

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

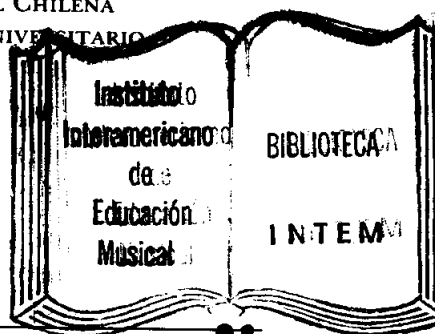
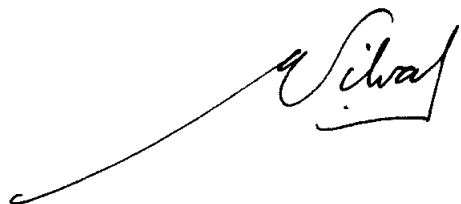
DECANO:
FERNANDO CUADRA PINTO

DIRECTOR:
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

COORDINADOR:
MARIO SILVA SOLÍS

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



Año XXXVIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre de 1984

N° 162

SUMARIO

EDITORIAL. En torno al Centenario de Tres Compositores Chilenos	3.
DENISE SARGENT. Nuevos Aportes sobre José Bernardo Alzedo ...	5
JUAN PABLO GONZALEZ RODRIGUEZ. Roberto Puelma y la Identidad Cultural del Músico Chileno	46
CARMEN PEÑA F. Gabriel Matthey Correa: Un Joven Compositor Chileno	69

MARIO MILANCA GUZMAN. Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886): Autor de la Primera Historia Musical Publicada en el Continente Latinoamericano	86
DONALD THOMPSON. La Música Contemporánea en Puerto Rico	110
Diseños musicales de Raúl Donoso.	
NOTAS Y DOCUMENTOS	
LINA BARRIENTOS PACHECO. La Cruz de Mayo: Un Ritual Aymara en el Interior de Arica	119
ISIDORO VASQUEZ DE ACUÑA. Evocación de Don Carlos Lavín ..	125
CARMEN PEÑA F. Concurso Anual de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile	132
JUAN AMENABAR RUIZ. Un Proceso de Estructuración Formal ...	139
RICARDO LORENZ ABREU. El Concierto para Violín y Orquesta Opus 86 de Juan Orrego Salas	147
MARLOS NOBRE. Cantata do Chimborazo	154
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>Boletín da Sociedade Brasileira de Musicología</i> , Año 1, N° 1, 1983 por Inés Grandela	159
Dos Estudios sobre Música Española de Tecla del Siglo XVIII por Luis Merino	160

Editorial

“En torno al Centenario de Tres Compositores Chilenos”

En 1984 se ha cumplido el centenario del natalicio de tres compositores chilenos, Alfonso Leng (nacido en Santiago el 11 de febrero de 1884, quien muere en 1974), Javier Rengifo (nacido en Santiago el 17 de marzo de 1884, quien muere en 1958) y Enrique Soro (nacido en Concepción el 15 de julio de 1884, quien muere en Santiago en 1954). A ellos debemos agregar los centenarios de nacimiento, en años anteriores, de otras importantes figuras de la creación musical de Chile como son Carmela Mackenna (nacida en Santiago en 1879, quien muere en 1962), Próspero Bisquertt (nacido en Santiago el 8 de junio de 1881, quien muere en 1959) y Carlos Lavín (nacido en Santiago el 10 de agosto de 1883 y quien muere en 1962).

De todas estas efemérides, son las correspondientes a Alfonso Leng y Enrique Soro las que han concentrado, y muy merecidamente por cierto, los actos públicos de recordación realizados en 1984, en charlas, conciertos y evocaciones musicográficas. Nadie puede dudar de la importancia que tienen Alfonso Leng y Enrique Soro, no sólo por el valor estético de su música, sino que por su decisiva contribución a la formación de una “Tradición” en la música chilena de arte en el más prístino sentido del término, o sea, el acto de entregar o transmitir un legado de una generación a otra. Tanto en Leng como en Soro se plasmaron algunas facetas de la música nacional que han pervivido —dentro de los cambios naturales a cualquier proceso de mutación— en las generaciones que les siguen.

En cambio, los restantes compositores mencionados no han concitado conmemoraciones similares a las de Leng y Soro. Nada se hizo en 1984 por evocar el centenario del nacimiento de Javier Rengifo, quien a pesar de haber sido niño prodigio, haber perfeccionado sus estudios de composición en Bruselas, de haber sido reconocido su talento como pianista y compositor en el Viejo Mundo, además de ser uno de los pioneros, en la segunda década del presente siglo, de la divulgación de la música de Wagner y la de los músicos chilenos en nuestro país, tanto como su labor como presidente de la Sociedad de Compositores Chilenos, ha quedado sepultado en el más completo olvido. Esta actitud, sumada a tantas otras similares, pone nuevamente sobre el tapete una tarea prioritaria de la Musicología en Chile, cual es la necesidad de continuar con redoblado esfuerzo el estudio de nuestros creadores, dentro del marco de un método integral, que permita justipreciar el verdadero y efectivo aporte de cada uno de ellos a la cultura nacional.

L.M.

Nuevos Aportes sobre José Bernardo Alzedo

por *Denise Sargent*

I. INTRODUCCIÓN*

La interesante trayectoria musical de José Bernardo Alzedo (Alcedo) ha sido estudiada por al menos cinco destacados investigadores: Carlos Raygada¹, Rodolfo Barbacci², Eugenio Pereira Salas³, Robert Stevenson⁴ y Samuel Claro Valdés⁵. Los dos primeros han dado énfasis a las facetas peruanas de su carrera musical, mientras los tres siguientes han profundizado en los aspectos chilenos de la misma. A estos estudios se agrega una gran cantidad de escritos sobre la vida de Alzedo⁶, muchos de ellos basados en la biografía que escribió Félix Cipriano Coronel Zegarra⁷.

Sin embargo, salvo un breve comentario hecho por Carlos Raygada⁸, no hemos encontrado un estudio que contemple dentro de sus objetivos el análisis estilístico de la obra musical de este compositor. Este hecho, junto al desconocimiento que se tiene de su obra por estar en su mayor parte inédita, nos ha llevado a realizar un trabajo que tiene como objetivos, por un lado, hacer un estudio estilístico de la obra musical religiosa de Alzedo y, por otro, entregar nuevos descubrimientos sobre su vida.

II. NUEVOS APORTES BIOGRÁFICOS

Como ya hemos visto, sobre la vida y trayectoria musical de Alzedo hay abundante bibliografía. Aquí, por lo tanto, nos explayaremos solamente en aquello que constituya un nuevo aporte en este campo: fecha de nacimiento del músico y su labor como profesor de canto llano del Seminario Conciliar de Santiago.

Hacia 1869, F.C.C. Zegarra afirma que José Bernardo Alzedo nació en

*Este estudio presenta una versión revisada y sintetizada de mi tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología (Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, 1984). La tesis tuvo como profesor guía al Dr. Luis Merino Montero.

¹Raygada, 1936: 192-193; 1954: 2 tomos; 1956-1957: 20-24.

²Barbacci, 1949: 415-420.

³Pereira Salas, 1941: 52, 76, 86, 114, 146-149, 152-154, 159; 1957: 115, 243, 281-284, 291; 1978: 18-21.

⁴Stevenson, 1970: 111-112, 315-318; 1971: 1-22; 1973: 112-113.

⁵Claro y Urrutia Blondel, 1973: 61, 67, 68, 70-73, 75, 77, 79, 86, 89, 110; Claro, 1974: 6-9; 1979: 8, 17, 18-22, 24, 28, 30; 1979a: 54, 61, 72, 76, 77, 79, 82, 84, 91, 103.

⁶Arróspide de la Flor, 1980: 228-229; Cappa, 1895: 334-337; Cortés, 1876: 26; Figueroa, 1900: 20-21; Figueroa, 1925: 294-295; Fraser, 1966: 129-130; Giordano, 1946: 243-245; Mayer-Serra, 1947: 24-25; Palma, 1968: 945-946; Suárez, 1872: 362, 364-368; Zapiola, 1881: 73-74.

⁷Zegarra, 1869: III-VIII.

⁸Raygada, 1936: 193.

1798⁹. Este año ha sido adoptado como fecha de nacimiento del músico en numerosos estudios del pasado y presente siglo¹⁰. Posteriormente Carlos Raygada, si bien no pudo hallar la partida de bautismo de Alzedo, encontró una "sucesión de testimonios documentados"¹¹ que le hicieron considerar como más probable que éste naciera en 1788, es decir, diez años antes de la fecha propuesta por Zegarra¹². Al poco tiempo el mismo autor precisa aún más la fecha de nacimiento del músico al agregar al citado año el día de nacimiento: "n. en Lima, agosto 20, 1788 (?)"¹³. Si bien el signo de interrogación da a entender que la fecha citada no es del todo fidedigna, destacados investigadores la han preferido al año propuesto por Zegarra¹⁴. En un *Espediente sobre / ejecución de un Brebe pon- / tificio á favor de D. Ber- / nardo Alcedo* encontramos una copia certificada de la partida de bautismo de Alzedo según la cual el músico nació en Lima el 19 de agosto de 1788, es decir, un día antes de la fecha propuesta por Raygada:

"Certifico yo el Infrascripto Teniente de los curas Rectores de la Parroquia del Sagrario de la Catedral, que en libro empastado en que se hacientan las partidas de Baptismo de Españoles y toda jente libre, que empesó á correr el año de 1787, y finalizo el de 1814 á f [foja] 48 se halla una del tenor siguiente -

Partida de Baptismo

En la ciudad de los Reyes del Perú en treinta y uno de Enero de mil setesientos noventa años Yo D. Francisco Cosío Teniente de los Curas Rectores de esta Sta Iglesia Metropolitana escorsisé, puse oleo y crisma á Liuz Jose Bernardo que nació el dies y nueve de Agosto de ochenta y ocho, a quien en caso de necesidad baptiso un sacerdote secular, hijo de Padre no conocido, y de Rosa Rudesinda Retuerto Mulata libre, fue su Madrina D.^a Ana Rosa Campó. fueron testigos D. Francisco Tafur y D. Francisco Mendoza presentes, y la firma Fran.^{co} Cosío =

Concuerta con la partida orijinal, libro, foja y año citado á que me remito, y a pedim.^{to} de parte doy esta en Lima - Parroquia del Sagrario de Catedral y Septiembre 1º - del año de 1836 - José Maria Guerci"¹⁵.

José Bernardo Alzedo inició sus estudios de música en el Convento de los Agustinos¹⁶. De allí pasó a la Academia Musical de la Orden Dominica donde

⁹Zegarra, 1869: III.

¹⁰Barbacci, 1949: 415; Barth Neiman, 1970: 67; Cappa, 1895: 336; Cortés, 1876: 26; Figueroa, 1900: 20; Fraser, 1966: 129; Giordano, 1946: 243; Mayer-Serra, 1947: 24; Palma, 1968: 945; Pena y Anglés, 1954, I: 57; Pereira Salas, 1941: 146; 1978: 18; Slonimsky, 1947: 311; Suárez, 1872: 364.

¹¹Raygada, 1954, II: 21.

¹²*Ibid.*: 22.

¹³Raygada, 1956-1957: 20

¹⁴Arróspide de la Flor, 1980: 228; Claro y Urrutia Blondel, 1973: 70; Claro, 1979: 18; Stevenson, 1971: 2-3; 1973: 112.

¹⁵Archivo de la Secretaría Arzobispal, s/f: 7-8.

¹⁶Zegarra, 1869: III.

su precoz talento le valió ser nombrado pasante de la Academia¹⁷. El 24 de mayo de 1806 recibió el hábito de hermano converso¹⁸. Luego, después de un año de noviciado, profesó el 27 de mayo de 1807¹⁹. En 1821 su talento de compositor le permitió salir vencedor en un certamen convocado por el gobierno del Perú para la adopción de una Marcha Nacional²⁰. Movidio por el deseo de contribuir a la independencia definitiva de su país, Alzedo abandonó el claustro para incorporarse, el 15 de agosto de 1822, como Músico Mayor, en la clase de subteniente, a la plana mayor del Batallón N° 4 de Chile, que acompañara las operaciones del Ejército Libertador del Perú²¹. El músico no sólo dio una instrucción sorprendente a la banda de música de dicho cuerpo, sino que participó además en varias campañas mostrando siempre un "brillante comportamiento"²². Con este cuerpo llegó a Chile a fines de 1823 donde "obtuvo su licencia y separación del servicio, con gozo de fuero y uso de uniforme"²³.

Al poco tiempo de haberse establecido en Santiago, Alzedo ganó prestigio profesional y sus servicios como director de bandas y profesor de música en casas particulares y establecimientos pedagógicos fueron muy solicitados²⁴. Estos antecedentes unidos a su amplia ilustración y sus profundos conocimientos de la liturgia "conquistaronle también la estimación de los círculos eclesiásticos santiaguinos"²⁵. El 10 de febrero de 1835 logra ingresar "en la voz de bajo", al servicio de la capilla de música de la Catedral de Santiago²⁶ y el 24 de noviembre de 1846 recibe el nombramiento de maestro de capilla interino de dicha Iglesia²⁷. La gran dedicación que este director, compositor y cantante prestó al mejoramiento de la capilla de música le valió un sobresueldo de 200 pesos anuales²⁸ y el mérito de haber llevado a su apogeo artístico la música de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX²⁹.

El 14 de junio de 1847, cuando aún no cumplía un año como maestro de capilla de la Catedral, se encarga a José Bernardo Alzedo la enseñanza de canto llano y música en el Seminario Conciliar de Santiago con un sueldo de una onza de oro mensual:

"Sant^o Junio 14 de 1847.- El Illmo Sor Arzobispo Electo se ha servido expedir con esta fecha el decreto que sigue. 'Se aprueba por ahora la dotación que se propone por el Rector del Seminario de una onza de oro mensual para el

¹⁷*Ibid.*: IV; Pereira Salas, 1941: 146-147.

¹⁸Archivo de la Secretaría Arzobispal, s/f: 2 y 15.

¹⁹*Ibid.*: 2.

²⁰Raygada, 1956-1957: 20.

²¹Zegarra, 1869: VI.

²²*Ibid.*: VI-VII.

²³*Ibid.*: VII; Raygada, 1956-1957: 20.

²⁴Raygada, 1954, II: 41; Zegarra, 1869: VII.

²⁵Raygada, 1954, II: 41.

²⁶Claro, 1979: 19.

²⁷Astorga, 1861, I: 252 (libro 3, núm. 45).

²⁸*Ibid.*: 363 (libro 5, núm. 30) y 463 (libro 6, núm. 42).

²⁹Claro, 1979: 8; 1979a: 84.

maestro de canto y música del establecimiento, y se encarga á D. Bernardo Alcedo la enseñanza en dichas clases. Tómesese razon y transcribase al mismo Rector el presente decreto'. Lo transcribo á U. para su inteligencia. Dios que a U. José Hipolito Salas"³⁰.

Es probable que la enseñanza de canto llano en el Seminario Conciliar haya comenzado el año 1845, pues al menos en las planillas de sueldos anteriores a ese año no encontramos dicho curso³¹.

El 22 de febrero de 1845 aparece publicado en *La Revista Católica* un “proyecto de bases para la reforma del Seminario conciliar en el régimen y enseñanza”³². En el informe que acompañó a este proyecto se lee: “Por no ser clase científica la de canto llano, no le hemos designado lugar determinado en el plan; pero ella es esencial en el Seminario, y puede formar tambien un pasatiempo honesto y análogo a las costumbres del eclesiástico. Hemos tenido



1. "Pasión del Viernes Santo", de 1848.

³⁰ Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 225. En las carátulas de dos de sus obras, *Pasión del Viernes Santo* (1848) y *Miserere mei Deus* (1848), Alzedo figura como "profesor de canto llano del Seminario Conciliar". Véase Apéndice, clisés N^{os} 1 y 3.

³¹ Archivo del Seminario Pontificio, 1839-1843; 1843-1844.

³² Arístegui y otros, 1845: 38-40.

Es inclinato capite.

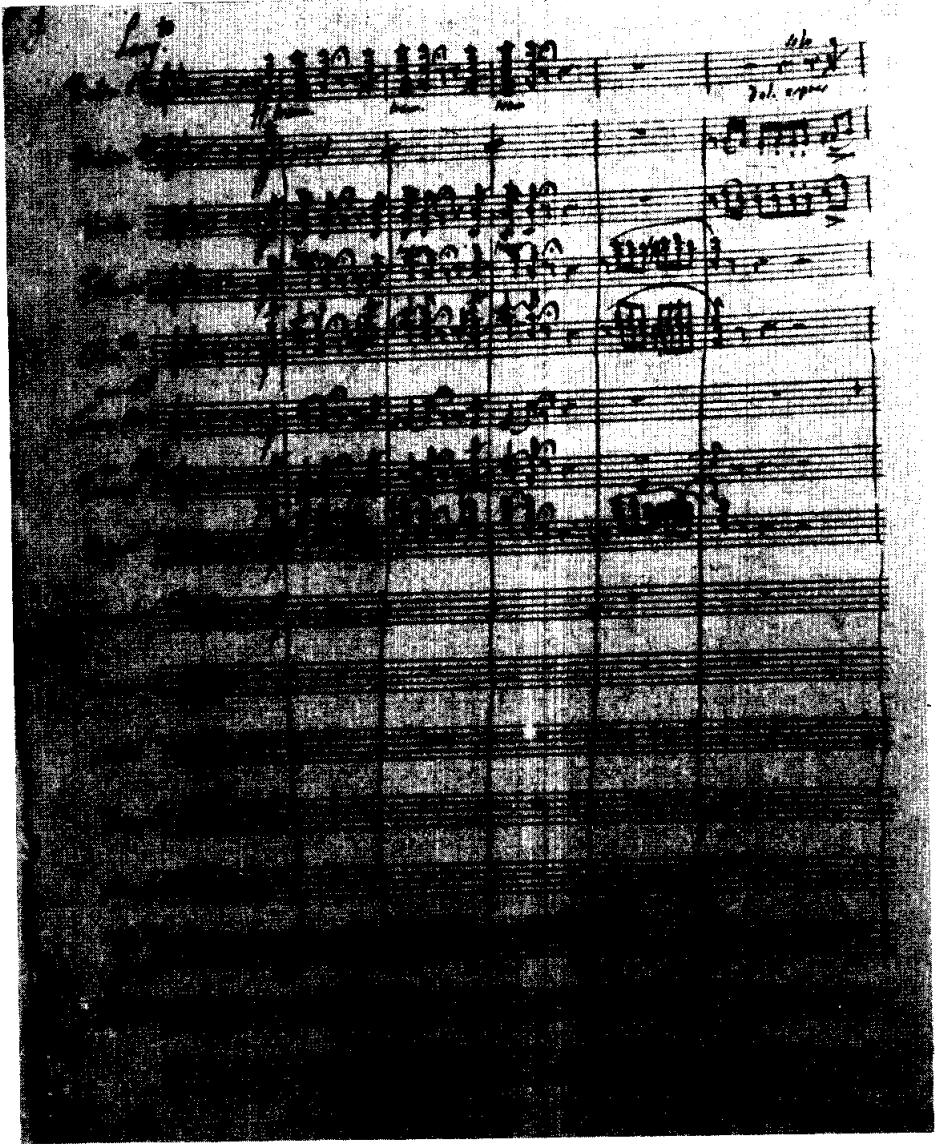
Grave



2. “El inclinato capite”, de la misma “Pasión”.



3. Salmo "Miserere mei Deus", de 1848.



83 *lungo* *Tunc imponent. Cons.*

Viol. I *Viol. II* *Viola* *Flaut.* *Clarin.* *Cel. B.* *Tromp.* *Tromb.* *Coro* *Viol. I* *Viol. II* *Viola* *Flaut.* *Clarin.* *Cel. B.* *Tromp.* *Tromb.* *Coro*

Tunc im po nent tunc im po nent tunc im po nent tunc im po nent

5. "Tunc imponent", del "Miserere".

esto en cuenta, al fijar por una distribución ordinaria el canto de vísperas y completas de los días festivos³³.

Pareciera ser que, al menos en lo que al canto llano se refiere, el proyecto fue aprobado, pues en la planilla de sueldos de los empleados del Seminario correspondiente al mes de abril de ese mismo año, figura como profesor de canto llano fray Lorenzo Betolaza con un sueldo de doce pesos mensuales³⁴.

Siguiendo, a través de las planillas de sueldos mensuales de sus empleados, el hilo de la enseñanza de canto llano en el Seminario Conciliar entre abril de 1845 y octubre de 1863 encontramos como profesores de dicho curso a: fray Lorenzo Betolaza desde abril de 1845 hasta octubre de 1846³⁵; José Bernardo Alzedo desde junio de 1847 hasta diciembre de 1848³⁶; Agustín Gómez desde abril de 1853 hasta febrero de 1854³⁷; Adolfo Desjardins desde abril de 1854 hasta enero de 1858³⁸; José Bernardo Alzedo desde junio de 1858 hasta febrero de 1860³⁹; fray Arcángel de Favencia (como profesor segundo) desde julio de 1859 hasta noviembre de 1860⁴⁰; fray Vicente Chaparro desde junio hasta octubre de 1860⁴¹; y, por último, Miguel Ángel Quagliottini desde noviembre de 1860⁴².

Como se desprende de la lista anterior, la labor de Alzedo como profesor de canto llano del Seminario Conciliar estaría dividida en dos períodos: el primero entre junio de 1847 y diciembre de 1848, el segundo entre junio de 1858 y febrero de 1860.

En el *Semanario Musical* del 22 de mayo de 1852 se deplora la eliminación del curso de canto llano del Seminario⁴³. Es probable que esta supresión haya ocurrido inmediatamente después de que Alzedo terminara su primer período como profesor de dicho establecimiento, pues entre enero de 1849 y marzo de 1853 dicho curso no figura en las planillas de sueldos de los empleados del Seminario⁴⁴. De acuerdo a estas planillas y a los documentos citados a continuación, correspondió al clérigo don Agustín Gómez reiniciar, en abril de 1853, la enseñanza de canto llano en el Seminario:

"Santiago, abril 9 de 1853.- Ilmo. i Rmo. Sor: Habiendose dado principio en este establecimiento la clase de Canto llano, lo pongo en noticia de U. para que

³³ Arístegui y otros, 1845a: 47.

³⁴ Archivo del Seminario Pontificio, 1848-1850. Hacia el final de este libro de cuentas hay planillas de sueldos correspondientes a la primera mitad del año 1845; ver fol. 28.

³⁵ *Ibid.*; Archivo del Seminario Pontificio, 1845-1848: 1-258.

³⁶ Archivo del Seminario Pontificio, 1845-1848: 286-455; 1848-1850: 523-527.

³⁷ Archivo del Seminario Pontificio, 1850-1853: de aquí en adelante folios sin numerar; 1853-1855.

³⁸ Archivo del Seminario Pontificio, 1853-1855; 1855-1856; 1857-1858.

³⁹ Archivo del Seminario Pontificio, 1857-1858; 1859-1860.

⁴⁰ Archivo del Seminario Pontificio, 1859-1860; 1860-1861.

⁴¹ Archivo del Seminario Pontificio, 1860-1861.

⁴² *Ibid.*; Archivo del Seminario Pontificio, 1862-1863.

⁴³ s.f., "Apuntes para la historia", 1852, I/7: 1.

⁴⁴ Archivo del Seminario Pontificio, 1848-1850; 1850-1853.

se sirva decretar el pago de ocho pesos mensuales por el tesorero de la Casa al clérigo minorista Dⁿ Agustín Gómez que es el encargado de ella"⁴⁵.

"Santiago, abril 9 de 1853.- Se aprueba el nombramiento de profesor de canto llano que se ha hecho en el clérigo D. Agustín Gómez, debiendo acudirle el Seminario Conciliar con la renta de ocho pesos mensuales. Tomese razón en los libros del Seminario... El Arzobispo de Sant.^o Astorga, P. Sec^o"⁴⁶.

