no fue agradable, la música fue mi solaz y gocé muy específicamente escuchando sus fantasmagóricos *Preludios Dramáticos* dirigidos por Victor Tevah en el sello OAS. Debo confesar que para mí Ud. no pasaba de ser un nombre antes de escuchar este espléndido disco. Conocía su reputación como uno de los más distinguidos compositores de Latinoamérica y había leído sobre su música en descripciones de Gilbert Chase y Virgil Thomson, pero nunca había tenido el privilegio de escuchar sus obras. Los *Preludios* son profundamente conmovedores y con cada audición revelan toda su belleza y profundidad expresiva.

El inicial, *Presentimientos*, es específicamente evocativo por sus sentimientos anhelantes y gran belleza melódica. El segundo preludio, *Desolación*, es igualmente fascinante y muy bien grabado; su contenido armónico es muy original y penetra en la memoria. Finalmente, el *Preludio Trágico* está lleno de drama y suspenso, junto a momentos de total reposo. En esta música hay un sentimiento de lo inexorable, ¡pero termina demasiado pronto! Su lenguaje es muy personal y es fácil comprobar que particularmente esta obra tiene el sello profundo de su personalidad.

Agradezco a OEA por permitir que este álbum pueda ser adquirido en los Estados Unidos y por haberme introducido en su música. Anhele poder escuchar otras obras suyas, específicamente las sinfonías, espero que pueda adquirir discos editados en su país. Le ruego que me perdone por pedirle un favor. Querría tener su firma para mi álbum. ¿Podría enviarme una fotografía autografiada, se lo agradecería mucho, pero si no es posible, querría tener la amabilidad de firmarme la pequeña tarjeta que le adjunto? Incluyo además un

sobre con mi dirección y su estampilla correspondiente. Le agradezco mucho su bondad. Siento haberlo molestado. Le deseo a Ud. y su familia salud y dicha y debo agradecerle nuevamente el placer e inspiración que su música ha sido para mí.

Sinceramente,

Andrew Benson
LTJG USNR

**“UNA BIOGRAFIA EN FORMA DE CUADRO SONORO:
El premio Karl-Sczuka 1983 para Juan Allende-Blin”**

El premio Karl-Sczuka de Arte-radial será otorgado este año al compositor chileno Juan Allende-Blin, por su obra “Rapport sonore, relato sonoro, Klangbericht”. Allende-Blin, nacido en Chile en 1928, vive en Europa desde 1951 y hoy trabaja como compositor en Essen. Ya en su casa paterna se vio permanentemente confrontado con la música y, por lo tanto, también su biografía está estrechamente vinculada a este arte. Estos escuetos datos explican su obra recién premiada: su meta es investigar la historia de su propia vida a través de un recuento de sonidos que envolvían —y envuelven— al músico Allende-Blin. El resultado no es una música descriptiva, son cortas citas musicales, casi girones de recuerdos musicales, realizados cronológicamente, en cinco partes, en forma de collage y mezclados con un alfabeto sonoro propio.

La mezcla subjetiva de citas recordatorias y el continuo bosquejo de una atmósfera sonora contemporánea va más allá de las situaciones biográficas. Esto también lo destaca la fundamentación del jurado al afirmar: “Son claramente audibles el pasado de una vida vivida y un aislamiento provocado por el exilio. De manera sorpresiva y penetrante la biografía se transforma en historia y en un análisis angustioso de nuestra época”.

El uso rigurosamente autobiográfico del material acústico señala una nueva tendencia en el desarrollo de la obra radial experimental: el material sonoro es referido continuamente a una confrontación totalmente personal con la historia de la propia vida. En ese contexto, “Relato sonoro” insinúa una creación sonora apta para iluminar en gran medida la realización entre biografía e historia. Eso es quizá lo verdaderamente nuevo de esta obra.

La entrega del premio y el estreno público de la obra se realizó durante el Festival Musical de Donaueschingen, el 15 de octubre de 1983. La Radio de Colonia (WDR) programó la repetición de su transmisión en las emisiones de enero de 1984.

Süddeutsche Zeitung,
Octubre de 1983,
traducción de Hanns Stein

“LABOR DE HANNS STEIN EN EUROPA”

Entre los años 1974 y 1983 el tenor chileno Hanns Stein desarrolló una intensa actividad en Europa. Además de su labor docente en la “Hochschule für Musik ‘Hanns Eisler’” de Berlín, en la que le fue conferido el título de Profesor, realizó gran cantidad de conciertos y grabaciones en la República Federal de Alemania, República Democrática Alemana, Holanda, Austria, Checoslovaquia, Hungría y España. En noventa conciertos incluyó obras de autores chilenos, especialmente de Gustavo Becerra, Eduardo Maturana, Sergio Ortega y Juan Allende-Blin. Grabó obras chilenas para la radio de Frankfurt (Hessischer Rundfunk), Radio DDR de Berlín y para la televisión alemana.

Participó en conciertos realizados en importantes centros musicales tales como Leipzig, Berlín Oriental, Berlín Occidental, Praga, Budapest, Brno, Colonia, Viena, Salzburgo, Stuttgart y Amsterdam. Actuó también en los festivales internacionales Janáček de Brno y los Berliner Festwochen de Berlín Occidental en 1978 y en 1983.

Entre las obras que estrenó incluyó composiciones de autores alemanes, austríacos y chilenos: la canción “Viene una rosa en el aire” de Sergio Ortega fue incluida en un concierto realizado en Frankfurt-Oder el 14 de febrero de 1976; la canción “Erinnerung an...” con texto de Bertold Brecht, de Juan Allende-Blin la que se grabó como estreno, en febrero de 1978, en un programa de la radio de Frankfurt (Hessischer Rundfunk) con motivo del cincuenta cumpleaños del compositor, y en el marco del festival Berlín Occidental, cantó en el estreno de la obra “Des Landes verwiesen” (Expulsados del país), del mismo compositor. Juan Allende-Blin describe su obra como “acciones concertantes y escénicas”, y el elenco incluye a una contralto, un tenor, una actriz, un actor y un conjunto de nueve instrumentos. La obra tiene una duración de noventa minutos, describe el destino de tres poetas alemanes —Albert Ehrenstein, Carl Einstein y Erich Mühsam— perseguidos y expulsados de su patria por el régimen nazi. La obra se basa en textos de estos poetas y también de Frank Wedekind y Pablo Neruda, estructurados en un libreto por el poeta francés Jean Pierre Faye. El compositor usa un lenguaje musical complejo pero transparente, y en algunas escenas incluye grabaciones (collage) históricas y proyecciones. Los instrumentistas también participan en la acción escénica.

El 29 de enero de 1980 en Essen, Hanns Stein estrenó “Cinco canciones judías del ghetto”, cuyo acompañamiento para piano compuso Juan Allende-Blin. Esta obra fue presentada en Hamburgo el 18 de octubre de 1980, en una versión para seis instrumentos. El acompañamiento de Allende-Blin es un comentario dramático de las trágicas circunstancias en las que se originaron las canciones.

El 24 de noviembre de 1982 en Colonia, en un concierto de estrenos de autores contemporáneos —entre otros Dieter Schnebel, Hans Werner Henze y Luigi Nono— Hanns Stein estrenó “Testamento”, sobre un texto de Pablo Neruda, con música de Juan Allende-Blin, para tenor y conjunto instrumental, obra poético-dramática, evocadora y cargada de presagios.

Destacamos a continuación algunos comentarios de la crítica internacional, *Rovnost* de Brno, comentando el concierto del 2 de octubre de 1976 en el Festival Janáček, escribe:

“...en la sala renacentista del Castillo Imperial, el tenor chileno Hanns Stein y el laudista Jirí Tichota interpretaron canciones renacentistas con un éxito fuera de lo común...”.

Tagesspiegel, Berlín Occidental, 15 de enero de 1978:

“...Hanns Stein es un tenor con ambición belcantística y al mismo tiempo un hombre de nuestro tiempo, comprometido con su época, que emociona con la verdad de su propia emoción...”.

Salzburger Nachrichten, Salzburgo, 12 de mayo de 1980:

“...Hanns Stein es igualmente convincente en los retenidos lamentos de las canciones judías como en el salvaje dramatismo de las canciones de autores chilenos”.

WAZ, Essen, 28 de octubre de 1981:

“...Hanns Stein, de Chile, recreó las cantatas de Telemann, cantando los textos con tal sentido del humor que hizo sonreír al público. Ofreció los recitativos sin ampulosidad y cantó las arias con voz esbelta y el tono justo”.

Reseña de Discos

Baroque Music in Mexico (Eldorado, 3). A Cappella Choir de U.C.L.A. [Universidad de California, Los Angeles] bajo la dirección de Roger Wagner. Notas (en inglés) del Prof. Robert Stevenson. Un disco de 12" 33 1/3 rpm. 1983. Estéreo. Producido por el U.C.L.A. Latin American Center.

Gracias a la incansable y erudita labor de transcripción del eminente musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson, el repertorio musical de Latinoamérica y el Caribe se ha enriquecido con numerosas obras maestras, rescatadas del olvido y ubicadas, ahora, al nivel de excepcionales obras del arte continental (Ver nuestro artículo de homenaje al Dr. Stevenson en *Revista Musical Chilena* XXXI/139-140, 1977, pp. 122-134).