Luego, el 24 de marzo de 1859, cuando Alzedo había iniciado ya su segundo período⁴⁷, se autorizó al Rector "para que de los trescientos pesos que goza el profesor rebaje ciento para pagar el que haya de hacer la clase especial que se ha acordado formar" con el propósito de hacer más fácil la enseñanza de canto llano en el Seminario⁴⁸.

Efectivamente el sueldo de 300 pesos anuales que ganaba Alzedo desde junio de 1858 fue rebajado a 200 pesos a partir de marzo de 1859 para pagar 100 al segundo profesor de canto llano fray Arcángel de Favencia⁴⁹. Tal vez éste fue uno de los motivos por los cuales a partir de marzo de 1860 Alzedo deja de figurar en las planillas de sueldos del Seminario Conciliar⁵⁰.

Durante su larga residencia en Chile, interrumpida brevemente en 1829 y 1841 con el frustrado propósito de establecerse nuevamente en el Perú, Alzedo realizó una fructífera labor no sólo como director de bandas, profesor, maestro de capilla y compositor sino también como escritor. En 1852 funda junto a Isidora Zegers, José Zapiola y Francisco Oliva, el *Semanario Musical*, la primera publicación periódica chilena especializada en música⁵¹. En esta revista colaboraron algunos de sus editores, entre los cuales Alzedo figura como redactor de la parte "doctrinal"⁵². Artículos suyos han aparecido también en *La Revista Católica*⁵³, *El Mercurio*⁵⁴ y *El Ferrocarril*⁵⁵. Entre 1851 y 1861, Alzedo escribe su *Filosofía elemental de la música*⁵⁶ con "el deseo de cooperar... á la ilustración de los que, habitando el Continente Americano, somos una misma familia en diversos departamentos"⁵⁷. Fruto de largos años de experiencia, meditación e investigación⁵⁸ éste es no sólo "el primer tratado teórico-musical de importan-

⁴⁵ Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 365.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Su nombramiento oficial fue el 30 de julio de 1858. Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 513 "se nombra profesor... de canto llano, con la renta de veinticinco pesos mensuales a Don Bernardo Alcedo".

⁴⁸ *Ibid.*: 527.

⁴⁹ Archivo del Seminario Pontificio, 1859-1860.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Claro y Urrutia Blondel, 1973: 110.

⁵² *Ibid.*; Vaisse, 1915: 36.

⁵³ [Alzedo], 1846: 423-424. Alzedo se identifica como autor de esta carta en la nota 2 de su comunicado a *El Mercurio*, XXVIII/8520 (diciembre 21, 1855), p. 2.

⁵⁴ Alzedo, 1855: 2.

⁵⁵ Alzedo, 1856: 2.

⁵⁶ Stevenson, 1971: 4.

⁵⁷ Alzedo, 1869: XV.

⁵⁸ *Ibid.*: XIII.

cia continental escrito en Chile"⁵⁹, sino también el primero en América, "que en la suma de sus diversos capítulos, reuniendo lo didáctico á lo histórico, á la vez de enseñar, ilustra"⁶⁰.

Llamado por el Gobierno del Perú para fundar un conservatorio de música en Lima⁶¹, el 9 de enero de 1864 Alzedo obtuvo una licencia por seis meses para dejar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Santiago y dirigirse a su país de origen⁶². Sin embargo, a partir del 25 de enero del mismo año, Alzedo se establece definitivamente en el Perú⁶³ y el 16 de diciembre el Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso acepta su renuncia al cargo de maestro de capilla "que ha desempeñado con puntual asistencia"⁶⁴. Viudo y anciano, ya no le acompaña la apreciable dama chilena doña Juana Rojas y Cea⁶⁵ con quien había contraído matrimonio el 6 de marzo de 1857⁶⁶.

Con 90 años de edad, José Bernardo Alzedo fallece en Lima el 28 de diciembre de 1878, después de haber sido nombrado Director General de las Bandas de Música del Ejército, Presidente Vitalicio Honorario de la "Sociedad Filarmónica" de Lima y miembro de la Sociedad "Fundadores de la Independencia"⁶⁷; además de recibir una pensión, ver publicada su *Filosofía elemental de la música* (1869) y ejecutadas varias de sus obras.

III. OBRA MUSICAL

1. Aspectos generales

El variado y valioso repertorio musical de José Bernardo Alzedo, que abarca desde obras ligeras tales como pasos dobles, boleros y vales⁶⁸ hasta obras patrióticas y religiosas de la importancia del *Himno Nacional* del Perú o de su elogiado *Miserere*⁶⁹, lo ha llevado a ser considerado "entre los más notables compositores de América"⁷⁰.

Sin embargo, este repertorio, preservado en su mayor parte en Chile⁷¹ y

⁵⁹Claro, 1979a: 84.

⁶⁰Alzedo, 1869: IX.

⁶¹[Zapiola], 1864: 3. Publicado en *El Mercurio* el 5 de enero de 1864, este artículo fue atribuido a José Zapiola en una reproducción del mismo en *El Comercio* de Lima el 25 de enero del mismo año, Raygada, 1954, II: 47. Pereira Salas, 1978: 21 confirma esta atribución.

⁶²Astorga, 1868, III: 324 (libro 12, núm. 340).

⁶³Raygada, 1954, II: 48.

⁶⁴Astorga, 1868, III: 482 (libro 12, núm. 472).

⁶⁵Raygada, 1954, II: 48.

⁶⁶Parroquia de San Lázaro, 1854-1858: 176.

⁶⁷Alzedo, 1869: portada; Claro, 1979: 20.

⁶⁸Zegarra, 1869: VIII.

⁶⁹[Zapiola], 1864: 3 "nosotros recordamos con entusiasmo... algunas grandes Misas, y sobre todo su gran *Miserere* que el público de esta capital oye siempre como una novedad y que a juicio de personas competentes contiene cinco o seis versos que ningún gran maestro desdeñaría de contar como suyos".

⁷⁰Figueroa, 1900: 21.

⁷¹Claro, 1974: 6-9; 1979: 20.

Perú⁷², es en general desconocido por el mundo musical de nuestro siglo por estar constituido, casi en su totalidad, de obras inéditas. Así es como en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile⁷³ se conservan 29 manuscritos de Alzedo, los cuales, pese a que representan, tanto en calidad como en cantidad, un importante aporte a la creación musical religiosa de este país, no han sido objeto de un estudio estilístico ni mucho menos de las ediciones, ejecuciones y grabaciones que merecen.

Nuestra contribución será entonces aportar nuevas luces al conocimiento del pasado musical del continente americano por medio del análisis de cuatro obras de José Bernardo Alzedo preservadas en el citado archivo: *Gloria laus* (1849), *Christus factus est* (1849), *Pasión del Viernes Santo* (1848) y *Miserere mei Deus* (1848)⁷⁴.

En base al análisis de estas cuatro obras podemos decir que el estilo religioso de Alzedo se caracteriza, en cuanto a forma, metro y ritmo, por el empleo tanto de formas simples como compuestas, un predominio del metro cuaternario simple, la repetición de determinados esquemas o motivos rítmicos, la abundancia y variedad de figuras con punto o ligado (ver ej. 1) y el uso de fórmulas rítmico-melódicas características para los finales de frases, semifrases o motivos (ver ej. 2).

La melodía tiende a ser simple en las partes en mayor y más expresiva y dramática en las secciones en menor; diatónica con algunas apoyaturas, notas de paso, notas de vuelta, o pasajes cromáticos; gradual con saltos compensados. Abundan las notas repetidas, terminaciones femeninas, secuencias y repeticiones de frases o motivos. Con frecuencia se encuentran comienzos de frases con dos notas repetidas seguidas de un salto ascendente de cuarta (ver ej. 3) o, a veces, de sexta (ver ej. 4). Y, más aún, comienzos de frase directamente con un salto de cuarta ascendente (ver ej. 5).

Ej. 1



⁷²Raygada, 1956-1957: 21-24.

⁷³Claro, 1974: 6-9; 1979: 20.

⁷⁴Estas obras están transcritas en el segundo volumen de mi tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología.

Ej. 2a

PASION DEL VIERNES SANTO, IV, cc. 12-16

Andante

S

Si non es - set si non es - - set hic
ma - le ma - le - fac - - tor

Ej. 2b

PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 23-28

Andante

B

cau - sam. Est au-tem con-sue-tu-do vo - - bis est
au-tem con sue tu do vo - - bis

Ej. 2c

PASION DEL VIERNES SANTO, XV, cc. 23-27

Andante

S

o - rum. No - li scri-be-re no - li scri-be-re, Rex
sum Ju - - dae - o - rum,

Ej. 3

GLORIA LAUS, cc. 38-42

Allegro

TIPLES

S

tor: Cu - i pue - - ri - le de - - cus cu - i
pue - ri - le de - - cus

Ej. 4

PASION DEL VIERNES SANTO, XVI, cc. 12-17

Andante non molto

S I sed sor - tia - - - mur de il - la sed sortia - - -

S II sed sor - tia - - - mur de il - la sed sor tia - - -

B sed sor - tia - - mur de il - la sed sor -

mur de il - la cu - jus cu - - - jus sit cu - jus

mur de il - la cu - jus cu - - - jus sit cu - jus

- tia - mur de il - la cu - jus cu - - jus sit cu - - jus

También hay bastantes comienzos de frase con un movimiento gradual ascendente que cubre por lo general el ámbito de tercera (ver ej. 2ª y 6).

Otro rasgo característico es el comienzo de una obra o sección en menor, con un movimiento ascendente que cubre un ámbito de quinta (ver ej. 7) o un ámbito mayor (ver ej. 8) o, en menor medida, con un movimiento descendente (ver ej. 9). Por lo general estos pasajes están provistos de figuras rítmicas con punto. En la armonía se emplean funciones principales, secundarias y transitorias en estado fundamental e inversiones, con y sin séptima. La dominante aparece generalmente con séptima y, a veces, agrega la novena. Hay bastante uso de funciones de I_4^6 y IV_4^6 , lo cual da origen, frecuentemente, a pedales de dominante y tónica. También se emplean acordes alterados: acorde de sexta aumentada $\flat$ (sexta italiana), acorde de quinta sexta aumentada $\sharp$ (sexta alemana), acorde de cuarta aumentada-sexta aumentada $\sharp$ (sexta francesa) y acorde napolitano II^{6b} (N^6). El cromatismo aparece, a veces, con el enlace $VI^{5-\flat} IV_{(5)}^{6-\flat}$ o con la cromatización del tetracordio frigio. Hay bastantes progresiones y "notas extrañas al acorde": notas de paso, notas de vuelta, apoyaturas simples y dobles, diatónicas y cromáticas. Resulta interesante destacar, en las obras compuestas, la conclusión de algunas secciones en semicadencia (*Pasión del Viernes Santo*, secciones III, V, VI y XI; *Miserere mei Deus*, secciones I, II, III, VII y X). Sin embargo, este hecho no da lugar a un enlace armónico (V-I) entre el

Ej. 5

MISERERE MEI DEUS, I, cc. 44-48

Larghetto *SOLO*

S

Se — cun — dum mag — naz mi —

— se — ri — cor — di — am tu — am

Ej. 6

MISERERE MEI DEUS, IV, cc. 4-8

Allegretto

S

T

Ec — ce e — nim ve — ri — ta — tem ve — ri —

Ec — ce e — nim ve — ri — ta — tem ve — ri —

— ta — tem di — lex — is — ti ve — ri —

— ta — tem di — lex — is — ti ve — ri —

Ej. 7

MISERERE MEI DEUS, I, cc. 1-4

Larghetto

Vlc.
Cbj.

ff

Ej. 8

CHRISTUS FACTUS EST, cc. 1-4

Andante Sostenuto

Vlc.
Cbj.

Ej. 9

PASION DEL VIERNES SANTO, I, cc. 1-10

Larghetto Passio

Vlc.
Cbj.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

Ej. 10

GLORIA LAUS, cc. 8-16, Cl. [en Do]

Allegro Moderato

final de las citadas secciones y el comienzo de las que le siguen, sino que obedece, al menos en el caso de la *Pasión*, a la expresión del sentido del texto.

Hay un predominio de las texturas homófona (melodía con acompañamiento) e intermedia (mezcla de texturas), aunque también hay casos de textura polifónica homorrítmica (las partes se mueven con igual ritmo), polifónica polirrítmica (las partes se mueven con ritmo diferente) y, en menor medida, monofónica (una sola línea melódica).

Respecto al color armónico y orquestal hay bastantes duplicaciones en terceras (ver ej. 10) y sextas (ver. ej. 11) especialmente en la escritura de los clarine-

tes; también algunas “quintas de corno” en la escritura de las trompas (ver ej. 12), y trémolo y pizzicato en las cuerdas.

Ej. 11

GLORIA LAUS, cc. 1-4, Cl. [en Do]



Ej. 12

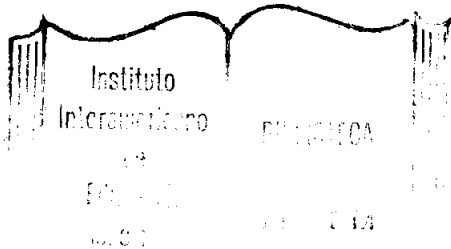
GLORIA LAUS, cc. 36-38, Trm. en Fa



Para José Bernardo Alzedo, la “Música de Templo” o “Lírico-sacra” es “la expresión de un sentimiento religioso significado en conformidad del lugar é identidad de las palabras”⁷⁵. Este pensamiento se refleja en su obra, pues en general se advierte una preocupación por adaptar la música al contenido del texto. La influencia de este último sobre el carácter de la música se ve especialmente en el tempo, tonalidad, melodía y armonía empleados. Así, en aquellas obras o secciones donde el texto tiene un carácter alegre (por ejemplo *Gloria laus*) el tempo tiende a ser movido, la tonalidad mayor, la melodía simple y diatónica, y predominan las funciones de tónica, subdominante y dominante. Por otro lado, en aquellas obras o secciones donde el texto tiene un carácter más profundo o sombrío (por ejemplo *Christus factus est*) el tempo tiende a ser más calmado, la tonalidad menor, la melodía más expresiva, oscura y cromática, y la armonía se enriquece con un mayor número de funciones secundarias y transitorias.

Si comparamos el lenguaje musical de Alzedo con el de la ópera italiana de su época, vemos que existen ciertos aspectos comunes que revelan la influencia de dicho género en el estilo religioso de este compositor. Entre ellos la abundancia de figuras rítmicas con punto o ligado (ver ej. 1), algunos giros melódicos, el uso de fórmulas rítmico-melódicas características para las terminaciones de frases o motivos (ver ej. 2), los comienzos de frases con dos o más notas

⁷⁵ Alzedo, 1869: 47 y 50.



repetidas seguidas de un salto ascendente (ver ej. 3 y 4), y la simplicidad y uniformidad de la armonía en algunas secciones. Esto se explica por el predominio que tuvo la ópera italiana en los escenarios chilenos del siglo XIX. Así, durante el período en que Alzedo residió en Chile (1823-1864), se ejecutaron preferentemente óperas de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi⁷⁶. En otras palabras, el estilo religioso de Alzedo refleja una tendencia que afectó a casi todos los países hispanoamericanos durante el siglo XIX⁷⁷: la introducción de elementos de la ópera italiana en la música religiosa como consecuencia del predominio que tuvo este género en América⁷⁸.

2. “Gloria laus” (1849)

Esta obra fue compuesta para la procesión de Palmas del Domingo de Ramos. En esta ocasión se conmemora la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén y su llanto al prever la actitud de sus enemigos⁷⁹.

De origen desconocido, el término “himno” fue usado desde tiempos antiguos para designar una gran variedad de cantos en honor a dioses, héroes u hombres notables⁸⁰. A comienzos de la era cristiana dicho término se aplicaba a todos los cantos en alabanza del Señor; posteriormente se restringió a cantos basados en textos poéticos a diferencia de los cánticos y salmos bíblicos⁸¹.

Fiel a la tradición litúrgica, Alzedo elige para la procesión de Palmas del Domingo de Ramos el texto en latín del himno a Cristo Rey “Gloria laus”. En éste, el pueblo de Israel recibe, con alabanzas, himnos y plegarias, al Rey bendito, benigno y clemente que viene a redimirlo en nombre del Señor. Normalmente, este himno se canta en el transcurso de la procesión en forma alternada entre el coro y el pueblo⁸². Alzedo, en cambio, toma para su obra sólo los versos que repite el pueblo, es decir, la primera estrofa del himno: “Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor: Cui puerile decus prompsit Hosanna pium”.

Esta obra tiene dos versiones, una para soprano y órgano, otra para soprano, alto, tenor y bajo con acompañamiento de flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 trompas en Fa, corneta-pistón en Si bemol, trombón, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. El siguiente análisis corresponde a la versión para voces y orquesta. Escrito en Fa mayor con modulaciones a Do mayor, este “Allegro moderato” refleja el contenido del texto. La melodía es de carácter simple y alegre (ver ej. 13) y en la armonía predominan las funciones de tónica, subdo-

⁷⁶Pereira Salas, 1957: Apéndice.

⁷⁷*Ibid.*: 281.

⁷⁸Claro, 1979a: 83.

⁷⁹Nácar y Colunga, 1959: 379; Mateo 21, 1-11; Marcos 11, 1-11; Lucas 19, 28-44; Juan 12, 12-19.

⁸⁰Sadie, 1980, VIII: 836.

⁸¹Apel, 1975: 397.

⁸²Nácar y Colunga, 1959: 385.

minante y dominante. Ocasionalmente aparecen funciones transitorias y hacia el final de la obra el acorde de quinta sexta aumentada $\sharp$ (sexta alemana).

Ej. 13

GLORIA LAUS, cc. 17-24

Allegro Duo Tutti

S
Tutti
Glo-ri-a, la-us Glo-ri-a, la-us et ho-nor ti-bi sit, Rex Chris-te Re-tor -demp-

A
Glo-ri-a, la-us Glo-ri-a, la-us et ho-nor ti-bi sit, Rex Chris-te Re-tor -demp-

T
Glo-ri-a, la-us Glo-ri-a, la-us et ho-nor ti-bi sit, Rex Chris-te Re-tor -demp-

B
Glo-ri-a, la-us Glo-ri-a, la-us et ho-nor ti-bi sit, Rex Chris-te Re-tor -demp-

3. "Christus factus est" (1849)

Este Gradual fue compuesto para la Misa del Jueves y Triduo de Semana Santa. En la noche del Jueves Santo la Iglesia celebra la institución de la Eucaristía⁸³. Por la noche de ese día Jesús daba fin a la Pascua judía, que recordaba la antigua alianza de Dios con Israel, para instituir la Cena Pascual Cristiana e inaugurar así una nueva alianza, no sólo con Israel, sino con toda la Humanidad⁸⁴. En el fondo, la liturgia eucarística del Jueves Santo conmemora una doble entrega de Cristo: la de "ser entregado y la de entregarse El a su Padre"⁸⁵. Y en la base de esta entrega está el amor⁸⁶, pues "tanto amó Dios al mundo" que entregó a su único Hijo para salvarnos⁸⁷ y tanto amó Jesús que, al instituir el misterio eucarístico, "se ofreció a sí mismo como víctima de salvación y nos mandó perpetuar esta ofrenda en conmemoración suya"⁸⁸.

Por otro lado, el Triduo pascual comienza el Viernes Santo por la mañana y

⁸³Nocent, 1981: 40.

⁸⁴Nácar y Colunga, 1959: 436-437.

⁸⁵Nocent, 1981: 64.

⁸⁶*Ibid.*: 57.

⁸⁷Juan 3, 16-17.

⁸⁸Nocent, 1981: 63.

finaliza el Domingo de Pascua por la noche⁸⁹. Constituye los tres días de muerte, sepultura y resurrección de Cristo; la unidad inseparable entre su muerte y resurrección expresada por él mismo al decir: "Destruid este templo y yo lo reconstruiré en tres días"⁹⁰.

El Gradual es el segundo ítem cantado del Proprio de la Misa. Consiste en un canto responsorial integrado por responsorio (R) y versículo (V) distribuidos de la siguiente manera: RV o RVR⁹¹.

Considerando nuevamente la estructura de la liturgia, Alzedo elige para la Misa del Jueves Santo el Gradual "Christus factus est" que toma su texto en latín de las Epístolas de San Pablo a los Filipenses⁹². El sentido de este texto es el siguiente: Cristo cumplió con tal obediencia la voluntad de su Padre que le valió ser exaltado "por encima de todo Principado, Potestad, Virtud, Dominación y de todo cuanto tiene nombre no sólo en este mundo sino también en el venidero"⁹³; es decir, se le dio la soberanía sobre el universo⁹⁴.

El medio de ejecución de la obra de Alzedo se compone de soprano, alto, tenor y bajo con acompañamiento de flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, trombón, timbal en Do y Sol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Respetando las principales divisiones del texto, la forma es binaria:

Responsorio		Versículo	
A		B	
a	b	c	a'
ton. principal	ton. vecina	ton. vecina	ton. principal
Do menor	Mi b mayor	Mi b mayor	Do menor

A diferencia de *Gloria laus*, cuya música es en general simple y alegre, este "Andante sostenuto" en Do menor, con modulación a Mi bemol mayor, refleja en su contenido rico y profundo el carácter del texto. Expresiva, la melodía se torna oscura y dramática en las secciones en menor (ver ej. 14).

La armonía es de mayor riqueza que en la obra anterior. A las funciones principales se agrega un mayor número de funciones secundarias y transitorias en estado fundamental e inversiones, con o sin séptima, y un caso de II^{6b} (N⁶). El cromatismo y la tensión armónica alcanzan su máxima expresión en la sección b, en particular, entre los compases 28 y 36 (ver ej. 15) donde, sobre un pedal de dominante, hay cromatismo en casi todas las partes. Esta tensión armónica está estrechamente ligada al sentido del texto: "muerte de cruz".

⁸⁹*Ibid.*: 40.

⁹⁰*Ibid.*: 39.

⁹¹Apel, 1975: 350 y 702.

⁹²Filipenses 2, 8-9.

⁹³Efesios 1, 21.

⁹⁴Noctent, 1981: 120.

Ej. 14

CHRISTUS FACTUS EST, cc. 10-15

Andante sostenuto

S Chri — stus fac — tus est pro no — bis

A Chri-stus fac-tus est pro no —

T Chri — stus fac-tus est pro no — — bis

B Chri-stus fac-tus est pro no —

La textura de esta obra es predominantemente polifónica polirrítmica, aunque también hay secciones más homorrítmicas y homófonas.

4. "Pasión del Viernes Santo" (1848)

En música el término "Pasión" se aplica a aquellas obras que toman como texto la Pasión de Jesucristo según uno de los cuatro evangelistas⁹⁵. En la liturgia católica romana la Pasión según San Mateo se lee durante la Misa del Domingo de Ramos; la según San Marcos, el Martes Santo; la de San Lucas, el Miércoles Santo, y la Pasión según San Juan, el Viernes Santo⁹⁶. En su evolución como género musical, la pasión ha mostrado una gran variedad de estilos que van desde la pasión monofónica de la Edad Media hasta el oratorio pasión del siglo XVIII. Al parecer la pasión de Alzedo pertenece a un tipo híbrido que se acerca al oratorio pasión por su estilo operático, pero, a su vez, se diferencia de éste por extraer su texto de la Biblia.

Como lo dice su título, esta obra fue compuesta, probablemente, para conmemorar la Pasión de Cristo. Fiel a la liturgia católica, Alzedo escoge como texto en latín la "Pasión de nuestro Señor Jesucristo según San Juan"⁹⁷. Alzedo toma sólo algunos fragmentos de este texto. Estos suman un total de diecisiete que el compositor distribuye en un mismo número de secciones musicales. El

⁹⁵ Apel, 1975: 647.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Juan 18, 1-40; 19, 1-42.