El U.C.L.A. Latin American Center nos ofrece con este disco su cuarta entrega de obras grabadas con el concurso del Dr. Stevenson y de Roger Wagner y su afamado conjunto coral universitario.

En el Lado 1 de este disco figuran el salmo *Exultate iusti in Domino a 8* del eximio maestro de capilla en la catedral de Puebla, Juan Gutiérrez de Padilla, fallecido en esa ciudad en 1664. De este mismo autor le siguen el Gloria y un fragmento de Credo de su *Missa Ave Regina caelorum a 8* y su *Salve Regina*, también para doble coro a 8 voces. Cierra este lado un fragmento del *Magnificat secundi toni a 4* de Hernando Franco, quien fuera maestro de capilla de la catedral de México entre 1575 y 1585.

El Lado 2 se inicia con el villancico *Ya la gloria accidental* de Manuel de Zumaya (=Sumaya) cantado el 15 de agosto de 1715 en la catedral de México. Le siguen unas variaciones sobre la popular melodía *Marizápalos*, para clavecín, de Antonio Martín y Coll, compositor, teórico y organista castellano que vivió en el monasterio de San Diego de Alcalá, y cuatro de los nueve trozos incluidos por el célebre teórico español Juan Bermudo en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), que fueran compuestos por él especialmente para el Nuevo Mundo ("que de indias me han rogado por ella", fol. 113v). Una canción de 1589 a tres voces de Francisco Guerrero, *Si tus penas*, con texto de Lope de Vega, cierra la sección de música secular del disco, el que finaliza con dos obras religiosas: el *Magnificat secundi toni a 4* de Francisco López Capillas, director de la música catedralicia en México durante 20 años entre 1654 y 1674, y el Kyrie de la *Missa super fa re ut fa sol la* de Juan de Lienas, cacique indio que llegó a ser director musical del convento de la Encarnación en Ciudad de México, a fines de la primera mitad del siglo XVII.

La serie El Dorado —sugestivo nombre que busca, cual quimera, convencer al mundo de la importancia que tienen los tesoros artísticos que encierra el Nuevo Mundo— se inició, en la práctica, aunque todavía sin ese nombre, en 1968, con el disco *Salve Regina. Choral Music of the Spanish World 1550-1750* (Angel S36008). En esa oportunidad la calidad de las obras, de la interpretación y de la técnica de grabación se sumó para hacer del *Salve Regina* un disco de

excepción y un modelo del aporte que la erudición puede hacer al servicio del Arte. Su fama adquirió, por lo tanto, notoriedad mundial.

Los discos que le sucedieron, en 1975 y 1977, bajo la serie el Dorado del U.C.L.A. Latin American Center, conservaron la misma calidad en lo que se refiere al aporte del Dr. Stevenson, autor —como en todas las ocasiones— de las notas de las carátulas, de las transcripciones, e impulsor fiel, sacrificado e inigualable del reconocimiento internacional hacia la música de América Latina y el Caribe. La interpretación musical y la calidad de grabación, con algunos altos y bajos, son asimismo de un alto nivel profesional.

Esta cuarta entrega de 1983 mantiene la constante en lo que se refiere a las obras y al ya ponderado aporte de Robert Stevenson y del director coral. Dos trozos se repiten de entregas anteriores en una regrabación un tanto opaca. Tres o cuatro trozos han sido preparados para la ocasión. Los demás provienen, si no me equivoco, de un concierto estudiantil que se ofreció en U.C.L.A. hacia 1971, grabado con muchos ruidos de fondo. ¿Por qué no se grabaron nuevamente, aprovechando tantos adelantos técnicos que ha traído esta última década?

Este nuevo aporte del U.C.L.A. Latin American Center, bajo cuyo alero se inició en 1968 tan auspicioso y trascendente apoyo a la musicología latinoamericana, es sin duda significativo. Esperamos que en un próximo disco encontremos las siempre novedosas páginas musicales rescatadas por el Dr. Stevenson y vertidas con la maestría de Roger Wagner. Asimismo, que la calidad de la reproducción sea cada vez mejor.

*Prof. Samuel Claro-Valdés
Instituto de Música Pontificia
Universidad Católica de Chile*

Reseñas de Publicaciones

Joseph Horowitz. *Conversations with Arrau*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982, 317 pp.

Tres fuentes de información absolutamente directas, confieren a este libro un valor especialmente significativo. Estas son: 1) Los testimonios del propio Claudio Arrau, 2) Los comentarios y opiniones de cuatro colegas estrechamente vinculados con el maestro y, 3) las observaciones que J. Horowitz, autor del libro, pudo deducir a través de sus entrevistas personales.