Ej. 15

CHRISTUS FACTUS EST, cc. 27-37

Andante sostenuto

S mor - tem au - - tem cru - - cis mor - tem

A mor - tem au - tem au - tem cru - cis cru - cis mor -

T - cis mor - tem au - tem cru - cis mor - tem

B mor - tem au - tem cru - - cis mor - - tem

au - tem au - tem cru - cis cru - cis cru - cis cru - - - cis

- tem au - tem cru - cis cru - cis cru - - cis

au - tem au - tem cru - cis cru - - cis cru - cis cru - - cis

au - - - tem cru - cis cru - cis

primer fragmento y el último están escritos en forma narrativa y los quince restantes de manera dialogada. No obstante, salvo entre los textos de las secciones VI y VII, IX y X, XIII y XIV, no existe una relación directa entre el texto escogido para una sección y el elegido para la siguiente. Por lo tanto, si bien los fragmentos aparecen en la obra de Alzedo siguiendo el orden original, no reflejan acabadamente la continuidad del relato bíblico. El texto de la primera sección corresponde al título "Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem" y el de la última, al momento en que el evangelista dice que Jesús inclinó la cabeza y entregó su espíritu. El texto de las demás secciones corresponde a preguntas, respuestas o frases emitidas por Pilato, la portera, los sumos sacerdotes, los alguaciles, los soldados y los judíos.

El medio de ejecución de la *Pasión* de José Bernardo Alzedo está compuesto

de cuatro voces con acompañamiento de orquesta: soprano, alto, tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Fa, corneta-pistón en Si bemol, trombón, tambor redoblante, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Las diecisiete secciones en que se divide esta obra son:

- I. Passio (título): Coro y orquesta. Re menor, Larghetto.
- II. Jesum Nazarenum (los alguaciles y soldados): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro.
- III. Numquid et tu (la portera): Solo de soprano; clarinete [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Fa mayor, Allegretto.
- IV. Si non esset (los judíos): Duo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante non molto.
- V. Tu es Rex (Pilato): Coro y orquesta. Re menor, Allegro non molto.
- VI. Ego nullam invenio (Pilato): Solo de bajo; trompa en Fa, 2 violines y contrabajo. Re menor, Andante.
- VII. Non hunc (los judíos): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegretto.
- VIII. Ave Rex (los soldados): Coro y orquesta. Re menor, Allegro non molto.
- IX. Ecce homo (Pilato): Solo de bajo; 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante.
- X. Crucifige (los sumos sacerdotes y alguaciles): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro giusto.
- XI. Mihi non loqueris? (Pilato): Solo de bajo; 2 clarinetes [en Do], 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante non molto.
- XII. Si hunc dimittis (los judíos): Solo de tenor; clarinete [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Fa mayor, Andante maestoso.
- XIII. Ecce Rex vester (Pilato): Solo de bajo; 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Allegro moderato.
- XIV. Tolle, tolle, crucifige (los judíos): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro giusto.
- XV. Noli scribere (los sumos sacerdotes): Solo de soprano; 2 clarinetes [en Do], corneta-pistón en Si bemol, 2 violines, viola y contrabajo. Fa mayor, Andante.
- XVI. Non scindamus eam (los soldados): Terceto de 2 sopranos y bajo; 2 clarinetes [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines y contrabajo. Fa mayor, Andante non molto.
- XVII. Et inclinatio capite (el evangelista): Coro y orquesta. Re menor, Grave.

La obra está en Re menor, pero sus secciones se alternan entre esta tonalidad y su relativa mayor (Fa mayor). En las partes que están en Re menor predominan las modulaciones a Fa mayor, aunque también las hay a tonalidades más lejanas como La menor y Si bemol mayor. Por otro lado, en las partes en Fa

mayor predominan las modulaciones a la tonalidad de la dominante (Do mayor), con un caso de modulación a La menor. También hay casos de intercambio modal y de modulación por medio de la relación dominante del menor es igual al tercer grado mayorizado de la relativa mayor o viceversa. Por ejemplo V de Re menor = III* de Fa mayor (ver ej. 16).

Ej. 16

PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 20-25

Andante

Trm.
[en Fa]

B

VI. I

VI. II

Cb.

nul — — — lam in — ve — — nio in e — — — o

arco P cresc.

arco P cresc.

arco P cresc.

Cau — — sam. Est au — tem con-sue-tu-do vo — — bis

f

pizz.

En general se ve un predominio de las funciones principales en estado fundamental e inversiones. Esta simplicidad armónica se enriquece, no obstante, con funciones secundarias y transitorias en estado fundamental o inversiones, con o sin séptima; y acordes alterados como el de sexta aumentada $\sharp$ (sexta

italiana), quinta sexta aumentada $\frac{6}{5}$ (sexta alemana) y napolitano II^{6b} (N^6). Bastante común, entre los acordes de sexta aumentada, es el enlace $VI^{5-b}_{IV^{6-5}}$ lo cual trae consigo la presencia de cromatismo.

La preocupación del compositor por adaptar la música al sentido del texto bíblico se hace evidente en esta obra. Por ejemplo, se advierte una semejanza entre las secciones II, VII, X y XIV; tanto en el contenido como en el carácter de su música y texto. En la sección II (ver ej. 17) el texto "A Jesús Nazareno", contiene la respuesta decidida que los alguaciles y soldados de los sumos sacerdotes y fariseos dan a Jesús cuando éste, estando en el huerto, les pregunta "¿A quién buscáis?". Luego, cuando Pilato pregunta a los judíos si desean que suelte a Jesús, éstos responden en la sección VII (ver ej. 18) gritando: "¡A ése, no; a Barrabás!". Por último, en las secciones X (ver ej. 19) y XIV, idénticas en

Ej. 17
PASION DE VIERNES SANTO, II, cc. 2-9

Allegro

S Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

A Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

T Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

B Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

Je - - sum Je - - sum Na - - za - re - - num

Je - - sum Je - - sum Na - - za - re - - num

su música, los sumos sacerdotes y alguaciles, y los judíos al ver a Jesús gritan respectivamente: “¡Crucificalo, crucificalo!” y “¡Fuera, fuera! ¡Crucificalo!”.

Ej. 18

PASION DEL VIERNES SANTO, VII, cc. 2-5

Allegretto

S
Non non non hunc, sed Ba-ra-bbam non non non hunc, sed Ba-ra-bbam

A
Non non non hunc, sed Ba-ra-bbam non non non hunc, sed Ba-ra-bbam

T
Non non non hunc, sed Ba-ra-bbam non non non hunc, sed Ba-ra-bbam

B
Non non non hunc, sed Ba-ra-bbam non non non hunc, sed Ba-ra-bbam

En síntesis, primero está la traición de Judas y la actitud decidida de prender a Jesús, luego la negación de los judíos ante la posibilidad de darle libertad y, por último, su insistencia para que se le crucifique. Para coro y orquesta, estas cuatro secciones están en Fa mayor. Construidas sobre una armonía donde predominan las funciones principales, la música es simple, de carácter decidido, intransigente, triunfal.

Otro ejemplo de la relación texto-música está en aquellas secciones en que Pilato se muestra preocupado, temeroso, angustiado, al reconocer, por un lado, la inocencia de Jesús y, por otro, la presión de los judíos. Entre éstas están las secciones VI, IX, XI y XIII. En la sección VI (ver ej. 20) Pilato dice a los judíos que no halla en Jesús ningún crimen y les pregunta si quieren que lo libere. Luego, como Jesús no responde cuando Pilato le pregunta “¿De dónde eres Tú?”, Pilato le dice en la sección XI (ver ej. 21): “¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?”. Por último, en las secciones IX (ver ej. 22) y XIII (ver ej. 23), con música muy semejante entre sí, Pilato dice a los judíos, respectivamente: “Aquí tenéis al hombre” y “Aquí tenéis a vuestro Rey”, como queriendo dejar a Jesús en manos de los judíos para así librarse del peso que sentía.

Para solo de bajo y algunos instrumentos de la orquesta, estas cuatro secciones están en Re menor. La música es expresiva, a veces dramática, reflejando, en algunas partes, la inquietud y angustia de Pilato.

La influencia del texto se advierte también en aquellas secciones en que éste termina con una interrogación. Así, en las secciones III “¿Acaso eres tú de los discípulos de este hombre?”, V “¿Eres Tú el Rey de los judíos?”, VI “Yo no hallo

Ej. 19

PASIÓN DEL VIERNES SANTO, X, cc. 2-7

Allegro Giusto

S
Cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge

A
Cru — ci — fi — ge

T
Cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge

B
Cru — — ci — — fi — — ge

cru-ci-fi — — ge e — um cru-ci-fi — ge e — — um

cru — — ci — — fi — ge cru-ci-fi — ge e — um

cru-ci-fi — — ge e — um cru-ci-fi — ge e — um

cru — ci — — fi — ge cru-ci-fi — ge e — um

en éste ningún crimen. Hay en vosotros costumbre de que os suelte a uno en Pascua. ¿Queréis, pues, que os suelte al Rey de los judíos?”, y XI “¿A mi no me hablas? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?”, la música termina con una semicadencia.

Por último, en la última sección, donde el evangelista se refiere al momento en que Jesús expira, aparece el acorde napolitano II^{6b} y (N⁶) y el acorde de sexta aumentada $\sharp$ (sexta italiana), la cadencia rota y abundan los acordes de VII y V con o sin séptima, en estado fundamental o inversiones (ver ej. 24).

5. “Miserere mei Deus” (1848)

Los salmos tienen un gran valor espiritual, pues expresan el sentimiento que los

Ej. 20

PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 14-23

Andante

Trm.
en Fa

B

VI. I

VI. II

Cb.

E — — — go nul — lam E — go nul — — lam in —

— ve — — nio E — — — go nul — lam E — go

nul — — lam in — ve — — nio in e — — o cau — sam. Est

arco P cresc.

arco P cresc.

arco P cresc. f

Ej 21
PASION DEL VIERNES SANTO, XI, cc. 1-9

Andante non molto

2 Cl.
[en Do]

B

VI. I

VI. II

Vcl.

Vcl.
Cbj.

Mi - hi non

lo queris? nes-cis quia po-tes - ta-tem po-tes-ta -tem ha-beo

fp

Ej. 22

PASION DEL VIERNES SANTO, IX, cc. 1-4

Andante SOLO

B. Ec — — — ce ho — — — mo.

VI. I pizz. arco

VI. II pizz. arco

Vla. pizz. arco

Vlc. Cbj. pizz. arco

Ej. 23

PASION DE VIERNES SANTO, XIII, cc. 1-5

Allegro Moderato

B. Ec — — — ce Rex ves — — — ter

VI. I [pizz.] rall. p [arco]

VI. II [pizz.] rall. p [arco]

Vla. [pizz.] rall. [arco]

Vlc. Cbj. [pizz.] rall. [arco]

hombres deben guardar hacia Dios y las palabras con que deben dirigirse a él; en síntesis, "la actitud que todo hombre debe adoptar ante Dios"⁹⁸. No sólo fueron la oración del Antiguo Testamento, sino que también los recitaron

⁹⁸García, 1975: 711.

Ej. 24

PASION DEL VIERNES SANTO, XVII, cc. 9-19

Grave

Soprano: ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

Alto: ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

Tenor: ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

Bass: ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

Et in-cli-na-to

-dit spi-ri-tum et in-cli-na-to ca-pi-te,

-dit spi-ri-tum et in-cli-na-to ca-pi-te,

Jesús, la Virgen, los Apóstoles y los primeros mártires; y la Iglesia cristiana hizo de ellos su oración oficial⁹⁹. Esta riqueza espiritual de los salmos es tal vez una de las causas por las cuales el Salterio (colección de 150 salmos) ha sido “la fuente de texto más importante en la historia de la música”¹⁰⁰.

La estructura literaria de los salmos consiste en un cierto número de versos cada uno de los cuales está constituido de dos o, a veces, tres partes que se relacionan entre sí, “a menudo expresando el mismo pensamiento, o pensamientos contrastantes”¹⁰¹.

⁹⁹Ibid.

¹⁰⁰Apel, 1975: 700.

¹⁰¹Ibid.: 701.

Los salmos pueden agruparse en tres grandes géneros literarios: los himnos, las súplicas y las acciones de gracias¹⁰². El “Miserere”, salmo 50 (51), es un salmo penitencial que pertenece al género de las súplicas individuales. Las súplicas son salmos de sufrimiento o lamentaciones dirigidas a Dios. Generalmente, el comienzo es una imploración, acompañada de una solicitud de ayuda, una oración o una manifestación de confianza; el cuerpo trata de conmovir a Dios describiendo la afligida situación del suplicante y, a menudo, el salmo concluye con la certidumbre de que la oración es escuchada y con una expresión de agradecimiento¹⁰³. Entre estos tipos de salmos se distinguen súplicas colectivas y súplicas individuales, según expresen la necesidad de un pueblo o la necesidad particular de un individuo¹⁰⁴.

Entre los siete salmos penitenciales, el “Miserere” y el salmo 129 (130) “De profundis” han sido de gran atractivo para la composición musical debido a su grandeza dramática¹⁰⁵. Atribuido a David, el salmo 50 (51) “Miserere” expresa el arrepentimiento de éste frente al crimen y adulterio cometido¹⁰⁶. El salmista reconoce ante Dios el pecado cometido tratando, a su vez, de atenuarlo al decir que nació impuro. Sin embargo tiene esperanzas, pues sabe que ante una confesión verdadera Dios perdona, vence el mal y crea en nosotros “un corazón puro”¹⁰⁷. En el rito católico romano, este salmo se canta en los Laudes (al amanecer), de Tenebrae (Jueves, Viernes y Sábado Santos) y del Oficio de difuntos, y durante el Servicio de Entierro¹⁰⁸.

José Bernardo Alzedo escoge como texto para su *Miserere mei Deus* los versos impares y la segunda parte del último verso del salmo 50 (51) distribuyéndolos en once secciones. Esta obra está escrita para cuatro voces y ripienos con acompañamiento de orquesta: soprano, alto, tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, La bemol y Do, corneta-pistón en Si bemol, trombón, timbal en Do, Sol y Si bemol, tambor redoblante, tam-tam, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Las once secciones en que está dividida son las siguientes:

- I. Miserere: Coro y orquesta (sin timbal y tam-tam). Do menor-Do mayor, Larghetto.
- II. Amplius lava me: Solo de soprano; clarinete [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola y contrabajo. Mi bemol mayor-Mi bemol menor, Andante.
- III. Tibi soli peccavi: Coro y orquesta (sin tam-tam). Fa menor-Do menor, Larghetto.
- IV. Ecce enim veritatem: Dúo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en

¹⁰²García, 1975: 707.

¹⁰³*Ibid.*: 707-708.

¹⁰⁴*Ibid.*: 708.

¹⁰⁵Apel, 1975: 652.

¹⁰⁶Mató a Urías y tomó su esposa. Ver 2 Samuel 11.

¹⁰⁷Ricciardi y Hurault, 1972: 971-972.

¹⁰⁸Apel, 1975: 533.

- Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Mi bemol mayor, Allegretto.
- V. Auditui meo: Terceto de soprano, tenor y bajo; y orquesta (sin percusión). La bemol mayor, Larghetto.
- VI. Cor mundum: Solo de tenor; 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Do menor, Allegretto.
- VII. Redde mihi: Dúo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Mi bemol mayor, Allegretto.
- VIII. Libera me: Solo de bajo y orquesta (sin percusión). Do menor-Mi bemol mayor, Grave.
- IX. Quoniam si voluisses: Cuarteto de soprano, alto tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Do menor, Larghetto.
- X. Benigne fac: Solo de soprano; dos clarinetes [en Do], 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, 2 violines y contrabajo. Mi bemol mayor-Do menor, Andante.
- XI. Tunc imponent: Coro y orquesta. Do menor, Larghetto.

Al comparar esta obra con la anterior, se ve un enriquecimiento tanto en términos de las modulaciones como de los acordes empleados. El *Miserere* está en Do menor, sin embargo, dentro de la mayor parte de las secciones, hay frecuentes modulaciones e intercambios modales. Como en la *Pasión*, algunas modulaciones son a tonalidades cercanas como la relativa mayor y la dominante, sin embargo, hay un mayor número de modulaciones a tonalidades más lejanas muchas veces producto de progresiones modulantes. Resulta interesante destacar, como rasgo novedoso, que varias secciones comienzan en una tonalidad y terminan en otra. Por ejemplo, Fa menor-Do menor, Do menor-Mi bemol mayor, Mi bemol mayor -Do menor (secciones III, VIII y X). Y como rasgo común a la *Pasión*, la conclusión de cinco secciones en semicadencia (secciones I, II, III, VII y X). Las funciones principales disminuyen en favor de un mayor número de funciones secundarias y transitorias en estado fundamental o inversiones, con o sin séptima. También hay bastantes acordes alterados. A los acordes de sexta aumentada $\sharp$ (sexta italiana), quinta sexta aumentada $\sharp$ (sexta alemana) y napolitano II^{6b} (N^6) se agrega en este salmo el acorde de cuarta aumentada-sexta aumentada $\sharp$ (sexta francesa). Otra novedad son algunos casos de sucesiones de engaño y sucesiones de acordes en estado de primera inversión.

También en esta obra Alzedo manifiesta su interés por expresar el sentido de las palabras bíblicas. Por ejemplo, a comienzos de la sección I: "Tenme piedad, oh Dios, según tu amor", cuando aparecen las voces (c. 19), la expresión "Miserere" (Tenme piedad) aparece sobre el enlace VII^4_3 V. Esto se repite dentro del modelo de una progresión que en su extensión incluye, en las

Ej. 25

MISERERE MEI DEUS, I, cc. 17-21

Larghetto

Fl.

Cl.
[en Do]

Fg.

Trm.
Mi ♭

Ca.pist.
Si ♭

Trb.

Tmb.
Do y Sol

T.red.

S.

A.

T.

B.

Vi.I

Vi.II

Vla.

Vic.
Cbj.

Tutti

ff

Ten.

Trem.

Vic.

Ten.

Vcl.

Mi-se-re - - re

Mi-se-re - - re

Mi-se-re - - re

Mi-se-re - - re

The musical score is written for a vocal ensemble and instruments. It consists of three systems of staves. The first system has five staves, the second has four, and the third has five. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics "Mi-se-re" are written under the vocal staves in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Trem." (tremolo) and "Vcl." (vibrato). The vocal parts are marked with "Ten." (Tenor). The instrumental parts include piano and bass staves with complex rhythmic patterns.

partes del violoncello y contrabajo, parte del tetracordio frigio cromatizado (ver ej. 25).

La sección III: "Contra ti solo he pecado, y lo malo a tus ojos cometí: para que aparezca tu justicia cuando hablas y tu victoria cuando juzgas", es también expresiva y de carácter dramático, especialmente al comienzo sobre la frase "Contra ti solo he pecado" donde hay imitaciones entre las partes vocales de un tema en Fa menor (ver ej. 26).

Ej. 26
MISERERE MEI DEUS, III, cc. 2-8

Larghetto

SOLO

Ti - bi so - li pec - ca - vi

SOLO

Ti - bi so - li Ti - bi

SOLO

Ti - bi so - li pec - ca - vi Ti - bi so - li

La música de la sección VI es expresiva con algunos pasajes de agitación tanto armónica como rítmica. Esto se ve en los compases 21-32 (ver ej. 27) con el texto "Crea en mí, oh Dios, un corazón puro" (especialmente bajo "corazón puro") y en los compases 63-74 con el texto "un espíritu dentro de mí renueva". En ambos casos hay sectores en que el ritmo corresponde al segundo modo rítmico, Yambo, y la armonía presenta una sucesión de acordes de VII⁷ con y sin resolución a su tónica correspondiente.

IV. PERSPECTIVAS

¿Qué lugar ocupa José Bernardo Alzedo en el contexto de la música religiosa latinoamericana del siglo XIX? Dentro de la historia de la música en Chile, la labor de Alzedo en la Catedral de Santiago puede equipararse a la del destacado compositor español José de Campderrós (1742-1812). Ambos compositores contribuyeron decisivamente al gran nivel de calidad que alcanzó la música catedralicia de Santiago durante las postrimerías del siglo XVIII y "buena parte del siglo XIX"¹⁰⁹.

¹⁰⁹Claro, 1979: 32.

Ej. 27

MISERERE MEI DEUS, VI, cc. 21-24

Allegretto

Cl. [en Do]

Fg.

Trm. Mi

T.

me cor mun - - dum cre - - a in me,

VI. I

VI. II

Via.

Vic. Cbj.

arco

A diferencia de otros maestros de capilla activos en la Iglesia Metropolitana durante el siglo pasado, Campderrós y Alzedo incrementaron el archivo de música con un variado y valioso repertorio. La principal labor de José de Campderrós “fue componer misas, salmos, lamentaciones y villancicos, que constituyeron la base del repertorio musical interpretado durante gran parte del siglo XIX”¹¹⁰. A partir de este legado, el talento y sólidos conocimientos de José Bernardo Alzedo¹¹¹ le permitieron componer obras que representan no sólo el aporte más importante al desarrollo de la música catedralicia chilena en tiempos de la República, sino que además lo hacen figurar entre los compositores más destacados y prolíficos de la música religiosa hispanoamericana del siglo pasado. Creemos que la presencia de estas dos personalidades en la maestría de capilla permitió que “en contraste con Lima, Sucre = La Plata,

¹¹⁰*Ibid.*: 8.

¹¹¹*Ibid.*

Bogotá, Guatemala, y las antiguas sedes de México, la música de la Catedral de Santiago en el siglo XVIII" se elevara "por sobre el nivel del siglo XVII y en el siglo XIX por encima del nivel del siglo XVIII"¹¹².

Dentro del contexto de la música religiosa latinoamericana del siglo XIX, la labor de Alzedo es comparable a la de otro gran pionero del continente, el compositor, teórico, pianista y organista mexicano José Mariano Elízaga¹¹³. Considerado entre los compositores decimonónicos más importantes del Nuevo Mundo¹¹⁴, su trayectoria musical se asemeja bastante a la de Alzedo. Tal como ocurrió con este último, el talento de Elízaga le permitió distinguirse desde muy joven. En 1799, cuando sólo tenía trece años de edad, fue nombrado organista asistente en el Colegio de S. Nicolás en Morelia, su ciudad natal¹¹⁵. Entre 1827 y 1830 ocupó la maestría de capilla de la Catedral de Guadalajara¹¹⁶, mejorando, como lo hiciera poco después Alzedo en la Catedral de Santiago, en forma importante el nivel de su música¹¹⁷. En 1830 se dirige a la capital dedicándose a la enseñanza particular durante los siguientes ocho años¹¹⁸. Hacia 1840 regresa a Morelia terminando sus días como maestro de capilla de la Catedral de dicha ciudad¹¹⁹. Al igual que Alzedo, Elízaga destacó no sólo como compositor sino también como teórico al publicar dos obras de notable valor didáctico, *Elementos de música* (1823) y *Principios de la armonía y melodía* (1835)¹²⁰. En el archivo de la Catedral de Morelia sobreviven las siguientes obras de José Mariano Elízaga: Dos misas, un *Miserere*, una colección de Lamentaciones, otra de responsos y música para los maitines de Transfiguración; todas obras para coro con acompañamiento de orquesta¹²¹.

La realización del presente trabajo se sitúa dentro de la problemática general de la musicología de nuestro continente: la escasez de investigaciones sobre música latinoamericana del siglo XIX. Esta situación trae consigo la pronta necesidad de dinamizar la actividad musicológica en este campo, pues, de lo contrario, será imposible demostrar que algunos países lograron desarrollar "una vida musical cuyo rango internacional a finales del siglo era de todo punto comparable al de Europa"¹²². Conscientes del problema, esperamos que este estudio aporte nuevas luces al conocimiento del pasado musical latinoamericano y estimule futuras ediciones, ejecuciones y grabaciones que permitan apreciar el nivel al cual llegó la música de Latinoamérica en el siglo XIX.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

¹¹²Stevenson, 1971: 3.

¹¹³Stevenson, 1980: 132.

¹¹⁴Stevenson, 1952: 188.

¹¹⁵Stevenson, 1980: 132.

¹¹⁶*Ibid.*: 132-133.

¹¹⁷Stevenson, 1952: 187.

¹¹⁸Stevenson, 1980: 133.

¹¹⁹Stevenson, 1952: 187.

¹²⁰*Ibid.*: 187, 189-191.

¹²¹Stevenson, 1980: 133.

¹²²Günther, 1982: 24.

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía incluye aquellos manuscritos y publicaciones (libros y artículos) citados en el presente trabajo. Las entradas se ordenan alfabéticamente por autor. Cuando se incluyen dos o más ítem pertenecientes a un mismo autor, éstos se organizan en orden cronológico.