Encabeza el texto la traducción al inglés del artículo que Antonio Orrego Barros publicara en la revista "Selecta" (Santiago, noviembre de 1909), en la que vierte sus impresiones sobre el pequeño genio del piano que en esa fecha contaba con sólo seis años de edad.

En la segunda parte, Claudio Arrau conversa con Horowitz y, a través de esta serie de entrevistas, conocemos su niñez en Chile hasta 1911, salpicada de los recuerdos de su madre, de sus primeras interpretaciones y conciertos. Recuerda sus años iniciales en Europa y sus estudios con Martin Krause hasta 1918, fecha en que repentinamente se vieron interrumpidos por la muerte de éste. Habla de las dificultades por superar la crisis que la muerte de su maestro le produjo y de la lucha por triunfar en su carrera artística entre 1918 y 1927. En este punto, menciona reiteradamente la gran ayuda que le proporcionó su acercamiento al psicoanálisis, a través del Dr. Abrahamsohn que, según las propias palabras de Arrau fue "en parte guru, padre y hermano mayor" (p. 47). Las obras ejecutadas por aquel entonces, sus conciertos y recitales y las críticas que éstos recibieron, también son temas abordados por el maestro. Luego recuerda sus éxitos a partir de 1927 en adelante, y se refiere a su matrimonio en 1937. La evocación de Berlín está plagada de referencias a músicos como Furtwängler, Busoni, Rubinstein, Gieseeking, Schnabel, Teresa Carreño y otros.

La peculiar técnica pianística de Claudio Arrau como también los principios distintivos de su interpretación son tratados con gran detalle. Discute estos aspectos a través del análisis de las obras de aquellos compositores con los cuales se siente más ligado: Beethoven, Chopin, Liszt y Brahms.

En la tercera sección del libro, Horowitz conversa con cuatro músicos estrechamente vinculados al pianista: Philip Lorenz habla especialmente sobre la versión de Arrau de las sonatas de Beethoven. Daniel Barenboim comenta entre otras cosas, la interpretación de Arrau del Concierto en Re menor para piano y orquesta de Brahms, Garrick Ohlsson acerca de sus métodos de enseñanza y, Sir Colin Davis, de sus colaboraciones en conciertos realizados en conjunto.

En el último capítulo del libro, se reproduce el artículo que bajo el título "A Performer looks at Psychoanalysis", escribiera Claudio Arrau en 1967. Partiendo de la consideración de que el psicoanálisis es un proceso esencial para

cualquier artista, explica los efectos que éste ha tenido en su carrera de intérprete y en su confrontación con la música en general.

Se complementa este excelente libro con un comentario del autor sobre las grabaciones de Arrau y tres apéndices con ejemplos de programas, itinerarios y discografía del pianista.

George List. *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 601 pp.

El presente texto es sin duda una contribución importante al estudio de la música latinoamericana.

Las investigaciones de George List se centran en la costa atlántica de Colombia, concretamente en la aldea de Evitar, ubicada en el Corregimiento de Makates, Departamento de Bolívar. A los habitantes de esta región se les conoce como *costeños*.

La herencia racial y cultural en esta región es mixta: la europeo-española, que históricamente es dominante, en segundo término la africana, cuyas repercusiones se manifiestan en el énfasis dado a los instrumentos de percusión y palmoteos, como asimismo en los aspectos de ritmo y acentuaciones y, por último, la cultura indoamericana que, aparentemente, jugó un papel menor en el sincretismo que produjera la canción y la música instrumental costeña. Los instrumentos indígenas en uso son escasos: sólo dos gaitas y la maraca son plenamente indígenas y sólo un conjunto para acompañar danzas está compuesto enteramente por estos instrumentos.

Music and Poetry in a Colombian Village es el único estudio profundo sobre la música y poesía costeñas. Ambos aspectos son considerados en sus interrelaciones y en el contexto geográfico-cultural. Las canciones infantiles, canciones de trabajo y los "cantos de las fiestas" son analizados en detalle y con una metodología específica. Se describen los instrumentos musicales, conjuntos y principales agrupaciones, como también las danzas propiamente tales, las ocasiones en que se hace música y los ritos de observancia del calendario de festividades de la Iglesia Católica.

Un lugar destacado en esta investigación ocupan las numerosas transcripciones de música folklórica, y la obra ofrece, además, una lista de grabaciones y una extensa bibliografía.

Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert. Robert Günther (ed.). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982, 463 pp.

Una nueva e importante contribución a la musicología latinoamericana es esta compilación de catorce excelentes artículos de reconocidos investigadores. En su totalidad conforman un amplísimo y a la vez profundo panorama de la música en el variado contexto cultural latinoamericano del siglo XIX.

Encabeza el texto un prólogo de R. Günther, en el que se exponen globalmente las principales tendencias y perspectivas de las culturas musicales latinoamericanas del siglo XIX, a través del análisis de los elementos determinan-

tes (históricos, sociales, económicos, étnicos, etc.) y las principales influencias que estas culturas sufrieron.

Los dos primeros artículos se refieren a la música del período en Argentina. El primero, de Isabel Aretz, se centra en la música del gaucho que habita la extensa pampa argentina. Se basa en la fuente de información más importante acerca de la vida y costumbre del gaucho decimonónico: el trabajo que Ventura R. Lynch publicara en 1883. El gaucho posee una cultura propia y en ésta, la música es uno de sus más altos exponentes. A pesar de su vida ruda es un poeta. Cuenta y canta historias mientras toca la guitarra. Su repertorio musical abarca Cifras, Milongas, Décimas y Estilos en lo que se refiere a canciones, y Cielitos, Pericones, Gatos, Triunfos, Hueyas y Aires en lo que se refiere a danzas más comunes.

Las referencias a la herencia y costumbres del gaucho, las diferentes variedades de guitarra que utiliza, el surgimiento y desarrollo de un tipo mixto de gaucho y compadrito conocido como *payador*, sus canciones y bailes, aún las grabaciones existentes, no dan una visión completa de ese espectro tan importante del folklore argentino.

El segundo artículo es de Francisco Curt Lange, trata desde una perspectiva general, el desarrollo de la música en Argentina en el siglo pasado. Después de revisar los antecedentes en el siglo XVIII, del cual heredó su gran amor por la música, aborda el período de la Independencia (1810-1830) en el que se destacan personalidades como el mulato Ambrosio Morante, cantante, actor, autor dramático y compositor; Blas Parera, director de música del Coliseo Provisional y autor del Himno Nacional Argentino y varias otras personalidades de origen vasco, cuya actividad fue decisiva en los primeros años de vida independiente. Durante el período del primer ministro Bernardino Rivadavia, personaje profundamente interesado en la cultura, se produce un despertar musical particularmente significativo en cuanto a conciertos y actividad pedagógico-musical. Gracias a la llegada de valiosas personalidades extranjeras (instrumentistas y cantantes), se inicia la propagación de óperas y música de cámara del repertorio universal. Especialmente notable es la figura del compositor e intérprete español, Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859). Al finalizar el período de Rosas, un considerable número de extranjeros se habían afincado en Buenos Aires y a partir de 1852 proliferaron las Sociedades Musicales, índice del importante crecimiento de la actividad musical.

La música escénica en Buenos Aires es considerada con especial interés, debido a la gran variedad de espectáculos líricos y compañías de ópera existentes en la segunda mitad del siglo. Ya por esta época, la tendencia nacionalista iba tomando cuerpo y una pléyade de compositores argentinos se inspiraron en lo nativo. Entre los músicos con aportes fundamentales a la creación musical, destacan Julián Aguirre, Hermann Bemberg, los hermanos Arturo y Pablo Beruti, Justino Clérico y otros. Finaliza la exposición con una breve reseña de los periódicos musicales de la segunda mitad del siglo XIX.

José de Mesa y Carlos Seoane abordan la música en Bolivia durante el siglo XIX. En los primeros años la actividad musical principal se centró en la capilla

de la Catedral de La Plata, en Sucre, donde destacan los compositores Alejo Franco y Julián de Vargas. En el período que abarca desde la Emancipación hasta la Guerra del Pacífico se activó la música en las catedrales. Entre los maestros más representativos de los primeros años republicanos está Pedro Jiménez de Abril Tirado con una vasta obra compositiva, el español Mariano Pablo Rosquellas, que también cumplió una actuación importante en Argentina, y su hijo Luis Pablo, compositor de bastante talento.

En La Paz, José María Verti fue director musical de la catedral y en este período se inició la construcción de órganos. En 1845 se estrenó el Teatro Municipal de La Paz, hecho trascendental en la vida musical boliviana. En aquella ocasión se escuchó por primera vez el Himno Nacional Boliviano con música del italiano Leopoldo Benedetto Vincenti. La creatividad musical durante esos años estuvo representada por los hermanos César y Luis Núñez del Prado, Juan José Arana, Eloy Salmón, Adolfo Ballivián, Modesto Sanginés Iriarte, este último con obras para piano y Norberto Luna, dedicado principalmente a la composición religiosa.