1. Manuscritos

Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile, Leg. 22 N° 124. *Espediente sobre / ejecución de un Breve pontificio á favor de D. Bernardo Alzedo*. ms.; s/f.

Archivo del Seminario Pontificio. *Comunicaciones de los preladados*. Tomo I, ms., 1836-1860.

_____. *Cuentas jenerales 1839-1843*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1843-44*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1845-48*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1848-50*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1850-53*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1853-55*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1855-56*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1857-58*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1859-60*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1860-61*. ms.

_____. *Cuentas jenerales del Seminario 1862-63*. ms.

Parroquia de San Lázaro. *Matrimonios 1854-1858*. Libro 6, ms.

2. Publicaciones (libros y artículos)

[Alzedo, José Bernardo]. "Correspondencia. SS. EE. de la Revista Católica", *La Revista Católica*, N° 100 (agosto 22, 1846), pp. 423-424.

_____. "Comunicados. Sres. EE. del Mercurio", *El Mercurio*, XXVIII/8520 (diciembre 21, 1855), p. 2.

_____. "Comunicados. SS. EE. del Ferrocarril", *El Ferrocarril*, I/53 (febrero 22, 1856), p. 2.

_____. *Filosofía elemental de la música, ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal, 1869.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed., Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.

Aristegui, José Miguel y otros. "Seminario conciliar. Proyecto de bases para la reforma del Seminario conciliar en el régimen y enseñanza, presentado al Ilustrísimo señor Arzobispo Electo por la comision nombrada al efecto", *La Revista Católica*, N° 55 (febrero 22, 1845), pp. 38-40.

_____. "Seminario Conciliar. Esposicion que la comision encargada de informar sobre la reforma del Seminario, acompañó al proyecto de bases de la indicada reforma", *La Revista Católica*, N° 56 (marzo 4, 1845a), pp. 42-47.

Arróspide de la Flor, César. "Alzedo [Alzedo], José Bernardo", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 228-229.

Astorga, José Ramón. *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del arzobispado de Santiago de Chile*. Tomo I (desde 1830 hasta 1852), Santiago: Imprenta de la Opinión, 1861.

_____. *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de los preladados del arzobispado de Santiago de Chile*. Tomo III (desde 1861 hasta 1866), Santiago: Imprenta del Correo, 1868.

Barbacci, Rodolfo. "Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano", *Fénix*, N° 6 (1949), pp. 414-510.

Barth Neiman, Livia. *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria de prueba, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1970.

Cappa, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Vol. XIII, Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, editor, 1895.

- Claro V., Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974.
- . "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 7-36.
- . *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979a.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Cortés, José Domingo. *Diccionario biográfico americano*. 2ª ed., París: Tipografía Lahure, 1876.
- Figueroa, Pedro Pablo. *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Santiago: Imprenta Moderna, 1900.
- Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico y biográfico de Chile*. Tomo I, 1800-1925, Santiago: Imprenta y Litografía "La Ilustración", 1925.
- Fraser, Norman. "Alzedo, José Bernardo", Eric Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I, 5ª ed. Londres: Macmillan E. Co. Ltd., 1966.
- García, Santiago, director. *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición española, Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.
- Giordano, Alberto. *Cien músicos de América*. Buenos Aires: Ediciones Moran, 1946.
- Günther, Robert (ed.). *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Ratisbona: Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. Tomo I, A-J, México, D.F.: Editorial Atlante, S.A., 1947.
- Nácar Fuster, D. Eloino y Rdo. P. Alberto Colunga, O.P. *Misal Ritual latino-español y Devocionario*. 4ª ed., Barcelona: Editorial Valles, S.L., 1959.
- Noent, Adrien. *El Año Litúrgico. Celebrar a Jesucristo. IV. Triduo pascual y Tiempo pascual*. 2ª ed., traducción de Felipe Pardo s.j., Santander: Editorial Sal Terrae, 1981.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma, con siete extensos apéndices y una selección de cartas del autor, Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1968.
- Pena, Joaquín e Higinio Anglés. *Diccionario de la música Labor*. Tomo I, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1954.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
- . *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, Editorial del Pacífico, S.A., 1957.
- . *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Raygada, Carlos. "Panorama musical del Perú", *Boletín Latino-Americano de Música*, II/2 (abril, 1936), pp. 169-214.
- . *Historia crítica del Himno Nacional*. Dos tomos, Lima: Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, editores, 1954.
- . "Guía musical del Perú", *Fénix*, N° 12 (1956-1957), pp. 3-77.
- Ricciardi, Ramón y Bernardo Hurault. *La Biblia*. 26 ava. ed., Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1972.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VIII, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. Traducción de M. Eloisa Gonzáles Kraak, Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo", 1947.
- Stevenson, Robert. *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1952.
- . *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970.
- . "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, N° 80 (marzo-junio, 1971), pp. 1-22.
- . "Alcedo (Alzedo), José Bernardo", Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. XV, suplemento, Kassel, Basilea: Bärenreiter, 1973, cc. 112-113.
- . "Elizaga, José, Mariano", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VI, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 132-133.

- Suárez, José Bernardo. *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1872.
- Vaisse, Emilio. *Bibliografía general de Chile*. Tomo primero (Abalos-Barros Arana), Santiago: Imprenta Universitaria, 1915.
- [Zapiola, José]. "D. Bernardo Alcedo", *El Mercurio*, XXXVI/10930 (enero 5, 1864), p. 3.
- . *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. 4ª ed., Santiago: Imprenta Victoria, de H. Izquierdo y Ca., 1881.
- Zegarra, F.C.C. "D. José Bernardo Alzedo", José Bernardo Alzedo, *Filosofía elemental de la música, ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal, 1869.
- s.f. "Apuntes para la historia de la música en Chile. Canto eclesiástico", *Semanario Musical*, I/7 (mayo 22, 1852), p. 1.

Roberto Puelma y la Identidad Cultural del Músico Chileno

por *Juan Pablo González Rodríguez*

INTRODUCCIÓN

La compleja realidad social y cultural de Latinoamérica ofrece a sus habitantes distintos referentes donde buscar su identidad. Esto dentro de un devenir histórico que, aunque común, no ha sido asumido de igual manera por sus protagonistas. La Colonia marcó el comienzo de esta contradicción, con la llegada de formas de pensamiento tan distintas a las aquí existentes. Durante la República estas diferencias se hicieron evidentes en el terreno cultural.

Nuestras escuelas de música, sin ir más lejos, que fueron creadas según modelos europeos decimonónicos, se mantuvieron absortas en la preservación de la tradición musical europea, sin dar mayor cabida a las expresiones musicales latinoamericanas, ya sean folklóricas, populares e incluso doctas. No negamos la importancia de aquella tradición, ni nuestro legítimo derecho a su herencia. Pero también es innegable nuestro vínculo con las tradiciones de esta tierra, sobre las que tenemos no sólo derecho sino que responsabilidad, por ser los protagonistas de su historia.

Debido a que el músico formado en dichas instituciones absorbe una tradición cultural de la cual no ha sido protagonista y pocas veces asume un rol protagónico en el medio socio-cultural en que vive, no hay mucha diferencia entre ser músico chileno, peruano o argentino.

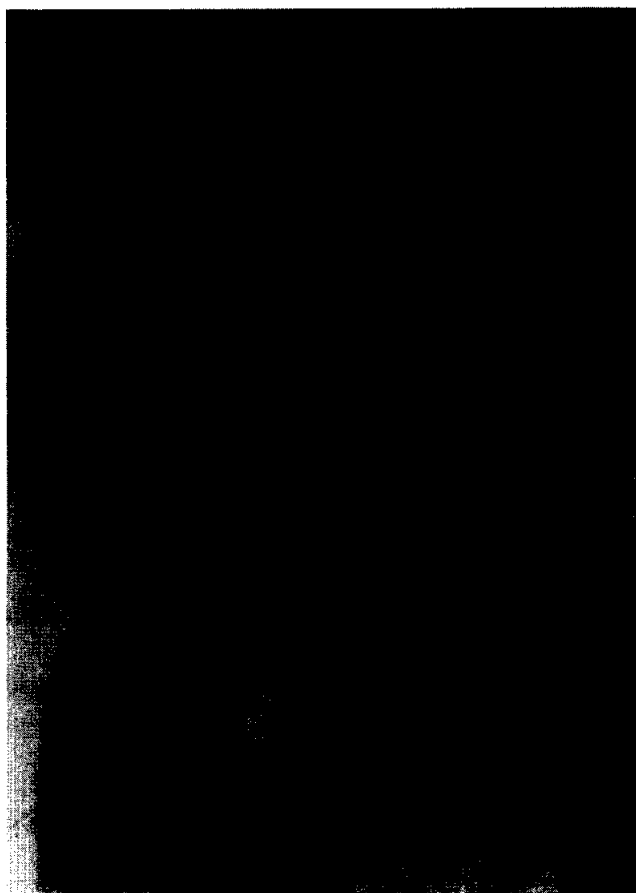
En Chile, el músico de academia que quiere vincularse a su realidad histórica, no halla un lugar de encuentro para las dos vertientes que habitan en él. Luego de intentar una síntesis con el nacionalismo musical, creció una barrera de prejuicios y presunción entre el lenguaje de la academia y el popular, que en nada ha contribuido al desarrollo de una mejor música. Más bien ha mantenido aislado al músico docto y desamparado al músico popular.

En Roberto Puelma encontramos una respuesta a esta disyuntiva de identidad, que no es la de desligarse de uno de los mundos en que habita. Tampoco llega a integrarlos produciendo una nueva síntesis. Más bien se divide en dos mitades; un día es músico docto y otro es músico popular. Este hecho, poco reconocido en los estudios previos sobre el compositor, plantea una problemática interesante de resolver para el estudio de su obra.

SU VIDA

Los manuscritos musicales y literarios y los álbumes de recortes del compositor y de su viuda, Berta Gisin, constituyen el punto de partida para el estudio de la vida musical de Roberto Puelma. Los antecedentes entregados por estas fuentes primarias, han sido cotejados y complementados con programas de concier-

Revista Musical Chilena, 1984, XXXVIII, N° 162, pp. 46-68



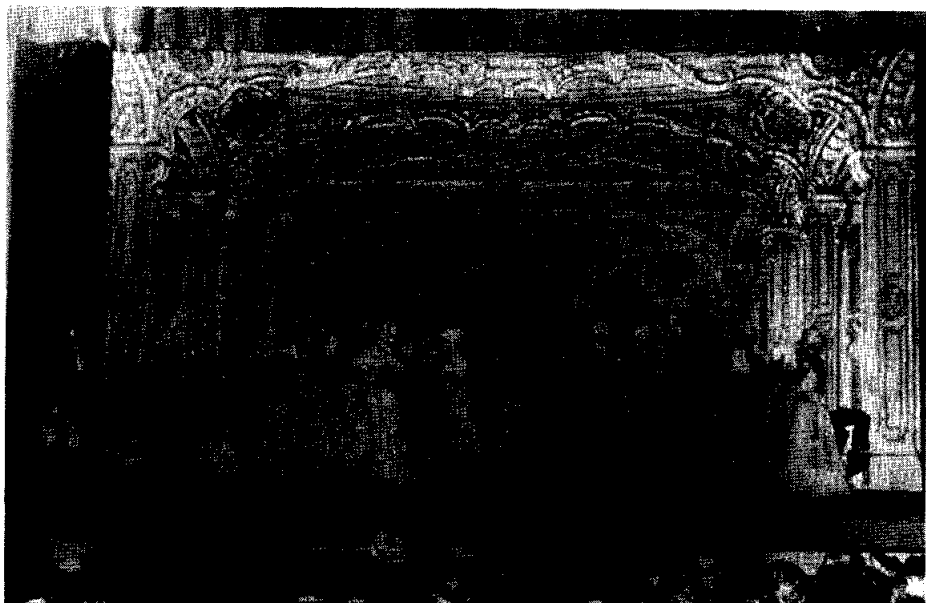
Roberto Puelma en los comienzos de su carrera

(Iconografía Musical Chilena: IM 447-6.)

to y álbumes de recortes del Teatro Municipal y con las referencias sobre su vida y su obra aparecidas en publicaciones desde 1916 hasta 1962.

La información que nos entregan estas fuentes no considera la suerte de mestizaje musical desarrollado por Puelma, de modo que lo hacen aparecer como un músico docto que cometió algunos deslices hacia lo popular. Esto no es así, como su música lo demuestra. El se expresó en ambos mundos con toda propiedad. Tómese entonces esta biografía como sólo la parte documentada de su vida o aquella ligada a nuestra institucionalidad musical.

Roberto Puelma Francini—compositor, director, pianista y profesor—vivió la mayor parte de su vida en Santiago, donde nació el 24 de marzo de 1893 y murió en 1976. Creció en un ambiente ligado al arte, pues su padre—Hernán Puelma Aristegui—y su hermana Dora pintaban, mientras que su hermano Carlos era barítono. Dora Puelma escribió además varios de los textos de las



2º Acto de "El Corregidor", zarzuela de Roberto Puelma estrenada en 1948 en el Teatro Municipal.

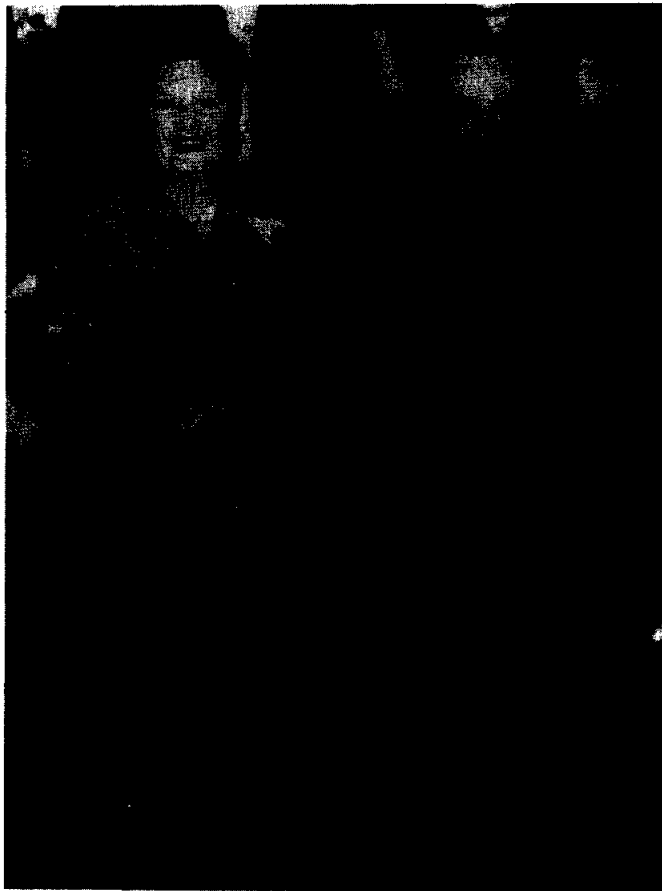
(Gentileza de la Biblioteca del Congreso.)

canciones del compositor. Su madre se llamó Doralisa Francini Sepúlveda y su hermano mayor, Hernán.

Transcurridos los primeros años de este siglo, nuestro compositor inició sus estudios musicales en forma autodidacta. Al cabo de dos años tomó lecciones de piano con Julio Rossel, los que luego continuó en el Conservatorio Nacional con Fernando Wayman. Avanzando con rapidez en el estudio de su instrumento, comenzó a interesarse por la composición. Sus profesores fueron Nino Marcelli y Enrique Soro. En 1913 completó su formación musical y egresó del Conservatorio junto a otro compositor chileno, el padre Pedro Valencia Curbis (1880-1961) y, curiosamente, a dos de sus profesores: Julio Rossel y Nino Marcelli.

De su aprendizaje con Enrique Soro, se conservan los cuadernos de contrapunto y fuga, práctica que el compositor desarrolló volcando en ella un espíritu religioso que casi no se encuentra en otras de sus obras.

En 1914 viajó a Bélgica para perfeccionarse en el Real Conservatorio de Gante. Estudió con su director, Emilio Mathieu. Fue allí donde compuso sus primeras obras relevantes: una serie de canciones sobre textos de poetas simbolistas franceses "...lo más bello y delicado compuesto por este autor" (Frontaura, 1956). Antes de tener que abandonar Bélgica debido al estallido de la primera guerra mundial, conoció al compositor y director chileno Javier Rengifo. En 1915 estaba de regreso en su patria luego de haber visitado Inglaterra, Francia, España, Portugal y Brasil.



Roberto Puelma y Berta Gisin.

(Gentileza de la Biblioteca del Congreso.)

Pero los viajes continuaron. Al año siguiente se trasladó a Estados Unidos donde permaneció más de cuatro años, siendo cónsul suplente durante dos, en Norfolk, según la costumbre chilena de otorgar cargos diplomáticos a sus artistas. A su regreso, se estableció definitivamente en Santiago, iniciando su labor como director de ópera "...la actividad que ha ocupado la mayor parte de sus afanes hasta el presente..." (Salas, *ca.* 1950 p. 343) y "...donde... se ha distinguido más destacadamente..." (Frontaura, 1956). Participó principalmente en las temporadas líricas del Teatro Municipal y "...a su labor se debe en gran parte el auge que ha tenido la ópera y sus cultivadores en nuestro país" (*loc. cit.*). Aunque esta apreciación sobrestima el papel desempeñado por Puelma como director, destaca su entrega al desarrollo de la difusión de la ópera en Chile.

Su incorporación al Teatro Municipal se remonta a los comienzos de la

década de los años veinte, según coinciden en señalar diversas fuentes, pero no es sino que en 1931 cuando encontramos publicadas las primeras referencias sobre su presencia en las temporadas líricas del Teatro. Debemos suponer que en la década anterior su actividad aún no le significó un reconocimiento público. Estas referencias, aparecidas en la prensa y en los programas de concierto, se mantienen en forma intermitente entre 1931 y 1963, anunciando a Roberto Puelma como director sustituto, de estudio o del coro, y algunas veces como director titular. De este modo participó en montajes de óperas habituales del repertorio del Teatro Municipal. En 1942 colaboró, además, en el estreno de la ópera chilena *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, dirigida por Armando Carvajal (4 de diciembre de 1942).

Hasta 1956 dirigió las siguientes óperas:

- Arrigo Boito, *Mefistófeles* (1931)
- Giuseppe Verdi, *Un baile de máscaras* (1933)
- Gaetano Donizetti, *Don Pasquale* (1934)
- Giuseppe Verdi, *La Traviata* (1935)
- Giacomo Puccini, *La Bohème* (1935)
- Giuseppe Verdi, *El Trovador* (1942)
- Gioacchino Rossini, *El barbero de Sevilla* (1950)
- Giacomo Puccini, *Tosca* (1953)
- Ruggiero Leoncavallo, *Pagliacci* (1953)
- Giacomo Puccini, *Madama Butterfly* (1956)

Algunas de estas óperas las dirigió en varias temporadas del Teatro Municipal, participando además en temporadas de la Società Italiana Lirica Artistica Musicale (1934) y de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (1954).

En las referencias posteriores a 1956, su nombre figura sólo como maestro de estudio. En 1963 aparece por última vez, ahora como director titular junto a Juan Matteucci. Sus 70 años de edad lo marginaron de la dirección y no tenemos más noticias de su actividad musical. Sabemos que también se desempeñó como profesor y pianista, pero estos aspectos de su trayectoria han quedado poco documentados. Sólo se conservan algunos programas donde figura como pianista acompañante de la soprano de origen suizo, Berta Gisin, que fue su esposa.

SU OBRA

Vicente Salas Viu señala que la labor creativa de Puelma era casi desconocida hasta 1948. Sólo algunas de sus canciones "... de rápida difusión..." daban cuenta de su presencia en nuestro medio (ca. 1950 p. 343). De esta forma, los premios recibidos en el Primer Festival de Música Chilena (1948), por su *Cuarteto* de cuerdas en Sol M y su *Concierto* para violín, marcaron el ingreso de Roberto Puelma al círculo de compositores reconocidos como tales por nuestra institucionalidad musical. Allí sólo se reconoce al "docto" compositor, es decir, a aquel que es heredero de la tradición europea. El interés demostrado por



Roberto Puelma como profesor.

(Iconografía Musical Chilena: IM 314-1.)

Puelma por asumir de alguna manera el entorno socio-cultural en que vivía, produjo su desconocimiento o sutil marginación del grupo de compositores "conocidos" en Chile. Aunque en 1923 haya ganado un premio otorgado por el Conservatorio Nacional por su canción *Nuit d'été* y en 1947 por su zarzuela *El Corregidor*, otorgado por la Dirección de Información y Cultura. Y aunque sus canciones "de rápida difusión" hayan sido editadas en Santiago y Buenos Aires por Casa Amarilla y Ricordi (1946), respectivamente.

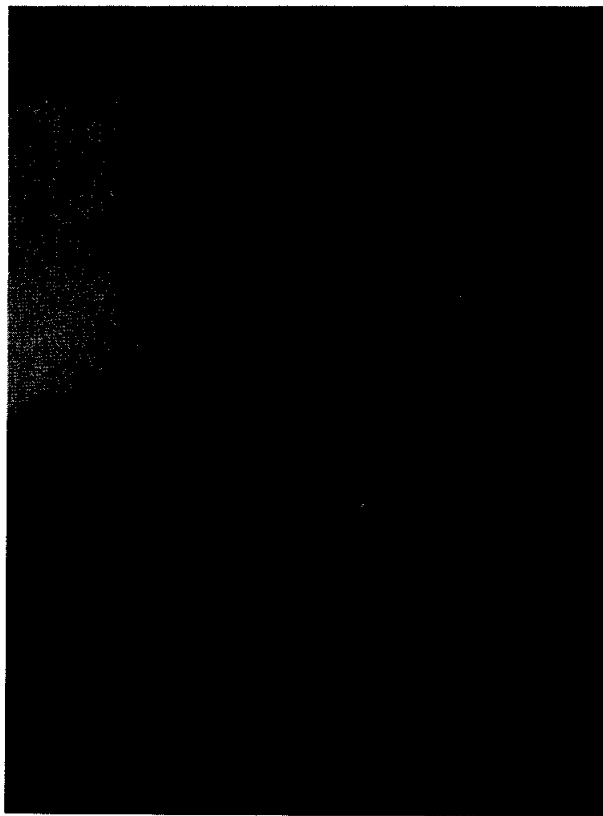
El catálogo de su obra nos muestra el doble papel de compositor docto y popular desarrollado por Roberto Puelma. En él, coexisten dos mundos paralelos que casi no llegan a tocarse. Es así como luego de haberse iniciado en la más pura tradición popular urbana de comienzos de siglo, con sus *zarzuelas*, el compositor se aboca a la creación de delicadas *chanson* sobre poemas simbolistas franceses. Luego vuelve a sus andanzas populares componiendo *tonadas*, *estilos*, *boleros* y *tangos* y se presenta a continuación en los Festivales de Música Chilena, con un cuarteto, un concierto y una sinfonía.

CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

1. La diversa naturaleza de estas composiciones produce un catálogo en el que los aspectos que se destacan en un grupo de obras no es necesario recalcarlos en otras. Por ejemplo, las fechas de composición y de estreno se usan preferentemente para la música de concierto o docta, y la clasificación por especies, para la música popular. Así, cuando no corresponda indicar un

dato, el espacio quedará en blanco y cuando lo fuere pero se desconozca, se indicará con una línea.

2. En cuanto al formato vertical del catálogo éste se enfoca mediante tres criterios. Primero, el orden cronológico de composición, estreno, edición o referencia a la existencia de la obra. Segundo, el orden alfabético para aquellas sin fecha, y tercero, su agrupación según el medio para el que fueron compuestas.
3. Pocos manuscritos del compositor están fechados, por lo que hemos recurrido a la referencia cronológica más temprana que posea la obra en la bibliografía consultada. Al no ser el año de composición el indicado, éste aparece entre paréntesis. También se utiliza el paréntesis para señalar la interpretación de una obra que no sea necesariamente su estreno.
4. Hemos preferido agrupar las obras según el medio para el que fueron compuestas y según su carácter "docto" o "popular", como una forma de ilustrar las dos facetas composicionales de Roberto Puelma.
De este modo, el catálogo comienza con las obras escritas para la escena musical que agrupamos bajo el nombre de Música escénica. La primera data de 1912. Estas son cuatro zarzuelas, dos escenas líricas, una ópera cómica y una revista musical. A continuación se incluyen sus cincuenta canciones con piano, compuestas a partir de 1914 y agrupadas en treinta y seis de carácter popular, trece con textos en francés y una de carácter religioso. Luego corresponde mencionar las obras para orquesta, compuesta desde 1915: cinco piezas sinfónicas y una sinfonía. Le siguen sus obras para piano: seis piezas breves, ocho bailes populares, dos colecciones de piezas breves y una sonata compuesta en 1928.
Aparecen a continuación sus obras de cámara: dos cuartetos y un trío de cuerdas compuestos a partir de 1932. Luego sus dos obras para solistas y orquesta, un concierto para violín y una composición para canto y orquesta sobre textos de Gabriela Mistral, de la que se conserva sólo su reducción para canto y piano. La primera de ellas data de 1935. Su música para órgano —1942— se ubica a continuación. Es de carácter religioso y la integran nueve preludios y ocho fugas. Finalmente se incluyen sus obras para voces solas —sin fecha—, siete de carácter infantil, seis religiosas y dos populares. Figuran además tres canciones folklóricas recopiladas y transcritas por el compositor.
5. Los manuscritos originales, copias y ediciones de las obras ordenadas en este catálogo, se encuentran depositadas en los archivos musicales de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso y Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
6. La ubicación de cada obra se señala con la sigla del archivo donde se encuentre y su número de clasificación en él. Las obras que posean copias, reducciones, arreglos y orquestaciones dispersas en varios archivos, incluyen las distintas ubicaciones de cada una de ellas.



Roberto Puelma al final de su carrera.

(Iconografía Musical Chilena: IM 571-2.)

7. También se agregan las obras citadas en la bibliografía consultada, de las que no tenemos antecedentes sobre la ubicación de sus partituras. Este hecho se señala en las observaciones y se pone una línea en el espacio destinado a su ubicación.
8. Las abreviaturas utilizadas son las siguientes:
 - A = contralto
 - Arr. = arreglo
 - B = bajo
 - Bar = barítono
 - BC = Biblioteca del Congreso
 - BN = Biblioteca Nacional
 - Borr. = borrador
 - C = carpeta
 - Cbs. = contrabajo
 - Cel. = celesta

Cía. = compañía
 Cl. = clarinete
 Cl. bas. = clarinete bajo
 Cop(s) = copia(s)
 Cop. hel. = copia heliográfica
 Cor. = corno
 Cor. ing. = corno inglés
 Ed. = editorial o edición

FAAM = Archivo Musical de la Facultad de Artes

Fag. = fagot

Fl. = flauta

Fotocop. = fotocopia

FMCH = Festival de Música Chilena

Frag. = fragmento

Inc. = incompleto

M = mezzo soprano

MC = música de cámara

Ms. = manuscrito

Ob. = oboe

OCH = orquesta chilena

Orq. = orquestación

Part. = partitura

Pf. = piano

Picc. = piccolo

Plat. = platillo

Reducc. = reducción

S = soprano

T = tenor

Timb. = timbal(es)

Trb. = trombón

Trp. = trompeta

Vc(s) = violoncello(s)

Vl(s) = violín(s)

Vla(s) = viola(s)

Queremos agradecer finalmente al personal que tiene a su cargo los archivos musicales de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso y Teatro Municipal por su valiosa cooperación para la realización del presente estudio.

*Universidad de Chile
 Facultad de Artes*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ROBERTO PUELMA F.

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
MUSICA ESCENICA						
1912	<i>Un drama en Recoleta.</i>	Zarzuela en un acto.	Carlos Ca- riola y Rafael Frontaura.	—	Santiago, octubre 19, 1915. Teatro Santiago.	Mencionada en el catálogo ms. citado en la biblio- grafía.
(1913)	<i>Don cilantro.</i>	Zarzuela en un acto.	(—) Retes y (—).	—	Santiago, 1913, Teatro Politeama.	Mencionada en el catálogo ms. citado en la bibliogra- fía. Figura otro autor del texto de nombre ilegible.
(1915)	<i>Garrotines y garrotazos.</i>	Zarzuela en un acto.	Carlos Ca- riola y Rafael Frontaura.	—	Santiago, octubre 19. 1915. Cía. de Lo- la Maldonado.	Mencionada en el catálogo ms.
1916	<i>El siglo XX, "revista en cuatro cuadros y una apoteosis" para canto y piano.</i>	Revista.	—	Ms.: BN c. 31(2).	—	Firmada en Santiago, en abril de 1916.
1936	<i>Lihuén para voces so- listas, coro, 2 fl., picc., 2 ob., cor. ing., 3 cl., 2 fag., 4 cor., 3 trp., 3 trb., tuba, timb., caja, plat., cel., arpa, vls., vls., vcs., y cbs.</i>	Escena lírica en un acto.	Francisco Concha y Castillo.	Reduc. pf. ms.: BN c. 20(1), borr. ms.: BN c. 39(1), orq. inc. ms.: BN c. 39(2), part. ms.: BN c. 21(1).	Santiago, febrero 1, 1953.	Fecha por S. Claro y J. Urrutia (1973, p. 162) en 1945, bajo el op. 8.

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
(1947)	<i>El Corregidor.</i>	Zarzuela en tres actos.	Amadeo González y Carlos Illanes.	Frag. ms. (canto y pf.): BN c. 6(6).	Santiago, enero 3, 1948, Teatro Municipal.	Premiada por la Dirección de Información y Cultura en 1947.
(1951)	<i>Ardid de amor</i> , "Ópera cómica en dos actos, a la manera tradicional del ochocientos" para S., M., 2 T., Bar., B. y pf.	Ópera cómica.	Lautaro García.	Borr. ms.: BN c. 3(1), ms.: BN c. 4, cop. hel.: FAAM Och 122.	—	Recibió el premio "Juan Peyser" el 31 de julio de 1956 otorgado por un jurado compuesto por Alfonso Letelier, Víctor Tevah, Juan Peyser y Enrique Giusti. Fechada por S. Claro y J. Urrutia (<i>loc. cit.</i>) en 1951, bajo el op. 19.
—	<i>Gamaliel</i> para voces solistas, coro, vl., trp., y pf.	Escena lírica en un acto.	Francisco Concha y Castillo.	Preludio reducc. pf. ms.: BN c. 11(5). Acto ms.: BN c. 16(3). Ms.: BC c. 3.	—	
—	Fragmentos de pieza teatral musicada para canto y pf.		—		—	
CANTO Y PIANO						
—	<i>Chant d'automne I.</i>		Charles Baudelaire.	Ms.: BN c. 29(2).	—	
1914	<i>Chant d'automne II.</i>		Charles Baudelaire.	Ms.: BN c. 29(2), borr. ms.: BN c. 10(2).	—	Firmada en julio de 1914.
1916	<i>Dualisme.</i>		Paul Géraudy.	Ms.: BN c. 10(4) y c. 29(2).	—	Firmada en octubre de 1916 en Norfolk, Va., EE.UU.

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
1917	<i>Jusqu'un réveil</i> (Till I wake).		en inglés: Lawrence Hope.	Ms.: BN c. 29(2).	—	Firmada en febrero de 1917 en Norfolk, Va., EE.UU.
191(8)	<i>Eterna herida.</i>	Carnival Serenade.	Carlos Puelma	Ms.: BN c. 10(5), cop. ms.: BC c. 2, ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).	—	Firmada en julio de 191(8) en Norfolk, Va., EE.UU. Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , editado en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
1919	<i>Harmonie du soir.</i>		Charles Baudelaire.	Ms. inc.: BN c. 10(3).	—	Fecha ms.: enero de 1919.
(1923)	<i>Nuit d'été.</i>		Paul Bourget.	—	—	Mencionada por V. Salas (ca. 1950, p. 344). Premiada por el Conservatorio Nacional el 8-IX-1923 según la ficha biográfica ms. citada en la bibliografía.
—	<i>Chanson grise.</i>		Frederic Bataille.	Ms.: BN c. 29(2).	—	
—	<i>La chanson de la Douce.</i>		Louis Viercelin.	Ms.: BN c. 29(2).	—	
—	<i>Le chant de la pluie.</i>		Paul Verlaine.	Ms.: BN c. 29(2) y c. 29(2).	—	
—	<i>La fontaine de Sang.</i>		Charles Baudelaire.	Ms.: BN c. 29(2).	—	
—	<i>L'Oiseau Bleu.</i>		Alphonse Daudet.	Ms.: BN c. 29(2).	—	

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	<i>Sensation.</i>		Arthur Rimbaud.	Ms.: BN c. 29(2).	—	
1920	<i>Alma que mueres de amor.</i>	Romanza.	Antonieta Lequeone.	Ms.: en Fa sostenido menor: BN c. 2(2), ms. en do m: BN c.2(3).		Firmada en junio de 1920.
1929	<i>Guitarra triste.</i>	Estilo.	Ricardo Gutiérrez.	Borr. ms.: BN c. 11(2), Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Firmada en Santiago, en enero de 1929. Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
1936	<i>Ave María.</i>		—	Ms.: BN c. 5(1).	(Santiago, noviembre 9, 1947, Berta Gisin [voz]. Ketty Echeverría [piano]).	Firmada en julio de 1936.
1938	<i>Qué bellos ojos tenía.</i>	Balada.	Juan Guzmán Cruchaga.	Ms.: BN c. 16(1) Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
1941	<i>Topeaduras.</i>	Tonada.	Rafael de la Barrera.	Ms.: BN c. 34(1). Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
(1944)	<i>No me digas adiós.</i>	Canción.	Juan Guzmán Cruchaga.	Ms.: BN c. 25(1). Ed.: BC c. 1.	(Santiago, agosto 27, 1944, Teatro Auditorio de Radio del Pacífico, Teodoro Sabaté [voz], Roberto Puelma [piano]).	Ed. en Santiago por Casa Amarilla como <i>estilo chileno</i> , s.f.

Año	Título	Espécie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
(1946)	<i>Alma no me digas nada.</i>	Estilo.	Juan Guzmán Cruchaga.	Ms.: BN c. 2(1) y BC c. 2. Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
(1946)	<i>Canción del lago.</i>	—	Dora Puelma.	Ms.: BN c. 6(2). Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
(1946)	<i>Serenata campera.</i>	Tonada.	Dora Puelma.	Ms.: BN c. 32(1). Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
(1946)	<i>Te quedas como la luna.</i>	Tonada.	Carlos Casassus.	Ms.: BN c. 35(1). Ed.: BN c. 26(1) y c. 27(1).		Incluida en el álbum <i>Ocho canciones chilenas</i> , ed. en Buenos Aires por Ricordi en 1946.
1948	<i>Silencio.</i>	Canción bolero.	Jorge Infantas.	Ms.: BN c. 9(1).		Firmada en Santiago en febrero de 1948.
—	<i>Aquel beso.</i>	—	—	Ms.: BN c. 29(2).		
—	<i>¡Arre!, carretero.</i>	Tonada.	Pablo de Rokha.	Ms.: BN c. 34(3).		
—	<i>Canción criolla.</i>	(Canción).	Manuel Valenzuela G.	Ms.: BC c. 3.		
—	<i>Canción para tiple.</i>	(Canción).	—	Ms.: BN c. 8(2).		
—	<i>Couplet de los huevos.</i>	(Couplet).	—	Borr. ms.: BN c. 6(7).		Parece ser un fragmento de comedia musical.

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	<i>Cuadro del trago nacional.</i>	—	—	Ms.: BN c. 6(8).		Parece ser un fragmento de comedia musical.
—	<i>Cuando regreses tú.</i>	Canción.	Exequiel Puelma Silva.	Ms.: BN c. 6(3) y BC c. 3, borr. ms.: BN c. 6(4).		
—	<i>Cuando tú quieras.</i>	Vals.	—	Ms.: BN c. 12(1).		
—	<i>Chilenita linda.</i>	Canción.	—	Ms.: BN c. 11(3).		Melodía original de Juan García, armonización de Roberto Puelma.
—	<i>En secreto.</i>	Canción.	—	Ms.: BN c. 32(2) y BC c. 3.		
—	<i>Entre gallos y medianoche.</i>	Tonada.	Carlos Cariola.	Ed.: BC c. 1.		Ed. en Santiago por Casa Amarilla, s.f.
—	<i>He encontrado mi sueño.</i>	Canción.	—	Ms.: BN c. 8(1).		
—	<i>Himno de la Escuela de Especialidades.</i>	(Himno).	—	Ms.: BN c. 15(2).		
—	<i>Las Banderas.</i>	M a r c h a - canción.	Blanca Luz Brun.	Ms.: BN c. 7(1), cop. ms.: BN c. 7(2).		
—	<i>Los violines de la noche.</i>	T a n g o - canción.	—	Ms.: BC c. 3.		
—	<i>Nostalgia.</i>	Elegía.	—	Ms.: BN c. 23(1) y c. 29(2).		
—	<i>No te acerques amor.</i>	Vals canción.	—	Ms.: BN c. 24(1).		
—	<i>Por los floridos huertos.</i>	C a n c i ó n - bolero.	—	Ms.: BN c. 1(2).		
—	<i>Romanza de Elena.</i>	Vals lento.	—	Ms.: BC c. 3.		
—	<i>Sobre el mar.</i>	Barcarola.	Francisco Leal.	Ms.: y cop.: BN c. 22(2).		

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	<i>Sobre el trigal amarillo.</i>	Tonada.	—	Ms.: BN c. 25(2).		Arreglado para tres voces y voz solista por el compositor bajo el nombre de <i>Miedo</i> .
—	<i>Tengo miedo.</i>	Canción - bolero.	Hortensia A. de Roca.	Ms.: BN c. 28(1) arr. ms.: BN c. 22(1).		
—	<i>Tonada campesina.</i>	Tonada.	Doralisa F. de Puelma.	Ms.: BN c. 34(2).		
—	<i>Trova.</i>	—	Ricardo Gutiérrez.	Ms.: BC c. 2.		
—	<i>Viva Chile.</i>	—	—	Ms.: BN c. 15(4).		
—	<i>Voy apretando mis penas.</i>	Tonada.	Ynda May.	Ms.: y 2 cops.: BN c. 38(1), ms.: BC c. 3.		
—	<i>Yaraví.</i>	(Yaraví).	—	Ms.: BN c. 18(1).		

ORQUESTA

1915- 1917	<i>Due Intermezzi Romantici per grande orchestra, 1. Andantino mesto. 2. Barcarolle.</i>	Reduc. pf. ms.: BC c. 3.	(Santiago, septiem- bre 3, 1922, Guiller- mo Far [director]).	En Santiago, el 3 de sep- tiembre de 1922 fue inter- pretado un <i>Intermezzo</i> del compositor, en un concier- to sinfónico dirigido por Guillermo Far. Puede tra- tarse de uno de estos dos <i>Intermezzi</i> .
---------------	--	-----------------------------	---	---

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Extremo	Observaciones
1930	<i>El reino de las almas</i> , fragmento sinfónico para gran orquesta. 3 fl., picc., 2 ob., cor. ing., 2 cl., cl. bas., fag., 2 cor., 2 trp., 3 trb., tub., 2 timb., cel., arpa, vls., vls., vcs., cbs., y S., T. y Bar. ad libitum.		Jacinto Benavente.	Ms.: BN c. 30(1), reducc. pf. ms.: BN c. 30(2).	—	"Adaptación sinfónica de la última escena del primer acto de la comedia de D. Jacinto Benavente 'Los in- tereses creados'". Fechada por S. Claro y J. Urrutia (<i>loc. cit.</i>) en 1939, bajo el op. 14).
1939	<i>Barcarola y serenata.</i>			—	—	Mencionada por V. Salas <i>loc. cit.</i>
(1940)	<i>Sinfonía Abajeña</i> en mi menor. 3 fl., picc., 2 ob., cor. ing., 2 cl., 2 fag., 4 cor., 3 trp., 3 trb., tuba, 2 timb., arpa, vls., vls., vcs., y cbs. 1. <i>Allegro con brio.</i> 2. <i>Andante un poco</i> <i>mosso.</i> 3. <i>Scherzo sinfónico.</i> 4. <i>Finale.</i>			Ms.: BN c. 33(1), cop. hel.: FAAM OCh 121, Finale, reducc. pf. ms.: BC c. 3.	Santiago, noviem- bre 17, 1950, II F.M.Ch. Teatro Municipal, O.S.Ch., Victor Tevah (di- rector).	El Scherzo sinfónico puede interpretarse en forma in- dependiente. Fechada por S. Claro y J. Urrutia (<i>loc. cit.</i>) en 1940, bajo el op. 17.
—	<i>Andante sinfónico.</i>			Reducc. pf. ms.: BN c. 1(1) ms. inc.: BC c. 3.	—	No se conserva una versión orquestal en los archivos consultados.

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
PIANO						
1928	<i>Sonata, Allegro Moderato.</i>			Ms.: BN c. 35(2).	—	Firmada en Santiago, el 12 de julio de 1928.
1950	<i>Trozos breves:</i> 1. <i>Desesperanza</i> . 2. <i>Inquietud</i> . 3. <i>Insomnio</i> . 4. <i>Sueño</i> . 5. <i>Espera</i> . 6. <i>Papillón</i> . 7. <i>Presencia</i> . 8. <i>Remembranza</i> . 9. <i>Ti- midez</i> . 10. <i>Otoño</i> . 11. <i>Crepúsculo</i> . 12. <i>Fu- neraria 1ª</i> . 12. <i>Funeraria</i> 2ª. 13. <i>Saludade</i> . 14. <i>De- seo</i> . 15. <i>Ternura</i> . 16. <i>Aparición</i> . 17. <i>Mie- do</i> . 18. <i>Ansiedad</i> . 19. <i>Persistencia</i> . 20. <i>Fantasmas</i> . 21. <i>Lu- minarias</i> .			—	—	Mencionada en ficha bio- gráfica ms. No se conserva la partitura en los archivos consul- tados.
—	<i>Barcarolle.</i>	(Barcarola).		Ms.: BN c. 7(3).	—	
—	<i>Canciones lejanas.</i>			Ms.: BN c. 9(3).	—	20 trozos para pf. más 3 inconclusos y 2 sin nu- merar.
—	<i>Dos vales de concierto en La M.</i>	Vals.		—	—	Mencionados en ficha bio- gráfica.
—	<i>Minuetto en Mi M.</i>	Minueto.		Ms.: BN c. 23(2).	—	
—	<i>Valse estudio.</i>	Vals.		Ms.: BN c. 29(1).	—	

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	<i>Valse erótico.</i>	Vals.		Ms.: BN c. 34(4).	—	
—	<i>Betty...</i>	Fox-trot.		Ed.: BN c. 6(1).		Ed. en Santiago por Casa Amarilla, s.f.
—	<i>Faraón.</i>	Zamba		Ms.: BN c. 18(2).		
—	<i>Idolatría.</i>	Vals Hesitation.		Ed.: BN c. 10(1) y BC c. 1.		Ed. en Santiago por Casa Amarilla, s.f.
—	<i>Leyenda del lirre.</i>	—		Ms.: BN c. 10(7).		
—	<i>Locura.</i>	Tango.		Ms.: BN c. 25(3).		Transcripción en forma de tango de su tonada <i>Entre gallos y medianoche</i> .
—	<i>Milonguero.</i>	(Tango).		Ms.: BN c. 2(4).		
—	<i>Shymmy.</i>	Shimmy.		Ms.: BN c. 31(1).		
—	<i>Zamacueca.</i>	(Zamacueca).		Ms.: BN c. 10(6).		
CAMARA						
(1932) 1939	<i>Cuarteto de cuerdas en Sol M.</i> 1. <i>Allegro giusto.</i> 2. <i>Andante pathetico</i> 3. <i>Introducción, Scherzo y Finale.</i>			Part. borr. ms.: BN c. 13(1), part. fotocop.: BN c. 14(1), partes ms.: BN c. 13(2), cop. hel.: FAAM MC Ch 53.	Santiago, I FMCH, 1948.	Fechado por S. Claro y J. Urrutia (<i>loc. cit.</i>) en 1932 bajo el op. 15.
1946	<i>Cuarteto de cuerdas N° 2 en Re M, Andantino Moderato.</i>			Ms.: BN c. 15(1), borr. ms.: BN c. 28(2).	—	

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	Trío para vl., vc., y pf.			Ms.: inc.: BC c. 3.	—	
SOLISTA Y ORQUESTA						
(1935) 1940	Concierto para violín en La m. 3 fl., 2 ob., cor. ing., 2 cl., 2 fag., 4 cor., 2 t., 2 trb., tub. bajo, timb., arpa, vl., vls., vls., vcs., cbs. 1. <i>Allegro sostenuto</i> . 2. <i>Notturno</i> . 3. <i>Finale</i> .			Ms.: BN c. 36(1) y c. 37(1), borr. ms.: BN c. 36(2), cop. hel.: FAAM O CH 14.	Santiago, noviembre 26, 1948, I FMCH, Teatro Municipal, Stephan Tertz (violín), O.S.Ch., Víctor Tevah (director).	Segundo Premio en el I FMCH. Fechado por S. Claro y J. Urrutia (<i>loc. cit.</i>) en 1935, bajo el op. 16.
—						
—	<i>La pluie que lente</i> , para canto y orquesta.		Gabriela Mistral.	Ms.: (canto y pf.): BN c. 29(2).	—	"Transcription pour piano et chant de la partition d'orchestra, pour l'auteur".
ORGANO						
1942	4 <i>preludios y fugas litúrgicos</i> .			Ms.: BN c. 17(1).	—	
1954	<i>Preludio I</i> .			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Preludio y fuga litúrgicos</i> N° 1.			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Preludio II "Veni Creator"</i> .			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Fuga a 3 voces "Veni Creator"</i> .			Ms.: BC c. 3.	—	

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	<i>Preludio "Credo in unum Deum".</i>			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Fuga a 4 partes "Credo in unum Deum".</i>			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Preludio "Credo in unum Deum" II.</i>			Ms.: BC c. 3.	—	
—	<i>Fuga a 4 partes.</i>			Ms.: BC c. 3.	—	
VOCES SOLAS						
—	<i>El copihue rojo, arr. para 4 voces a capp.</i>		—	Ms.: BN c. 6(5).	—	
—	<i>In voci Exultationis, motete para 2 T, B y órg.</i>		—	Ms.: BN c. 11(4).	—	
—	<i>Primavera, coral a 4 voces mixtas.</i>		—	Ms.: BN c. 15(3).	—	
—	<i>Sabatto Sancto, Cantium B. Mariae Virginis, Dominica Resurrectionis, Dominica Pentecostes, In festo Sacratissimae Trinitatis.</i>		—	Ms.: BN c. 32(3).	—	
—	<i>Seis cantos infantiles en forma coral,</i> 1. <i>Mañana campera,</i> 2. <i>La poda,</i> 3. <i>El hombre del organillo,</i> 4. <i>Canción de cuna,</i> 5. <i>Canción de cuna II,</i> 6. <i>La carreta.</i>		Dora Puelma y Patricia Morgan.	Ms.: BC c. 3.	—	

Año	Título	Especie	Texto	Ubicación	Estreno	Observaciones
—	Ven, te espero.	Canción - bolero.	—	Ms.: BN c. 18(3).		Arreglo para solista y 3 voces.
RECOPIILACION						
	Qué bonito el arbolito, Los patos, Sajuriana.			Ms.: BN c. 28(3).		Transcripciones del folklore de la zona de Curacaví.