La actividad lírica y operística a partir de la fundación del Teatro Municipal, se inclinó indiscutiblemente hacia la ópera italiana a la que pronto se le sumó la zarzuela española. En las dos últimas décadas del siglo se introdujo la música sinfónica e instrumental, marcando una etapa de mayor profesionalismo, impulso que crecerá a comienzos de nuestro siglo.

Se completa el artículo con el estudio de dos aspectos importantes de la música en Bolivia: la música militar, grandemente desarrollada en este país, y la música popular y folklórica, de la cual el autor más bien se limita a describir los instrumentos musicales.

Nuevamente es el destacado investigador Francisco Curt Lange, quien nos ofrece un amplísimo panorama de la música en Brasil durante la Regencia, Imperio y República.

Gracias al descubrimiento de la escuela de compositores de Minas Gerais, se conoce la actividad musical altamente desarrollada en los tiempos coloniales. Entre 1710 y 1810, unos mil músicos se dedican al servicio de la Iglesia, a la ópera y a la música militar y a la música para eventos sociales. Esto fue posible gracias al desarrollo urbano que a través del vasto territorio de Minas Gerais, favoreció rápidamente la fundación de aldeas que pronto se transformaron en ciudades. Las autoridades clericales portuguesas radicadas en Brasil, se rodearon de excelentes músicos que basaron su quehacer en un sólido conocimiento de la teoría musical. Así, pudieron desarrollar un sistema educacional de música eclesiástica que abarcaba el período polifónico y el posterior.

Destaca durante el período colonial la figura del Padre José Mauricio Nunes García (1768-1830). Realizó su trabajo en la época de los monarcas João VI y Pedro I y le tocó vivir el período de la independencia. Fue director musical de la Catedral de Rio de Janeiro en 1798 y la mayor parte de su música es religiosa.

Importantes datos de enorme interés sobre la vida y actividades de este ilustre compositor, así como de Marcos Portugal (1762-1830), Sigismund Neu-

komm (1778-1858) y Francisco Manoel da Silva (1795-1865), son enumerados en el presente artículo.

La actividad operática también es tratada con acuciosidad, destacándose la dinámica personalidad del español José Amat y Carlos Gomes, este último considerado como el compositor más importante de ópera de América Latina.

Uno de los primeros compositores que promovió el nacionalismo en música fue Alexandre Levy (1864-1892). Alberto Nepomuceno (1864-1920) y otros siguieron sus pasos creando un nuevo estilo que se basaba estrictamente en los temas populares.

Tres son los artículos sobre la música en Chile decimonónico. El primero corresponde a Samuel Claro Valdés sobre la música en la Catedral de Santiago durante el siglo XIX. La Catedral de Santiago de Chile, que fuera construida en el siglo XVI, mantuvo una actividad musical que se fue acrecentando hasta culminar en el siglo pasado. En este período se destacan músicos de envergadura como José Campderrós, maestro de Capilla entre 1793 y 1812 y considerado el compositor colonial más importante; luego le sucedieron José Antonio González, entre 1812 y 1840 y Henry Lanza entre 1840 y 1846. En 1823 había llegado a Chile el peruano José Bernardo Alzedo, compositor de gran talento y conocedor de los estilos europeos. Fue director musical de la Catedral entre 1846 y 1864. La siguiente personalidad sobresaliente, José Zapiola (1864-1874) fue clarinetista de la orquesta de la Catedral y jugó un papel importante en la vida musical del país. Junto con Alzedo y otros fundó el primer periódico musical en Chile: *El Semanario Musical* (1852). Los últimos maestros de capilla del siglo XIX fueron el organista alemán Tulio Eduardo Hempel (1874-1882) y Manuel Arrieta que duró en el cargo hasta 1894.

El principal puerto de Chile, Valparaíso, tuvo una gran importancia dentro de la actividad musical chilena del siglo pasado. La evolución de la música en esta ciudad, en su contexto socioeconómico, cultural y étnico, es el tema que Luis Merino Montero analiza en el siguiente artículo. Divide el desarrollo de la vida musical porteña en dos etapas: Desde 1811 a 1844, considerada etapa de formación y desde 1844 a 1900 como etapa de maduración. En la etapa de formación se mencionan los primeros teatros, compañías de ópera y su repertorio más usual. También se hace referencia a otro aspecto, el de la música cultivada por la burguesía en las tertulias; en este contexto predominan las canciones en general basadas en extractos de obras operísticas y los bailes en los que coexisten los de origen europeo con los nacionales. Se habla de los bailes folklóricos incluyendo información sobre su coreografía.