BIBLIOGRAFIA

Libros y artículos

- Allende Sarón, Adolfo. Crítica musical en *La Nación*, Santiago, 26 de julio de 1954, p. 19, cols. 4-5.
- Bustos, Raquel. "Marta Canales Pizarro (1895-)", en *RMCH XXXVI/157*, enero-junio 1982, pp. 40-64.
- Cecchi, César. "Los festivales de música chilena de 1950", en *Pro Arte*, Santiago, IV/121, 9 de enero de 1951, s.n.p.
- Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. *Historia de la Música en Chile*, Santiago, Editorial Orbe, 1973, 192 pp.
- Frontaura, Rafael. "Roberto Puelma, el Autor y Director de la Opera", en *La Nación*, Santiago, 2 de diciembre de 1956, suplemento dominical, p. 2, cols. 1-5.
- Giarda, Luigi Stefano. Crónica en *Zig-Zag*, Santiago, 9 de noviembre de 1916, s.n.p.
- Poblete, Luis Enrique. "Roberto Puelma, 50 años de autor teatral", en *El Mercurio*, Santiago, 19 de abril de 1962, p. 40, cols. 7-8.
- Poblete, Luis Enrique. "Cincuenta años en el Teatro Nacional", en *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1962, p. 6, cols. 4-6.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile*, Santiago, Editorial Universidad de Chile, ca. 1950, 477 pp.
- . "En honor de los ganadores del premio Peyser", en *La Nación*, Santiago, 28 de agosto de 1956.
- . "Roberto Puelma y Lautaro García, premio 'Juan Peyser'", en *El Mercurio*, Santiago, 2 de agosto de 1956, p. 7, cols. 1-3.

Materiales varios en la Biblioteca del Congreso y la Biblioteca Nacional

- Ficha biográfica manuscrita, s/f, 5 pp., donada por Berta Gisin a la Biblioteca Nacional el 10 de mayo de 1976.
- Catálogo manuscrito en el reverso de un formulario de inscripción del Ministerio de Educación, s/f, 1 p., donado por Berta Gisin a la Biblioteca Nacional el 10 de mayo de 1976.
- Album de recortes y fotos de Berta Gisin donado por Leonor Drogue a la Biblioteca del Congreso el 28 de febrero de 1985.

Archivo del Teatro Municipal

Albumes de recortes del Teatro Municipal:

- "Temporada Lírica 1922-1923", 200 pp.
- "Temporada Lírica 1925", s.n.p.
- "Temporada Lírica 1937", s.n.p.
- "Temporada Lírica 1940-1941", s.n.p.
- "Temporadas 1944-1951", s.n.p.
- Colección de programas de Temporadas Líricas del Teatro Municipal, años 1928, 1929, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1938, 1939, 1942, 1943, 1944, 1947, 1948, 1950, 1951, 1953, 1954, 1955, 1956, 1959, 1960, 1963.

Fondo Iconográfico

- Claro Valdés, Samuel y otros. *Iconografía Musical Chilena*, Unidad de Fotografía y Microfilm Universidad de Chile e Instituto de Música Universidad Católica, 1985.

Gabriel Matthey Correa: *Un Joven Compositor Chileno*

por Carmen Peña F.

INTRODUCCIÓN

La principal motivación que nos indujo a escribir acerca de Gabriel Matthey Correa fue la obtención del primer premio en el VI Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, 1983, con la obra *Las Ocasiones de Ema*. Con anterioridad, 1982, ya había sido galardonado, también con un primer premio, en el concurso de Dúos, organizado por el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores, con la obra *Después del Paraíso*, para clarinete y violoncello.

Este joven compositor, actualmente egresado de Licenciatura en Composición, pertenece a la promoción que integran Fernando Antireno, Eduardo Cáceres, Rolando Cori, Sergio Cornejo y Rodolfo Norambuena, entre otros, quienes cursan sus últimos años o están recientemente graduados como es el caso de Cori.

El propósito principal del presente trabajo es proporcionar un perfil, lo más completo cuanto ha sido posible, de la visión y planteamientos de Gabriel Matthey frente a su quehacer musical. Nuestro enfoque metodológico obedece a la configuración que el propio compositor ha realizado de su medio y mundo musical y la técnica básica para el logro del objetivo fue una serie de entrevistas abiertas y semiestructuradas realizadas entre julio y noviembre de 1984¹.

Los tres aspectos fundamentales que sucintamente abordaremos son: una breve biografía, su posición estética y reseñas y comentarios de algunas obras estrenadas. Además proporcionamos un catálogo de obras confeccionado por el propio compositor.

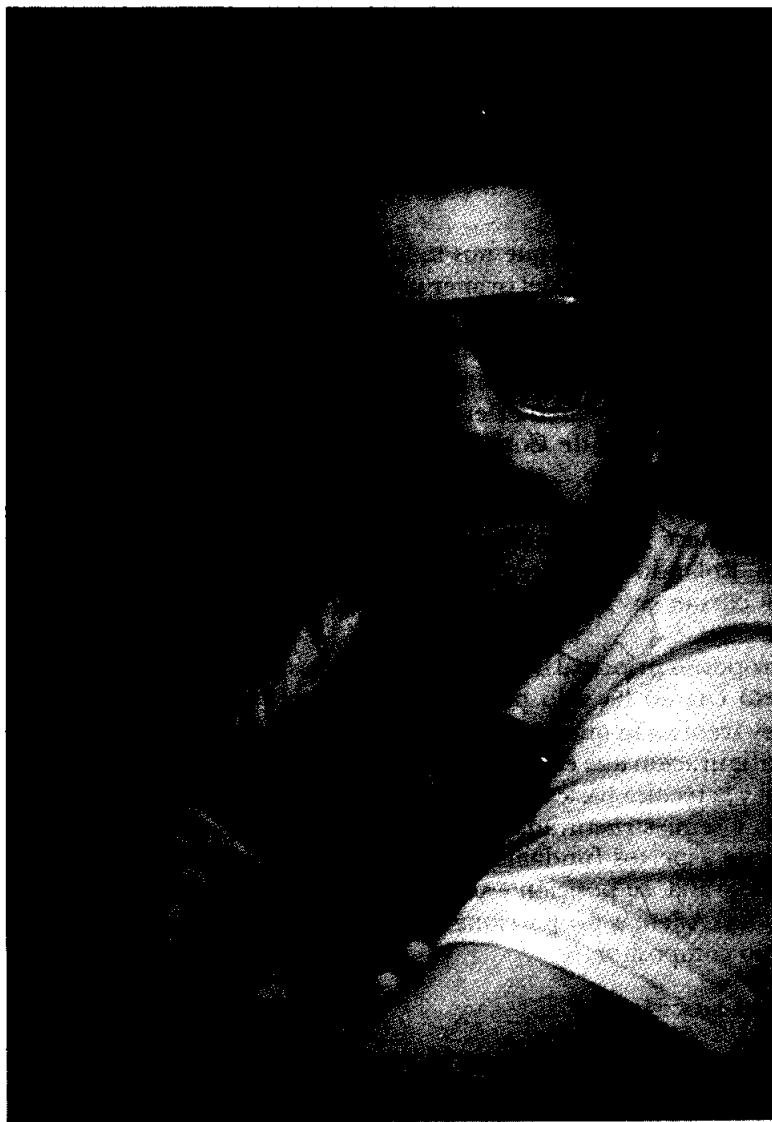
ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Gabriel Matthey Correa nació en Santiago el 3 de marzo de 1955. Sus primeros contactos con la música provienen del medio familiar, en el cual su madre, Alicia Correa, interpretaba, acompañada de la guitarra, sus propias composiciones².

Entre los cuatro y cinco años el instrumento que mayormente le atrajo fue el acordeón-piano; sin embargo, ante la imposibilidad de obtenerlo experimentó

¹ Agradecemos además la disposición del compositor para facilitarnos su material de partituras y grabaciones.

² Alicia Correa junto a su hermano Alvaro, hasta hoy componen e interpretan canciones de índole folklórico-popular. Su repertorio incluye un número considerable de composiciones entre las que figuran canciones, tonadas, cuecas y villancicos. Su trabajo lo realizan totalmente por oído.



Gabriel Matthey Correa

(Fotografía de Carlos Agurto)

con una a botones que había en su casa. A los nueve años estudió piano con un profesor particular, dejándolo luego para iniciar sus estudios de acordeón. Más adelante, su interés por la guitarra clásica lo hizo cambiar de rumbo y en 1968, a la edad de trece años, comenzó estudios particulares de este instrumento que se prolongaron solamente un año por no sentirse conforme con el profesor. A partir de entonces, optó por componer su propia música y, a los catorce años, realiza su primera obra, *Juego y Tensión*, para guitarra sola. A ésta le siguieron cerca de diez más, todas ellas concebidas totalmente por oído y posteriormente escritas en partitura.

“Yo no sabía que existía la composición,
yo inventaba música...”

En 1970 retomó por un año los estudios de guitarra con la profesora Carmen Olivares, pero las intensas tareas que realizaba como miembro del centro de alumnos del Colegio Sagrados Corazones (SS.CC.), donde efectuó todos sus estudios, además de trabajos de índole religioso o actividades extraprogramáticas, no le permitieron seguir con el instrumento en forma regular. No obstante, su quehacer musical se volcó hacia la formación de grupos corales, a acompañar con el órgano las misas, conmemoraciones religiosas del colegio y a componer. Una de las obras de esta época es *Marcha Fúnebre*, para guitarra sola (1972-73).

Según el compositor, hasta ese momento su motivación musical estaba muy ligada a aspectos afectivos y todas sus obras corresponden a un contexto clásico-romántico, logrado en forma absolutamente intuitiva.

El año 1973 ingresa a la Carrera de Ingeniería en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemática de la Universidad de Chile y en ese mismo período compone siete obras para órgano³.

A partir de 1974, paralelamente a sus estudios de ingeniería, su decisión por la música es evidente. Reanuda clases particulares de guitarra clásica para ingresar luego, en 1976, a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile a estudiar este instrumento con la profesora Liliana Pérez Corey, completanto el sexto año de la etapa básica, en 1979. Por otra parte, durante tres años, a partir de 1977, recibió clases de piano con la profesora Clara Luz Cárdenas.

Simultáneamente a las actividades anteriores, formó en su casa una Escuela Particular de Música que contó con un número aproximado de quince alumnos a los cuales impartía clases de guitarra, flauta y teoría de la música⁴. Este trabajo, iniciado en 1976, se prolongó hasta 1981.

³El compositor conserva una grabación de las obras (1973-74) que aún no han sido transcritas.

⁴El interés de una de sus hermanas por estudiar flauta dulce lo llevó a documentarse para enseñarle el instrumento. Esta iniciativa encontró eco en otros interesados, formándose poco a poco un grupo. A raíz de este trabajo, compuso varias obras didácticas para flauta y guitarra. También compuso dúos, tríos y cuartetos combinando estos instrumentos.

“En mi casa hacíamos conciertos donde se invitaba a los familiares de los alumnos y, al final de año, se hacían presentaciones públicas en una sala que me conseguía en el colegio [SS.CC.]. Ahí también se presentaban composiciones mías, todavía todas hechas por oído. Aún no había estudiado composición, pero sabía que, respecto a la música, esa era mi vocación”.

El año 1980, junto con titularse de Ingeniero Civil ingresó a Licenciatura en Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde ha contado con profesores tales como Andrés Alcalde, Juan Lémann, Miguel Letelier y Cirilo Vila en Armonía y Contrapunto; Juan Lémann y Cristián Vergara en Orquestación; Juan Amenábar en Música Experimental y Cirilo Vila en Composición y Análisis de la Música.

POSICIÓN ESTÉTICA

La obra de Gabriel Matthey refleja ampliamente sus rasgos característicos de personalidad y su posición estética.

De un temperamento aparentemente tranquilo, pero de mucha vitalidad para realizar numerosas actividades, sobresale una extraordinaria sensibilidad frente a los acontecimientos, las personas y la naturaleza, además de su capacidad de comunicación y buen sentido del humor.

Su afición por la literatura y el arte en general, incluyendo el cine, la filosofía y su marcado espíritu humanista, lo han llevado a configurar su propio planteamiento frente al proceso de creación que consigna reflexiones en torno al creador, la obra de arte y la posición del compositor actual.

Las ideas que sintéticamente expondremos corresponden a una posición personal muy sincera de lo que Gabriel Matthey piensa y siente hoy en día como compositor chileno.

En lo relativo al creador y su obra, cuestiona para sí el uso de los términos “creador” y “creación”, por considerarlos ajenos a las facultades reales que posee el ser humano. En lugar de ellos prefiere referirse al “compositor” y a su “trabajo artístico”, debido a que la capacidad que verdaderamente tiene el hombre es la de seleccionar, ordenar, organizar o combinar los materiales o elementos que recibe de su medio ambiente y el producto de este proceso es una composición o trabajo musical.

“Yo no creo en la creación porque crear significa hacer algo de la nada y el compositor jamás lo hace. El compositor descubre, traduce, elabora, compone, pero no crea.

“Mi música es producto de las cosas que veo, de lo que siento, de mi historia o de las relaciones con las demás personas. Las experiencias y vivencias, junto a lo que yo logro captar de mi medio y contexto cultural, las transformo y las traduzco a sonidos. El hombre es un ser social y en cada trabajo que realiza todos, directa o indirectamente, son coautores. No creo en la creación; creo en el descubrimiento”.

Lo anterior lo lleva a sostener la idea de que lo original está realacionado a lo primigenio, a aquello que no se ha descubierto pero que existe como un material latente, aprovechable y posible de rescatar sólo gracias a la visión histórico-cultural y a la experiencia del hombre.

Siguiendo en esta misma línea, para Matthey el hombre es únicamente un medio para concretar un trabajo artístico, por lo cual, una vez que lo ha realizado, éste tiene identidad y curso propio.

En términos didácticos, establece una analogía entre el proceso composicional y el de concepción, gestación y nacimiento de un ser humano, que, como tal, tiene el derecho natural a una vida propia. Igualmente, las verdaderas obras artísticas deben subsistir por sí mismas y, por esto, no son propiedad del compositor.

Cada composición constituye una unidad en sí misma, pero, a la vez forma parte del trabajo total de un artista, por ello resulta prácticamente imposible comprender y juzgar su producción conociéndola parcialmente.

“El artista pinta un solo gran cuadro en su vida y cada composición es como una pincelada de dicho cuadro. Entonces, para poder comprender cabalmente su trabajo, es necesario ver el cuadro terminado”.

La permanente reflexión sobre su posición como músico más su formación científica, adquirida a través de la ingeniería, se fusionan en su concepción estética.

En su opinión, las ciencias y las artes forman un mismo sujeto desde el momento en que ambas son actividades del hombre. La diferencia radica solamente en su punto de vista: “la ciencia se ocupa de la realidad física y el arte de la realidad espiritual”. Una no excluye a la otra y su conjugación se presenta inseparable en su concepción y quehacer musical.

“Lo que la ciencia no puede explicar, el arte lo insinúa”.

La oportunidad de haber tenido contacto directo y la posibilidad de estudiar e investigar acerca de algunos fenómenos naturales, tales como los ríos, las lluvias, las aguas subterráneas, etc., le ha permitido sentir y valorar mayormente la naturaleza, tanto en su comportamiento interno como asimismo desde un punto de vista estético. Esta experiencia, al igual que gran parte de sus planteamientos, se entronca con su humanismo cuando afirma que esto le ha ayudado a acercarse y apreciar, con una visión religiosa personal e integral, al ser humano, su cultura y su medio ambiente.

Al mismo tiempo, el trabajo como ingeniero le ha dado los medios para contactarse directamente con la técnica, hecho que ha sido marcador y favorable tanto en su actividad como en su posición como compositor.

“La técnica es parte importante y característica del siglo XX. El hecho de poder diseñar y entender algo de ella constituye una experiencia que evidentemente influye en mi tarea de ver y sentir la vida y, por lo tanto, en mi tarea como compositor”.

Su actitud crítica y reflexiva, tanto en lo personal como frente al mundo que lo

rodea, lo ha movido a adoptar una posición como compositor chileno contemporáneo.

En primer lugar destaca su interés por ser realmente un músico contemporáneo en el sentido del compromiso con el presente, tratando de producir una música consecuente con el tiempo. Esto no implica vanguardia, ya que, según su punto de vista, ésta no existe porque el artista no se adelanta a los hechos o acontecimientos, sino que capta un hoy que, posiblemente, para el público, que se ha quedado con la música del pasado, puede resultar futurista. El artista puede hablar del pasado o del presente, pero no del futuro: "lo que sí sucede, y ha quedado demostrado innumerables veces en la historia del arte, es que el artista, al captar desde muy cerca el presente, con su obra logra una proyección hacia el futuro".

"El artista es una persona sensible al presente, habla del presente. Si existiera un vanguardista, en el real sentido de la palabra, sería un profeta..."

El segundo aspecto que le preocupa es la búsqueda de los valores propios de nuestro país, tanto en las personas y las costumbres como en el paisaje. Este punto, que ocupa un lugar fundamental en su pensamiento musical, no lo lleva a identificarse como un compositor nacionalista en el sentido estricto y convencional, es más, piensa que los "nacionalismos" pueden llegar a "distraer mucho la atención" e incluso desviar de su curso natural a la música. Por el contrario, hay una búsqueda de la identidad personal que, como consecuencia, podría ayudar a descubrir lo que ha denominado "la esencia del chileno", que involucra, más que los rasgos aparentes de personalidad, actitudes y valores permanentes, opacados u ocultos en gran medida gracias a la educación que se imparte y que, como tónica, induce a una actitud de inferioridad frente a otras culturas, especialmente la europea, que no permite valorar lo propio.

Su contacto con la música chilena docta lo ha impulsado a caracterizarla, en general, como lánguida y contemplativa, rasgos que no coinciden necesariamente con nuestro paisaje, geografía y juventud como país y continente.

"Existe una identidad chilena que está latente y que poco a poco estamos descubriendo. Esa identidad chilena, y también americana, la siento juvenil, vital y renovadora. Más que contemplar lo europeo, es fundamental apreciar y reconocer lo propio para que así exista un diálogo entre los países o continentes y ojalá todos podamos aportar algo".

Por otra parte, piensa que en Chile frecuentemente ha existido una gran discrepancia y anacronismo entre el momento histórico y la posición y compromiso del compositor frente a éste, situación que, según su opinión, en el europeo es distinta puesto que en sus trabajos ha demostrado ser muy coherente en su relación entre los acontecimiento y el arte.

Las causas de este divorcio podrían deberse, por una parte, a la mirada constante de nuestro país hacia Europa y, por otra, a una tendencia a intelectualizar excesivamente la música, lo que no permite que emerja una reflexión sensible y verdaderamente correspondiente a esta época.

“En el arte tienen que estar fusionados el intelecto con el sentimiento. El intelecto vigila lo que el sentimiento está dictando. Para ello es fundamental la sinceridad y humildad del artista, pues así el espíritu está más dócil para captar y reflejar mejor el verdadero presente. Esto requiere de una continua lucha, pues la vanidad y el orgullo unidos traicionan fácilmente”.

En esta tarea vislumbra como fundamental el papel del artista, capaz de descubrir su realidad y sus valores. Su ideal lo percibe en un grupo que capte parte de esa esencia y la suma de los esfuerzos de todas las áreas —música, pintura, literatura, etc.— logre mostrar esa identidad y la proyecte. Así se podría lograr satisfacer gradualmente la necesidad de la identificación.

“...ahí está el arte, el hombre sensible, el artista que al descubrir parte de la esencia latente de su medio ambiente colabora con la identificación de su pueblo. Pero en esto, junto a los artistas, todos tenemos algo que aportar según las posibilidades e inquietudes personales”.

El espíritu dinámico, positivo y optimista, que constantemente lo anima, le permite confiar que en el futuro el arte obtendrá el lugar que le corresponde en la sociedad y, simultáneamente, nuestra responsabilidad como actores en el proceso de renovación estará realmente comprometido con el patrimonio artístico y cultural que nos pertenece.

SU OBRA

Considerando sólo las obras de catálogo⁵, la labor composicional de Gabriel Matthey se inicia el año 1981, con la *Sinfonía de Cuna*, obra coral con texto de Nicanor Parra. Los trabajos posteriores se han centrado fundamentalmente en la música de cámara: tres obras para instrumento solista —clarinete, piano y oboe—, dos dúos, el primero para clarinete y violoncello y el segundo, para flauta y piano y un quinteto, para flauta, clarinete, violín, cello y piano. También ha incursionado en la música electroacústica, con una obra, y en la música incidental, con el trabajo para la obra teatral, del dramaturgo Fernando Debesa, *El Guerrero de la Paz*.

En su música es posible apreciar un gran “desprejuicio” en el uso de formas, recursos y técnicas de composición. Según su punto de vista, todo recurso es válido siempre y cuando corresponda a una necesidad expresiva: romper las reglas académicas o, por el contrario, ceñirse a ellas, es una opción legítima del compositor que no necesariamente indican el encasillamiento de su producción en tendencias o estilos determinados.

“Juzgar la música por sus procedimientos técnicos y no por su contenido,

⁵Recordamos que con anterioridad escribió varias obras, especialmente con un fin didáctico.

es arbitrario. Tan sólo por el hecho de sentir y tratar de reflejar el presente, creo que es imposible ser, por ejemplo, neoclásico”.

Su interés por la música de los grandes maestros —más bien al margen de la línea de los compositores germanos, a pesar de que reconoce su concordancia con el uso de algunos recursos beethovenianos—, se perfila en torno a las figuras de Berlioz, Moussorgsky, Debussy, Stravinsky y Bartók. Sin embargo, la influencia de Haydn, con respecto a la utilización del factor sorpresivo en su música, se hizo latente, desde un comienzo. Este factor Matthey lo ha incorporado a su estilo como elemento característico. En cierto modo este rasgo, junto a la presencia de títulos sugerentes y novedosos, similares a los de las expresiones plásticas y literarias, se relacionan, por una parte, al sentido del humor, al que hacíamos referencia con anterioridad, y, por otra, a una necesidad consciente de ruptura con los cánones establecidos.

“Los títulos han sido elegidos tal vez influenciado por otras artes y un poco también con el ánimo de acabar con el intelectualismo barato, mediocre, que no es fértil y que sólo consigue establecer barreras frente al auditor”.

Otro elemento distintivo de su música se encuentra en la presencia constante en una misma obra del contraste, tanto en lo relativo a la textura, color, dinámica, etc., como en cuanto al carácter de las diferentes partes o secciones. Por ejemplo, para mencionar un par de ellos, en una composición podemos encontrar momentos de gran dramatismo contrastando con otros de vivaz humorismo, o bien, honda espiritualidad, casi religiosa, en oposición a la sensualidad mundana.

Las múltiples y reiteradas indicaciones dinámicas, agógicas, de articulación y fraseo, consignadas en la partitura, refuerzan cada una de las ideas musicales.

En líneas generales, su lenguaje, dentro de un marco tonal libre, concilia la más simple textura homofónica con la intrincada polifonía y el lirismo melódico con el ritmo puro y vital. Desde el punto de vista melódico, y en gran medida estructural, el intervalo de semitono se presenta como un rasgo constante en su música.

Cabe destacar que en algunas composiciones de Gabriel Matthey con frecuencia se encuentran alusiones, claramente identificables, con la música tradicional folklórica de nuestro país.

A continuación reseñaremos brevemente cuatro de las obras estrenadas de Gabriel Matthey.

La *Sinfonía de Cuna*, 1981, es la primera obra que figura en el catálogo del compositor. Producto de un trabajo curricular con el profesor Cirilo Vila, fue estrenada en el concierto de alumnos de la Carrera de Composición, efectuado el 18 de noviembre del mismo año, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La elección del texto, correspondiente al poema de Nicanor Parra, se identifica con algunos rasgos afines a la personalidad del compositor: lenguaje simple y directo, ingenuidad, humor y en algunos momentos cierta ironía.

Siempre conciliando el ritmo natural y el carácter total del poema, la obra fue compuesta para coro mixto a cappella con una conformación de cuatro personas por voz como mínimo, requerimiento exigido para producir divisi del coro en algunas de sus secciones.

La composición se inicia con una textura armónica que paulatinamente va dando paso a procedimientos polifónicos imitativos acordes a la intensidad de frases y palabras.

Entre los recursos expresivos podemos destacar la conjugación de la melodía y la voz hablada, efectos dinámicos contrastantes súbitos e insistencia en palabras que contribuyen a involucrar al auditor, los que ofrecen una especie de pintura de determinados versos y palabras del texto.

Dentro de la música de cámara figura *Las Ocasiones de Ema*, quinteto de 1982, merecedor del primer premio en el VI Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Universidad Católica, 1983. Su primera audición se efectuó el 5 de abril de 1984, en el Aula Magna Manuel José Irrarrázabal de esa casa de estudios, y su interpretación estuvo a cargo de Hernán Jara, flauta; Raúl Cragg, clarinete; Sergio Prieto, violín; Roberto González, cello, y María Iris Radrigán, piano.

El plan de composición de la obra corresponde a un tema con doce variaciones, de ahí su título, *Las Ocasiones de Ema*, como rima de "las variaciones del tema".

Ej. 1

Grave (♩ = 40 ca.)

Poco Ritenuato

Fl.

Cl. sib.

Vi.

Vic.

Piano

Pedal

El tema se inicia con un acorde, que según Matthey tiene la función de introducción, que da paso a una melodía cantabile a cargo del cello mientras el violín y el piano, al unísono, realizan un contrapunto melódico (ver ej. 1). El consecuente del tema (ver ej. 2), contrastante con el anterior, está señalado como un *Allegro súbito*. Comienza con un tema rítmico melódico a cargo de la flauta y clarinete acompañado por la resonancia del pedal del piano, que conduce a una semifrase conclusiva netamente rítmica para finalizar en el acorde inicial que actúa en conjunción con la primera variación.

Ej. 2
Allegro (♩ = 120 ca.)

Fl. *fp Súbito* *sf* *sf* *sf sfpp* *Frullati* *secco* *molto rit.* *ff possibile*

Cl. sib. *fp Súbito* *sf* *sf* *sf sfpp* *secco*

VI. *fp Súbito* *sf* *sf* *sf sfpp* *mf* *gliss.* *secco* *ff*

Vlc. *fp Súbito* *sf* *sf* *mf* *gliss.* *secco* *ff*

Piano *pp Súbito* *sfp* *Pedal* *sf* *sf* *mf* *molto rit.*

El trabajo de las doce variaciones siguientes corresponde a los modelos característicos de elaboración de esta forma. Las cuatro primeras se presentan aún cercanas al tema, sin embargo, en la quinta variación surge un segundo tema melódico a cargo de la flauta, mientras el violín y el cello recuerdan la semifrase rítmica del tema y la presencia del semitono elaborado principalmente en el cello (ver ej. 3).

La sexta se presenta como variación de la variación. Aquí, el segundo tema aparece en el violín, en tanto que el clarinete invoca el antecedente del primer tema. En las variaciones siguientes, séptima, octava y novena, vuelve a trabajar los materiales presentados en el tema, pero en ellas se comienza con el consecuente, *Allegro*, y se responde con el *Grave* del antecedente. En la décima

Ej. 3
VAR. 5

Poco meno mosso (♩ = 80 ca.)

Fl. *mp Cantabile*

Cl. Sib. *S.R. pp ma cantabile*

Vl. *pp pizz. arco*

Vlc. *pp pizz. arco*

Piano *pp*

variación, Nocturno, elabora el segundo tema surgido de la quinta variación, esta vez principalmente en el cello. Esta, con una carga dramática muy intensa, desemboca en la variación decimoprimera en un tiempo y ritmo de cueca, confirmando, por una parte, la idea del contraste y, por otra, el interés del compositor por el folklore nacional. La última variación, amplificación de la frase inicial, comienza con una gran densidad polifónica. Luego de una sección rítmica introduce un fugato, scherzando, que conduce a una zona rítmica y colorística de gran tensión que culmina con un último gesto melódico, que recuerda al segundo tema, a cargo del clarinete, para terminar bruscamente con una nueva formulación del acorde inicial.

Algunos de los factores sobresalientes de esta obra son:

- a) El trabajo de elaboración motivico realizado especialmente en torno al gesto del semitono del primer tema, convirtiéndolo en un elemento estructural;
- b) El uso de procedimientos de elaboración o desarrollo imitativos tratados desde su punto más simple, cual es la imitación de un motivo o tema rítmico melódico, en los diferentes instrumentos, hasta el stretto y el fugato;
- c) La explotación de las posibilidades instrumentales y la combinación de éstas para lograr diferentes colores, acordes con el carácter de cada variación;
- d) Presencia reiterada de cambios métricos;
- e) Frecuente utilización de ornamentaciones —acciaturas, apoyaturas, tré-

molos, trinos, etc.— y numerosas indicaciones dinámicas y agógicas con un fin netamente expresivo;

- f) Contrastes a nivel de temas, de agrupaciones instrumentales, del carácter y mecanismos de elaboración de cada una de las variaciones.

La única obra electroacústica compuesta por Matthey es *Un Rico Baño en la Tina*, de 1983, realizada con motivo de un concierto organizado por la Licenciatura en Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, efectuado el 4 de agosto de ese año en la Sala Isidora Zegers.

Este trabajo, en el cual el agua es el elemento primordial, se realizó en base a sonidos acústicos tales como el agua de una piscina, duchas, llaves, voz humana hablada y cantada y golpes, entre otros, y sonidos electrónicos como el del sintetizador.

La intención del compositor fue utilizar el sonido del agua y la palabra como un medio sonoro más, de la misma manera con que lo haría con un instrumento musical tradicional.

“...si me sirve el sonido de una tina de baño o de un sintetizador para lo que quiero expresar, lo uso con tanta propiedad y cariño como cuando uso el sonido de un violín”.

La selección del sonido del agua como material básico, además del sentido netamente musical, obedece a una atracción particular del compositor por el agua como elemento “vital, puro, bueno, conocido y al alcance de todos”.

El sentido con el cual utiliza todos los elementos no involucra una connotación real y literal; por ello, el compositor afirma que la obra carece de programa. Las siguientes palabras ilustran este punto:

“Cuando entré a grabar y me encontré con el sonido de la piscina, la reverberación, el grito de los niños, era como si hubiera entrado a la partitura de mi obra, fue una experiencia que me impresionó profundamente y me sentí formando parte del sonido.

Cuando le decía a un niño: ¡grita!, era como decirle a la cuerda ¡suenal! Parecía estar metido en las cuerdas vibrantes de un gran instrumento musical”.

El estreno provocó diversas reacciones en el público y extrañamente la obra fue poco comprendida por los músicos. En este sentido, el compositor detecta en el auditor dos problemas fundamentales. Primero, el prejuicio que aún existe frente a la música electroacústica, especialmente por desconocimiento, y segundo, el condicionamiento del auditor a la interpretación tradicional de la música —vocal o instrumental—, llevándolo a rechazar proposiciones con alternativas sonoras diferentes y, al mismo tiempo, el hecho de recurrir a referencias directas y literales que a veces parecieran insinuarse. Por esta razón, piensa que *Un Rico Baño en la Tina* sería mejor comprendida en un lugar con idioma diferente al nuestro, ya que, al menos, el significado literal de las palabras sería obviado.

Desde el punto de vista musical, su forma corresponde a la tradicional

canción ternaria, ABA', y los elementos de contraste, propios de sus obras, están presentes tanto en la combinación del material sonoro —por ejemplo, sonidos concretos junto a un motivo melódico vocal reiterado a lo largo de la obra—, como en los recursos timbrísticos y expresivos. En este sentido cabe señalar que para la selección de los materiales sonoros vocales, frases literarias y el motivo rítmico melódico, el compositor hizo con los intérpretes una exhaustiva exploración de la inflexión, intención y carga expresiva que quería lograr.

Para Matthey esta experiencia fue muy positiva y constituye el primer paso para el trabajo futuro de otras obras para este medio.

La primera obra para instrumento solista que figura en el catálogo de Gabriel Matthey es la *Sonata* para clarinete de 1983. Producto de un trabajo curricular con el Profesor Cirilo Vila, es la tercera obra estrenada por el compositor. La audición se llevó a cabo el 14 de diciembre de ese mismo año, interpretada por Rubén González, en un concierto de alumnos de Licenciatura en Composición, realizado en la Sala Isidora Zegers.

Según expresa el compositor, esta obra constituyó un importante desafío compositivo, ya que, por una parte, la sonata llegó a un punto culminante con los grandes compositores clásicos y, por otra, formalmente es un plan poco afin con su pensamiento y necesidades musicales actuales.

La obra, concebida en un movimiento, se caracteriza por explotar las amplias posibilidades de extensión de los registros del clarinete, el carácter fundamentalmente melódico y contrastante de los temas, la presencia del semitono ascendente y descendente como elemento estructural básico y la riqueza rítmica reforzada por los cambios métricos.

Formalmente, se distinguen las tres secciones de rigor del plan sonata. La exposición se inicia con un tema lento expresivo generado a partir de un motivo representado por el semitono descendente y su inversión (ver ej. 4). Según Matthey este tema tiene la función de un "preludio" para abordar lo que más claramente constituye el primer tema de sonata (ver ej. 5).



El puente, cuyo tema va acelerándose hasta culminar en un trino, conduce al contrastante segundo tema de sonata señalado Con Humor (ver ej. 6). La sección conclusiva de la exposición está compuesta por un complejo temático cantabile caracterizado, en líneas generales, por la presencia de la escala por tonos.

En la sección de desarrollo elabora, principalmente por variación, prácticamente todos los temas expuestos, salvo el segundo tema de sonata (ver ej. 6) que, presentado invertido, es el que inicia la reexposición.

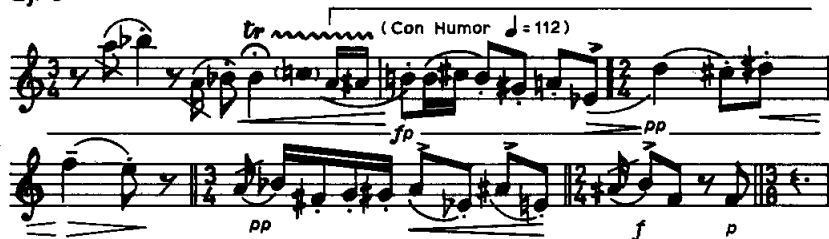
Ej. 5

A tempo molto sostenuto



Desde el punto de vista de la interpretación, el compositor reconoce las dificultades que presenta la obra, especialmente por las variadas y reiteradas indicaciones dinámicas, agógicas, de fraseo, las numerosas articulaciones y ornamentaciones.

Ej. 6



REFLEXIÓN FINAL

En las líneas anteriores hemos querido bosquejar el pensamiento global de un joven músico, perteneciente al grupo de la nueva generación, que ha tenido la oportunidad de estrenar cinco obras, de un catálogo de nueve a la fecha, y de ser galardonado con el primer premio en dos concursos diferentes.

Resultaría aventurado e injusto enmarcar al compositor en tendencias o estilos determinados, como, asimismo, emitir juicios de una producción que aún se encuentra en una etapa de búsqueda y desarrollo. Sin embargo, cabe destacar que su constante interés por la problemática del músico, no sólo del compositor, inserto en la situación social y cultural de nuestro medio, lo ha llevado a mantener una abierta postura reflexiva, alerta y crítica que involucra tanto su trabajo personal como el quehacer musical total.

No resulta fácil para un compositor que inicia su carrera dar a conocer opiniones y hacer notar sus planteamientos. Seguro es que muchos de los que

aquí hemos sintetizado y transcrito variarán; no obstante, estamos ciertos que el hecho de comprometerse con el hoy y el ahora es una actitud que merece ser considerada y valorada.

*Pontificia Universidad
Católica de Chile
Instituto de Música*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GABRIEL MATTHEY CORREA
(3 de marzo de 1955)

Año de composi- ción	Título de la obra	Dura- ción	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1981	<i>Sinfonía de Cuna</i> para coro mixto a cappella.	3'	Nicanor Parra	MS	Santiago, noviembre 18, 1981, Sala Isidora Zegers, Coro <i>Ad hoc</i> , Jorge Hermosilla (director).	Primer Premio en el Concurso de Composición Musical para Duos, Nivel A, convocado por la Asociación Nacional de Compositores-Chile, 1982.
1982	<i>Después del Paraíso</i> para clarinete y violoncello.			MS		Primer Premio VI Concurso de Composición Musical organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, 1983.
1982	Quinteto <i>Las Ocasiones de Ema</i> para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano.	11'		MS	Santiago, abril 5, 1984, Sala Manuel I. Irarrázabal, Sergio Prieto (violín), Hernán Jara (flauta), Raúl Cragg (clarinete). Roberto González (violoncello), María Iris Radrigán (piano).	
1983	<i>Un Rico Baño en la Tina</i> , música electroacústica.	13'			Santiago, agosto 4, 1983, Sala Isidora Zegers.	Compuesto con ocasión del XV Aniversario de la Carrera de Tecnología del Sonido.
1983	<i>Sonata</i> para clarinete solo.	6' 15"		MS	Santiago, diciembre 14, 1983, Sala Isidora Zegers, Rubén González (clarinete).	

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1984	<i>Juegos en el tiempo</i> para piano solo. 1. <i>Juegos otoñales</i> . 2. <i>Juegos invernales</i> . 3. <i>Juegos primaverales</i> . 4. <i>Juegos de verano</i> .			MS	Nº 1: Santiago, octubre 5, 1985, Goethe Institut, Cecilia Plaza (piano).	Los "Juegos Otoñales" fueron escritos por encargo de la pianista Cecilia Plaza. La dedicatoria dice: "Con mucho cariño dedico este trabajo a Cecilia Plaza". Los Nºs. 2, 3 y 4 en proceso de composición. La dedicatoria dice: "Para Catherine Milliken (Alemania), gira realizada por América en agosto de 1984". La solista es integrante del "Ensemble Modern".
1984	<i>La niña forastera</i> para oboe solo.			MS		La dedicatoria dice: "Con sincero cariño a Verónica González Alvarez".
1984	<i>Confesiones de una mujer</i> para flauta y piano. I. <i>Un poco movido</i> . II. <i>Liviano</i> . III. <i>Molto Agitado</i> . IV. <i>Tranquilo muy delicado e íntimo</i> .			MS		
1984	<i>El Guerrero de la Paz</i> , música incidental para la obra homónima.		Fernando Debesa		Santiago, octubre 15, 1984. Teatro Antonio Varas.	Encargo del Teatro Nacional Chileno dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886): Autor de la Primera Historia Musical Publicada en el Continente Latinoamericano

por Mario Milanca Guzmán

Ramón de la Plaza Manrique es una figura singular en el contexto cultural venezolano y latinoamericano. La importancia de su obra ha sido destacada por eminentes estudiosos de la cultura venezolana y de toda América. Entre estos últimos figura el ilustre musicólogo norteamericano Robert Stevenson, quien al comparar la primera historia musical publicada en los Estados Unidos, por Frédéric Louis Ritter, y la publicada el mismo año —1883— en Venezuela, por Ramón de la Plaza Manrique, subraya las excelencias de esta última.

En el ámbito de Venezuela sobresale el maestro Alirio Díaz, eximio guitarrista y estudioso, quien en un artículo que publicara en la revista *Cultura Universitaria* el año 1966 resalta los méritos de Ramón de la Plaza y de su obra. Indica el maestro que la última parte de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, titulada “Aires Nacionales de la República” es: “...quizá la única colección de melodías folklóricas recogidas en América en el siglo XIX”. Al resumir la importancia de los *Ensayos*... no lo hace aislándolo del contexto histórico-social, al contrario, el contenido de este libro está unido al proceso vivido por Venezuela, esto es, al proyecto político e ideológico de Antonio Guzmán Blanco, quien gobernó el país en tres períodos (1870-1877, 1879-1884, y 1886-1888). Escribe Alirio Díaz: “Su iniciativa [de Ramón de la Plaza] responde, pues, a exigencias sociohistóricas dentro del medio venezolano, dándonos su libro claves fundamentales para la interpretación y comprensión de la urdimbre cultural nacionalista que se construyó entonces, y que luego hubo de ser desmantelada por los más oscuros y trágicos sistemas de gobierno dictatorial”¹.

La obra de Ramón de la Plaza continúa siendo, después de cien años, una de las fuentes básicas para conocer la génesis de la música venezolana. Los libros publicados con posterioridad a los *Ensayos sobre el arte en Venezuela - Compendio de historia musical, desde la antigüedad hasta nuestros días*, 1909, de Jesús María Suárez; *La ciudad y su música*, 1958, de José Antonio Calcaño; *Música y músicos de Venezuela*, 1976, de Ernesto Magliano, se fundamentan en el libro que publicara, en el año del centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar, don Ramón de la Plaza Manrique. Las obras citadas, especialmente el texto de Calcaño, aportan materiales inéditos y corrigen algunos errores de los *Ensayos*, no por esto anulan la importancia y significación histórica de esta obra.

Creemos que somos los primeros en dar a conocer, fuera de Venezuela —en un medio especializado y de tanto prestigio como es la *Revista Musical Chilena*—,

¹ Alirio Díaz, “ ‘Ensayos sobre el arte en Venezuela’ de Ramón de la Plaza. Aspectos positivos de esta obra”, *Cultura Universitaria*, Caracas, octubre-diciembre de 1966, núm. XCIII, pp. 33-44.

la obra de Ramón de la Plaza Manrique. Los *Ensayos* son conocidos en ciertos círculos especializados, pero su vida no había sido estudiada en profundidad. Nosotros hemos indagado y sacado de la oscuridad —de archivos y periódicos del siglo XIX— su vida, la cual podrá iluminar su obra.

Pero su vida, cosa curiosa, ha sido hasta ahora difícil de rehacer. Por lo mismo, existe una inmensa inseguridad sobre dos fechas fundamentales: de nacimiento y muerte. Algunos han preferido dejar en blanco la primera, un blanco enmarcado por peréntesis; otros han establecido una fecha. En cuanto a su deceso, todos, en el área de la crítica musical, han reiterado la que aparece en el ya clásico libro del maestro José Antonio Calcaño. En definitiva, a través de nuestras indagaciones hemos precisado esta última y proponemos —basándonos en un testimonio que nos ha parecido confiable, dado su entorno—, una data de nacimiento.

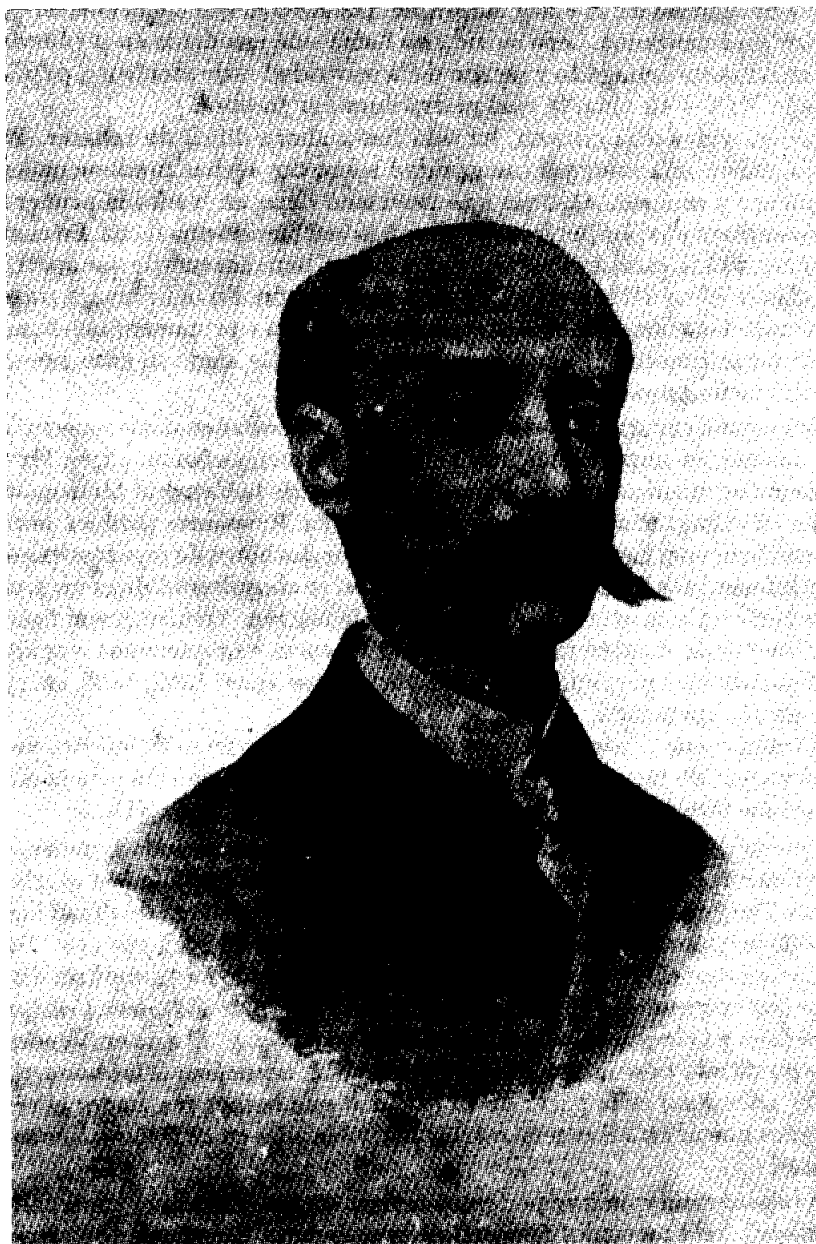
Para establecer ambas fechas así como para ahondar en otros aspectos de su vida, no menos importantes, nos remitimos a fuentes como, *v. gr.*, libros de nacimientos, bautizos, matrimonios y entierros de la Catedral Metropolitana, Iglesia de Altagracia e Iglesia de Santa Rosalía. Revisamos también libros de inhumaciones del Cementerio General del Sur, los libros de registros existentes en la Jefatura Civil de Altagracia y, además, se consultaron diversos archivos existentes en Caracas: Archivo General de la Nación, Archivo Arquidiocesano y Archivo de la Academia Nacional de la Historia. Completamos esta indagación consultando periódicos y revistas de los años 1831, 1832, 1886, etc., y una bibliografía apropiada.

El trabajo que presentamos en ningún caso es un texto definitivo. Se trata simplemente de las primeras indagaciones en torno de la vida y de la obra de uno de los intelectuales más interesantes de fines del siglo XIX.

Aquella díada enunciada, vida + obra, debería ser en todo hombre, y con mayor razón en el caso que nos preocupa, una cifra cerrada, sin quiebres ni fisuras. Desgraciadamente, en el caso de este intelectual esa dualidad hay que observarla como tal; es decir, su vida por un lado y su obra por otro. De esta última tenemos un fragmento significativo, han llegado hasta nuestros días tres textos que son muestra elocuente de su obra: *Ensayos sobre el arte en Venezuela, El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*, y "El arte en Venezuela", texto publicado póstumamente en el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Esta es la parte de su discurso que hemos rescatado; el resto lo podemos ubicar en sus extensos artículos publicados en *La Opinión Nacional*, de Caracas.

La bibliografía que hoy podemos revisar acerca del primer centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar es extensa. Ese año de 1883 aparecieron dos libros, que entonces sólo tenían en común haber sido editados por la misma imprenta e inscribirse dentro de los homenajes dedicados al Libertador. Esos libros fueron *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza Manrique, y los *Ensayos literarios*, de Diógenes Arrieta.

Arrieta le dedicó la última parte de su libro a Ramón de la Plaza Manrique. Partiendo de ese ensayo recorrimos ese itinerario común a casi todos los seres:



Ramón de la Plaza Manrique.

acta de nacimiento, acta de matrimonio y acta de defunción. En cada uno de esos actos oficializados seguimos, a veces descifrándolo, la traza de los escribanos de turno para interiorizarnos de la vida cotidiana de Ramón de la Plaza. Se concluyó el itinerario a los pies del monumento que le hiciera erigir su viuda, Mercedes Ponce Valdés, en su tumba de la zona 24 norte del Cementerio General del Sur. Allí, frente a ese majestuoso monumento realizado en Génova, por el cavalliere Federico Fabiani, comenzábamos a conocer la vida y la obra ya no disociadas, sino unida con el signo más: vida + obra, de un hombre que tanto entregó a la cultura venezolana y de quien tan poco se conoce.

Mientras terminamos un libro que hemos denominado tentativamente "Apuntes para una biografía de Ramón de la Plaza" —que esperamos dar a conocer el año 1986, cuando se cumplan cien años de su muerte—, vaya este primer acercamiento al autor de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*.