En la segunda mitad del siglo, junto con crecer la actividad económica del puerto, que se convierte en el centro comercial más importante del Pacífico, florece considerablemente la actividad musical. Esta se manifiesta en el aumento de las asociaciones musicales y de las representaciones de ópera. Paralelamente se produce el auge de la opereta y de la zarzuela española que llega a ser el espectáculo más popular. Se incrementan los conciertos públicos, tanto de intérpretes nacionales como extranjeros. El artículo contiene una detallada referencia a las actividades y los repertorios estrenados. La creación musical, las

influencias del elemento extranjero y la imprenta musical son otros aspectos con los que se completa este artículo.

El enfoque general de la música chilena en el siglo XIX está a cargo de Eugenio Pereira Salas. Sus raíces se encuentran en el período colonial al establecerse tres tradiciones musicales: 1) La música religiosa basada en la liturgia católica; 2) la música de entretención, y 3) la música folklórica, compromiso entre la tradición española y lo representativo chileno. En la época republicana se produjo una transformación gracias a varias personalidades precursoras que ayudaron a impulsar la música por el camino del arte; tal vez la más notable fue Isidora Zegers, que desde su llegada de España, ejerció una influencia decisiva en los medios sociales aristocráticos. Su arte se mueve en la línea de Rossini. José Zapiola, conocido por su música militar y el Dr. Aquinas Ried, que trató de nacionalizar la ópera.

El creador más importante fue Federico Guzmán (1837-1885), inspirado fuertemente por el romanticismo europeo, especialmente en el arte pianístico de Chopin y el lied de Schumann.

Sin duda que la vida musical de esos años se movió alrededor de la ópera que estaba estrechamente relacionada con la vida social: Eleodoro Ortiz de Zárate y Remigio Acevedo representan un tipo de ópera inspirada esencialmente en el modelo italiano.

Hacia fines del siglo se produjo una renovación del arte musical con el cultivo de nuevas formas y géneros. La Sociedad Musical, Sociedad Cuarteto y Música Clásica fueron las agrupaciones pioneras en este sentido.

El capítulo sobre la vida musical en Costa Rica en el siglo XIX, corresponde a Bernal Flores. Debido al aislamiento cultural de este pequeño país que obtuvo su independencia sólo en 1938, la música no fue una manifestación de alto nivel en la primera mitad del siglo XIX. En la segunda mitad, el país creció culturalmente, produciendo una serie de músicos de talento: Manuel María Gutiérrez, Rafael Chávez, Alejandro Monestel y Julio Fonseca. A fines del siglo se establecen escuelas de música y en 1897 se funda el Teatro Nacional, uno de los mejores de América Latina.

Olive Lewin realiza el estudio sobre la vida musical en Jamaica. Los primeros habitantes de la Isla, los indios arawak, le confirieron a la música un lugar importante en la vida religiosa, social y como elemento recreativo. Primero con los españoles y luego con los ingleses, imperó el sistema de esclavitud al que solamente se puso fin en 1838. La expresión musical de los africanos allí establecidos no fue comprendida por los colonizadores europeos, quienes muchas veces prohibieron la música afrojamaicana. En el siglo XIX los afrojamaicanos adoptaron superficialmente la música europea, pero en el fondo continuaron con sus prácticas, aunque muchas veces en forma oculta. Esto impidió, en cierta medida, la desconexión con sus raíces y el hecho de que la herencia musical africana se perdiera totalmente.

La música mexicana en la época del Presidente Benito Juárez, a cargo de Carmen Sordo Sordi, se complementa con varios ejemplos musicales de canciones tradicionales. El estudio se refiere fundamentalmente a la vida musical en

México entre 1840 y 1872. Se da especial énfasis a la ópera, zarzuela y folklore, que constituyen los géneros especialmente cultivados en el período. Se incluyen datos biográficos de los principales compositores con referencias al papel de las sociedades culturales y del conservatorio de música en la vida cultural. Angela Peralta, fundadora de la primera Compañía Nacional de Ópera en 1872, es la figura sobresaliente.

La vida musical en Puerto Rico en el siglo XIX, de Donald Thompson, es un breve artículo sobre la actividad musical a través de conciertos, representaciones de ópera y zarzuelas, academias y escuelas de música. Además, contiene informes sobre los compositores nativos más representativos.

El decimosegundo artículo es de Curt Lange, sobre la música en el Uruguay en el mismo período. Después de analizar los antecedentes histórico-culturales en la etapa colonial, el autor se refiere a los principales artistas locales y extranjeros, conjuntos instrumentales y organizaciones musicales que imperaron en la etapa de vida independiente.

El enfoque que proporciona Luis Felipe Ramón y Rivera sobre la música venezolana se circunscribe a la actividad del tipo más extendido de lo criollo, conocida como *llanero*, cuya herencia es principalmente europea y africana.

Los géneros musicales más comunes del llanero son el festivo, narrativo, religioso y laboral. Entre la música con función festiva se distingue el joropo, cuyo antecedente es el fandango de origen español. El llanero venezolano cultivó también el canto juglaresco importado de España, que luego originó el corrido, donde los temas más diversos eran narrados en verso octosílabo. Su función social era de entretenimiento. El culto de la religión católica traída por los españoles, arraigó profundamente en el llanero. Entre estas prácticas figura especialmente el culto a la Cruz de Mayo. Un gran valor artístico caracteriza a las canciones de trabajo, lo que demuestra la especial categoría espiritual de este habitante del llano venezolano.

La fascinante personalidad de Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), sirve de broche de oro para esta excelente publicación. Curt Lange es nuevamente quien destaca la figura de este músico norteamericano, cuya presencia en Latinoamérica tuvo una trascendencia más allá de su condición de pianista virtuoso. Sus numerosos viajes por la zona del Caribe y Sudamérica permitieron a Gottschalk compenetrarse con la situación política, social, económica y artística de cada país al que dedicó su arte. La documentación fundamental para el artículo, es la correspondencia recientemente hallada entre Gottschalk y el músico Luis Prete, las cartas de su hermana Clara y otras, que han proyectado nuevas luces sobre la personalidad, actividades y creación musical de este verdadero Embajador de la Cultura.

Finalmente, queremos destacar un aspecto que nos parece importante en la presente publicación: su editor ha conservado el idioma original en el cual fueron escritos los artículos, ofreciéndose así una más amplia comprensión al público lector latinoamericano.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

In Memoriam

MANUEL RAVANAL

Una llamada telefónica: falleció Manuel Ravanal. Cómo podíamos creerlo si hace pocos días nos contó jubiloso que en una casa de provincia había encontrado un "alto" de música chilena del siglo pasado. Lo decía con cierta fruición porque de estos hallazgos sólo él se enteraba, dispuesto a seleccionar, indagar históricamente sobre tal o cual Himno, Canción o Zamacueca que reflejara en cierta forma el ambiente de esa época.

En la Biblioteca del Congreso Nacional disponía de algo así como una oficina. Aunque muy chica, contenía increíbles cantidades de partituras, algunas ya ubicadas en grandes sobres por orden alfabético de temas y autores. Encima de ellos, más arriba o más abajo, retratos de casi todos los compositores chilenos, medallas u otros objetos donados por distinguidos músicos. A la entrada, en difícil posición, un piano pequeño de hermosa madera que mostraba con orgullo, "¿sabe Ud. a quién perteneció?". Así se vanagloriaba de mantener con vida estos recuerdos musicales.

Modesto y bondadoso, con vocación de investigador, siempre risueño y atento al ir y venir de los acontecimientos nacionales. Lo recordamos con tanta gratitud por la ayuda que nos ofrecía generosamente permitiéndonos registrar sin medida en esa su peculiar oficina. Estamos seguros que él desea que despertemos de su sueño, a veces eterno, toda esa quietud catalogada, transformándola en sonidos, revelando quimeras de una época lejana. ¿Podrá alguien reemplazarlo en su afán por descubrir escondidas páginas de un quehacer olvidado?

Ida Vivado
Presidenta de la Asociación
Nacional de Compositores - Chile



EDITORIAL UNIVERSITARIA

Presenta sus libros de reciente aparición

EL SABER Y LA CULTURA

Max Scheler

FIORENZA

Thomas Mann

Primera traducción al español de Dagmar Härting

LA PROMESA EN BLANCO

Braulio Arenas

BREVE HISTORIA UNIVERSAL

Ricardo Krebs

EN TORNO A LOS ORIGENES DEL HOMBRE AMERICANO

Bernardo Berdichevsky

EL POLIEDRO Y EL MAR

Eduardo Anguita

UNA MUJER PARTIO A CABALLO Y OTROS RELATOS

D.H. Lawrence

BREVE HISTORIA DE LAS FRONTERAS

Jaime Eyzaguirre

GOETHE

HERENCIA Y RESPLANDOR DE UN GENIO

J. Gómez Millas, R. Krebs, J.R. Morales J. Millas, R. Gandolfo

HISTORIA DE LAS CIENCIAS EN EL SIGLO XX

Desiderio Papp

CETRO DE BUFON

Andrés Sabella

LA FRONDA ARISTOCRATICA

Alberto Edwards

Pedidos por mayor

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Ricardo Santa Cruz N° 747 Teléfono: 2228164 - 383405 Casilla 10220 - Santiago