Si tuviéramos que señalar cuál fue el aporte más importante, más trascendente, más perdurable en el año del centenario del Libertador —aporte, desde el punto de vista de la música, o mejor, de la historia de la música nacional—, tendríamos que decir que éste lo encontramos en estos *Ensayos*. La revista de Llamozas² no estuvo ajena a la importancia que revestía este libro.

En la citada revista se lee: "Se halla en prensa esta interesante obra, la primera en su género que ve la luz pública en Venezuela. Presentada a la *Junta Directiva del Centenario* como la ofrenda que dedica su autor a la memoria de Bolívar, ha sido acordada su inmediata publicación, y dentro de poco la saboreará el público, y podremos estudiarla con la atención que ella reclama".

"Dada la amistad con que nos distingue el señor Plaza, se ha servido obsequiarnos con el fragmento que consagra a Cumaná, la tierra querida en que nacimos, y que tan lucidas páginas cuenta, así en los anales del heroísmo, como en el progreso de las letras, las ciencias y las artes. Agradecemos como se debe este delicado obsequio, tanto más oportuno cuanto que él nos permite dedicar un recuerdo en este día a aquella benemérita ciudad, la primera en derramar su sangre por la santa causa de la independencia"³.

En I (18): 1-2, octubre 15, 1883, luego de señalar que la obra de Ramón de la Plaza ha sido agraciada por el Jurado Académico con el Gran Premio de Oro, se indica que *La Lira Venezolana* se hace el deber de dedicarle al libro del señor Plaza atención preferente, para lo cual, anuncia que comenzará a publicar desde el próximo número un estudio acerca de las diversas materias incluidas en *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. El primero apareció en I (19): 103, noviembre 1, 1883, y el segundo en I (20): 111-112, noviembre 15, 1883.

El fragmento que publica *La Lira Venezolana* en este número especial del 24 de julio, pertenece al capítulo titulado "El Arte en Venezuela. La Música", pp. 160-162⁴.

²*La Lira Venezolana*, revista quincenal de música y literatura (1882-1883). Su director fue el músico, pedagogo, compositor y crítico Salvador Narciso Llamozas.

³"Ensayos sobre el arte en Venezuela" (artículo), *El Cojo Ilustrado*, I (15): 77-79, julio 14, 1883.

⁴Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, reedición (Caracas: Imprenta Nacional, 1977).

Para poder comprender el significado que tuvo en su tiempo la publicación de los *Ensayos* hay que tener en cuenta lo siguiente: hasta el año 1883 no se había publicado nada similar en la cultura nacional ni tampoco latinoamericana⁵. Los únicos escarceos e indagaciones habían sido exclusivamente literarios, v. gr., el año 1857 José María de Rojas publicó su *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos* y el libro de Amenodoro Urdaneta, *Cervantes y la crítica*, es del año 1877. Así pues, el primer acercamiento al pasado musical de Venezuela lo realizó don Ramón de la Plaza, además de ser el primer estudioso en darnos un panorama de la música de su tiempo, incluyendo un gran catálogo de instrumentistas y compositores coloniales y de contemporáneos suyos. Veintiséis años después de la publicación de los *Ensayos* Jesús María Suárez editó su *Compendio de historia musical, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Esta obrita, objetivamente, nada nuevo aporta a lo escrito por el autor de los *Ensayos*. El mismo Suárez lo reconoce cuando afirma: "No sería justo que cerráramos el cuadro de nuestros artistas, sin consagrar cariñoso recuerdo a un hombre que no fue músico pero sí artista de corazón: al señor *Ramón de la Plaza*, que con su libro 'Ensayos sobre el arte en Venezuela', llevó a cabo una obra laudable, dando acertada idea de nuestra historia musical, y haciendo conocer a nuestros artistas. A él debemos el haber podido escribir este capítulo"⁶. Después de setenta y cinco años de la publicación de los *Ensayos* José Antonio Calcaño dio a conocer su libro titulado *La ciudad y su música*. Crónica amena e informativa del acontecer musical venzolano y principalmente caraqueño, no en vano su autor la subtitula "crónica musical de Caracas".

Actualmente se conocen rasgos de la vida de Ramón de la Plaza. En muchos casos se han cometido graves errores, como el publicado en uno de los pocos diccionarios biográficos en que se le menciona, y que da como fecha de fallecimiento el año 1896⁷. Cuando el único dato que se sabe con certeza es que falleció el año 1886. En el mismo diccionario se comete un segundo desliz, esta vez en el título de la obra fundamental de Ramón de la Plaza. Allí leemos: "Escritor de asuntos de arte, autor de un libro titulado *El Arte en Venezuela*"⁸. Se pueden perdonar estos y otros errores, pues al menos lo incluyeron como un "personaje" importante del siglo pasado. Otros diccionarios ni siquiera lo mencionan.

Nace don Ramón de la Plaza en agosto del año 1831 y fallece a fines del año 1886. Es decir, vive cincuenta y cinco años. Este importantísimo dato se lo

⁵"(...) Pero para 1883 no se había publicado en ninguna parte una historia de la pintura en nuestros países, ni tampoco una historia de la música latinoamericana. La primera de estas obras, la que inaugura estos campos de la investigación es este libro de Don Ramón de la Plaza". Véase José Antonio Calcaño, "Nuestro primer libro de arte", *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pp. XIII-XIV.

⁶Jesús María Suárez, *Compendio de historia desde la antigüedad hasta nuestros días* (Caracas: Nuevo Almacén de Música, 1909), p. 73.

⁷*Diccionario biográfico e histórico de Venezuela* (Madrid: Ramón Armando Rodríguez, 1957), p. 611.

⁸*Ibid.*

debemos al trabajo que sobre *El Cojo Ilustrado* estamos redactando⁹. En la referida investigación, cada entrada, por materia o autor, exige una indagación exhaustiva ya sea de compositores o literatos nacionales que escriben sobre música o músicos. Este procedimiento explica cómo llegamos a conocer la biografía del escritor que proporciona la fecha de nacimiento. En efecto, en la edición de julio 1, 1893, de la revista de Herrera Irigoyen, encontramos un artículo sobre Teresa Carreño firmado por D. A. Arrieta¹⁰. Indagamos en los distintos diccionarios de autores venezolanos, y, una vez más, el único que hace mención de este personaje es el ya citado *Diccionario biográfico e histórico de Venezuela*. En esta obra leemos: "ARRIETA (Dr. Diógenes A.) Orador, literato y político colombiano, de gran talento. Figuró mucho en los gobiernos de Rojas Paúl, Andueza y Crespo. Ya para 1883 residía en Caracas y era un personaje muy culto y de notable valor intelectual. Vargas Vila fue compañero de luchas y gran admirador suyo, que vivía también en Caracas cuando ocurrió la muerte de Arrieta en 1897 y pronunció un discurso revolucionario y audaz sobre su tumba, en el acto de sepelio, exaltando sus méritos de colombiano desterrado como lo era él mismo..."¹¹.

La reseña que acabamos de transcribir no podría ser más completa, si pensamos que se trata de un "personaje" extranjero. Pero hasta estos niveles de exhaustividad y generosidad llega el ya mencionado diccionario.

Arrieta se habría radicado en Caracas el año 1883 y si tomamos esta última fecha como aquella de su llegada a la capital, tendríamos que él vivió catorce años en Venezuela¹².

⁹Mario Milanca Guzmán, "El Cojo Ilustrado 1892-1915: una investigación hemerográfica", *Revista Musical de Venezuela*, enero-abril de 1982, núm. 6, pp. 73-143.

¹⁰"Teresa Carreño" (artículo), *El Cojo Ilustrado*, 2 (37): 237-238, julio 1, 1893. Recuerdos de Venezuela. Fotografía.

El nombre de Jesús María Herrera Irigoyen pasó a la historia por ser el creador y director de una de las revistas más importantes que ha tenido Venezuela: *El Cojo Ilustrado*. Ya en su época (fines del siglo XIX) se le consideró como la mejor revista del continente latinoamericano. Esta singular revista, que tenía un formato de 28 x 36 cm, se comenzó a publicar el año 1892 y concluyó el año 1915. Es actualmente uno de los mayores tesoros hemerográficos que posee la cultura venezolana.

¹¹*Diccionario biográfico histórico de Venezuela*, p. 49.

¹²A medida que avanzábamos en nuestras investigaciones fuimos encontrando noticias acerca de Diógenes Arrieta. Así por ejemplo, al consultar, en la Biblioteca Nacional de Caracas, el fichero de autores, dimos con la fecha de nacimiento del autor de los *Ensayos Literarios*. Según la ficha consultada, Arrieta habría nacido el año 1848, es decir, que murió a los cuarenta y nueve años. Gracias a este dato importantísimo entendemos lo que escribiera Carlos Benito Figueredo —bajo el seudónimo de Cloto— en su columna de *El Cojo Ilustrado*, titulada "Hojas del Calendario", en que dice: "En la plenitud de su existencia, ha rendido la vida el Dr. Diógenes Arrieta, que en el seno de la patria venezolana había encontrado la fraternal hospitalidad que une las Repúblicas hermanas" (véase 6 [126]: 655, agosto 15, 1897).

En la misma edición de *El Cojo Ilustrado* apareció la siguiente nota anunciando el fallecimiento de Diógenes Arrieta:

"Después de una corta residencia en el vecino pueblo de El Valle, adonde había acudido para restablecer su salud, falleció el 7 de los corrientes este notable literato colombiano que entre nosotros se distinguió como poeta, periodista y orador. Militó en la política venezolana de estos

Sin embargo, la reseña del *Diccionario biográfico e histórico de Venezuela* no es del todo completa. El Dr. Ramón J. Velásquez¹³ aporta datos más precisos y preciosos, si se acepta esta paronomasia. Por el Dr. Velásquez sabemos que este político colombiano fue jurista, periodista, escritor y orador. Ocupó un *curul* en el Senado venezolano y en el gobierno del Presidente Rojas Paúl habría servido la cartera de Fomento. Escribió una biografía del citado Presidente, y, además, le habría escrito los discursos. En definitiva, Diógenes Arrieta fue consejero del Presidente Rojas Paúl¹⁴.

En los ficheros de la Biblioteca Nacional encontramos una obra de Arrieta titulada *Ensayos Literarios*¹⁵ que incluye un trabajo titulado “El general Ramón de la Plaza”. En este ensayo descubrimos el dato referido en párrafos anteriores sobre la fecha de nacimiento de Ramón de la Plaza. Pero antes de pasar a examinar la obra de Arrieta, veamos cuán cerca estaba el autor de los *Ensayos literarios* y el mismo Ramón de la Plaza, del general Antonio Guzmán Blanco.

En las páginas finales de su libro, Diógenes Arrieta hace notar que él formaba parte del círculo de íntimos del general Antonio Guzmán Blanco. En las mencionadas páginas señala, que el día 15 de marzo de 1884, recibió una

últimos años y ocupó el puesto de Diputado al Congreso Nacional por el Estado Los Andes. Era miembro de la Academia de la Historia; y últimamente corregía los manuscritos de un libro inédito titulado *Recuerdos de Venezuela*”.

Revisamos por enésima vez, los ficheros de la Biblioteca Nacional, buscando la obra indicada en la nota transcrita en el párrafo anterior, *Recuerdos de Venezuela*. Pero en los ficheros consultados no aparece ninguna obra de ese nombre. De Arrieta se encuentran clasificadas las siguientes obras: *Ensayos literarios*, V-4762, 1883; *Colombianos contemporáneos*, V-592, 1883; *Discursos*, VB-67051, 1885; *Dr. Juan Pablo Paúl* 2RV-A69, s/f; *Hojas sueltas*, VA-2845, 1888.

En definitiva, de Diógenes Arrieta podemos dar, además de algunos datos sueltos, la fecha exacta de su nacimiento y muerte: 1848-1897.

¹³Distinguido historiador venezolano (nació el año 1918 en San Juan de Colón, Estado Táchira). Abogado y Senador de la República. En la vida democrática venezolana ha ocupado los cargos de Secretario General de Gobierno y Ministro de Comunicaciones. Como historiador ha desarrollado una importante labor histórico-bibliográfica en la colección del boletín del Archivo Histórico del Palacio de Miraflores y monumentales recopilaciones relacionadas con la vida política de los siglos XIX y XX.

Entre otras obras podemos mencionar las siguientes: *La caída del liberalismo amarillo*, *Tiempo y drama de Antonio Paredes*, *El paso de los héroes*, *Conversaciones imaginarias con Juan Vicente Gómez*.

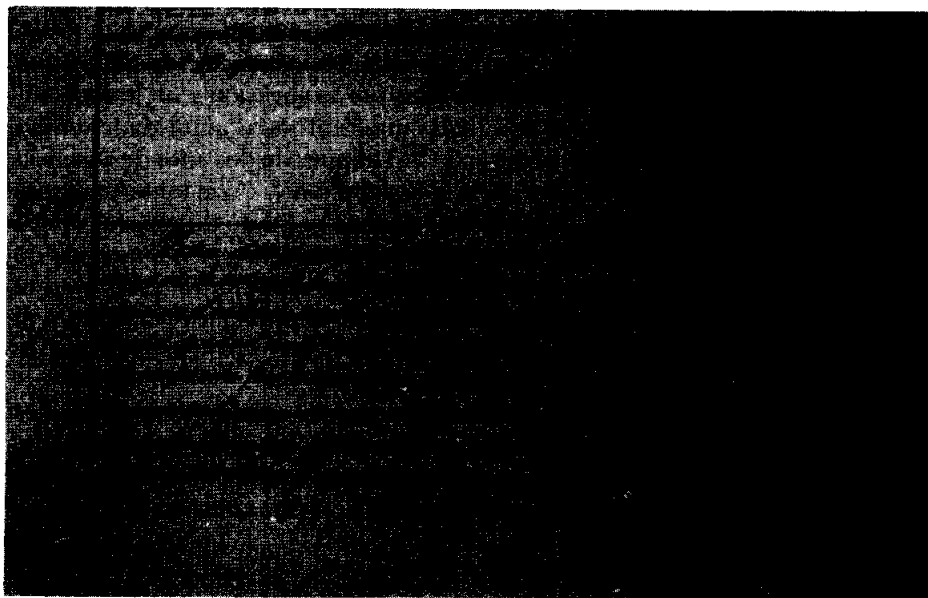
Actualmente preside la Comisión Bicameral Especial para la celebración del bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar.

¹⁴Ramón J. Velásquez, “El Diablo y los liberales amarillos”, en *Los Liberales amarillos en la caricatura venezolana* (Caracas: Publicaciones Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y Fundación para el Rescate del Acervo Documental Venezolano, s.f.), p. XIII.

El año 1918 Pinzón Uzcátegui, compatriota de Arrieta, escribe un artículo en la revista *Actualidades* en donde evoca al filósofo, al poeta. Por ese artículo sabemos que Arrieta vivió en El Valle y que tuvo varios hijos. Escribe Uzcátegui: “Precisamente estoy viviendo en una casa de campo equidistante de la necrópolis caraqueña donde se halla la tumba de Arrieta; y del pequeño poblado El Valle en el cual tenía su morada familiar aquel inolvidable filósofo y poeta”. Véase “Recordando al compatriota Diógenes Arrieta” (artículo), *El Cojo Ilustrado*, 2 (19): mayo 12, 1918.

¹⁵Diógenes Arrieta, *Ensayos literarios* (Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional, 1883), pp. 264, ss.

El Arte en Venezuela
FOR
RAMÓN DE LA PLAZA.
Obra ilustrada con los cantos naciona-
les y cincuenta y seis composiciones mu-
sicales de nuestro repertorio clásico.
Se vende en los almacenes de los se-
ñores Rojas Hermanos, A. Rothe y C.
Café.
B 10 el ejemplar.



Registro de inhumación.

invitación verbal para acompañar al general “en su mesa familiar”. Afirmar que a la 1 p.m. estuvo en la Casa Amarilla. Y allí habría encontrado junto al Presidente de la República a J. M. Manrique, Ministro de Relaciones Interiores, a Diego Jugo Ramírez, Jefe de uno de los Departamentos Administrativos Superiores, poeta; a Martín Tovar y Tovar, pintor; a José Antonio Salas, artista y al general Ramón de la Plaza, artista y escritor. Después del almuerzo el Ilustre Americano los habría invitado, a él y los demás personajes citados, a visitar la catedral para admirar un cuadro de Antonio Herrera Toro. Se puede inferir que tanto don Ramón de la Plaza como Arrieta formaban parte del séquito del “Protector de las Bellas Artes”, como también se calificaba al Presidente. Esto nos da pie para aceptar como altamente fidedignas las noticias que sobre Ramón de la Plaza figuran en su libro.

En el artículo que el intelectual Diógenes Arrieta dedica a Ramón de la Plaza, comienza por señalar el año de nacimiento del autor de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, escribe que habría nacido el año 1831, de familia honorable y distinguida, pues —agrega— fueron sus padres el señor don Ramón de la Plaza y la señora doña Mercedes Manrique de Lara.

Después de estudiar filosofía y matemática en el Colegio de la Paz, el joven Ramón de la Plaza habría viajado a Estados Unidos a estudiar artes y comercio. Sobre este viaje escribe Arrieta: “poco estudiaría el joven en Nueva York, dado que sólo permaneció dos años, tiempo apenas suficiente para formarse ligera idea de aquella civilización llena de ruidos[,] sorpresas, espejismos y maravillas...”¹⁶. Más adelante agrega: “En Norte América recogió el joven Plaza las primeras nociones de sus conocimientos artísticos, nociones que enriquecidas luego por el estudio y fundadas por la vocación y un gran sentimiento estético, han hecho de él una de las más calificadas autoridades en las luminosas porfías y competencias del arte”¹⁷. Después de dos años de ausencia regresa al país, y al estallar la Guerra de la Federación¹⁸, Plaza tomó las armas en defensa del bando liberal. Aquí habría obtenido su grado de general, con el cual pasó a la historia. Sirvió, escribe Arrieta, altos destinos: ministerios de estado y carteras diplomáticas en Europa y habría ocupado un puesto en el Congreso de la República. Calcaño recuerda que, estando en el Congreso, él encabezó la comisión que presentó el proyecto de decreto para la extinción de conventos, colegios y demás comunidades religiosas¹⁹.

Seis años después de concluida la guerra, contrae matrimonio con Mercedes Ponce Valdés. Curiosamente, Arrieta da innumerables detalles superfluos, sobre la esposa de Ramón de la Plaza, como de este último. Por ejemplo, reitera la vida frívola que habría llevado el joven De la Plaza, tanto en los Estados

¹⁶*Ibid.*, p. 228.

¹⁷*Ibid.*

¹⁸La Guerra de la Federación comenzó el 20 de febrero de 1859 con el asalto o toma de Coro por los revolucionarios. La misma duró hasta el 24 de abril de 1863 con la firma del Convenio de Coche. Fue la contienda de mayores proporciones observada en Venezuela después de la independencia.

¹⁹José Antonio Calcaño, “Nuestro primer libro de arte”, *Ensayo sobre el arte en Venezuela*, p. XV.

Unidos como a su regreso. Dice Diógenes Arrieta: “Y es fama que allí [Estados Unidos] despilfarró mucho dinero en los afeites y los empeños de la vida elegante, y mucho tiempo en paseos, amores y desafíos”²⁰. A su vuelta al país, De la Plaza no había entrado aún en la consideración seria de la vida. Gustaba todavía más del vestido correcto, de la gallarda apostura, de la elegante toilette, del baile y los empeños amorosos²¹. En cuanto a la dama, esposa de Ramón de la Plaza, Mercedes Ponce Valdés, escribe que perteneció a una familia distinguida por la posición social, por la educación, la cultura, y por la tradición de honorabilidad. Calcaño afirma que doña Mercedes Ponce Valdés, por su segundo matrimonio, fue conocida en Caracas como la Marquesa del Campo²².

El mismo Calcaño se pregunta cuánto tiempo le habría llevado a De la Plaza redactar su libro²³. En el texto de Arrieta se encuentra la respuesta; allí se afirma: “En 1879 fue nombrado Director y organizador del Instituto de Bellas Artes de Caracas. Con tal motivo dióse a coleccionar datos y a recoger noticias para el estudio histórico de las bellas artes, hasta que vió coronado su patriótico interés por la adquisición de materiales suficientes para redactar una obra que, publicada bajo los auspicios de Guzmán Blanco, protector de las Artes y las Letras patrias, presentó como ofrenda al inmortal Bolívar en la celebración del Centenario”²⁴. Según este testimonio podemos afirmar que a Ramón de la Plaza, sus *Ensayos* le llevaron cuatro años de indagación, investigación y estudio, desde el año 1879 hasta el año de su publicación, 1883.

Desde la página 233, Arrieta se dedica a comentar esta obra de Ramón de la Plaza.

Los Ensayos se editaron en la Imprenta al Vapor de La Opinión Nacional, por disposición del Ilustre Americano, Regenerador, Pacificador y Presidente de los Estados Unidos de Venezuela, General Guzmán Blanco. El libro tiene 262 páginas, más un apéndice en el que reproducen 44 transcripciones musicales, además de fragmentos de obras de compositores nacionales. Este apéndice lleva un foliado independiente, página 1 a la 56. Se abre el libro con un grabado del autor, luego se inicia la obra: Las bellas artes, pp. 1-12; Estudios indígenas, pp. 13-86; El arte en Venezuela: la música, pp. 87-172; La pintura, pp. 173-256; Archivos y teatros, pp. 257-262; Aires nacionales de la República de los EE.UU. de Venezuela, pp. 1-56.

A pesar de que en la actualidad no tenemos testimonios sobre su labor como violonchelista y pintor, tampoco nos han llegado muestras de su trabajo de compositor²⁵ —al menos un corpus que nos entregue una obra de importancia

²⁰*Ibid.*, p. 288.

²¹*Ibid.*

²²*Ibid.*

²³*Ibid.*, pp. XV-XVI.

²⁴*Ibid.*, p. 232.

²⁵Los únicos testimonios sobre su actividad artística, pintura y música, lo hemos encontrado en un libro y en un artículo, respectivamente. León Lameda escribió una nota biográfica de Ramón de

en este quehacer—, en cambio, don Ramón de la Plaza sí nos dejó un monumento en sus libros.

El Dr. Robert Stevenson, musicólogo norteamericano y fundador-director de la *Inter-American Music Review*, además de especialista en musicología latinoamericana, es quien recientemente valorizó esta obra y la personalidad de su autor. Al hacer una comparación entre historias musicales formales, la de Frédéric Louis Ritter y la de Ramón de la Plaza, destaca que la obra del autor venezolano, según las normas actuales, es de un mérito mayor que la del músico norteamericano. Luego pasa a señalar puntos importantes que Ritter ignoró y que Ramón de la Plaza valorizó, *v. gr.*: Ritter ignoró lo indígena; Plaza le dedica un capítulo, titulado “Estudios indígenas”. Ritter desmedró la música popular; Plaza respaldó aquella música, incluyendo en el apéndice de los *Ensayos* 44 ejemplos de música popular venezolana. Ritter sólo usó un breve apéndice musical de seis páginas para mostrar como ejemplos de la música norteamericana solamente a *Chester*, de *Billing Mount Vernon*, de Jenks y dos spirituals. Plaza en su apéndice ofrece extensos ejemplos de obras de los compositores del siglo XVI, fines del XVIII y del siglo XIX. Ritter se concentra en el crecimiento de las instituciones musicales; Plaza destaca las personalidades musicales. Ritter enfoca a los inmigrantes (entre los cuales se cuenta) como los pilares de la música norteamericana; Plaza ensalza a los nacidos en su patria. Ritter usa cada oportunidad que se le presenta para destacar sus propias composiciones; Plaza, compositor también, separó la historia de la publicidad personalista²⁶.

Para confirmar los datos proporcionados por Diógenes Arrieta, realizamos una investigación en diferentes fuentes, tanto editas como inéditas, tanto bibliográficas como hemerográficas. En fin, una indagación a fondo sobre Ramón de la Plaza y Manrique en diversos archivos, en iglesias y en casi todas las bibliotecas y hemerotecas existentes en Caracas, para descubrir parte de su vida, estudios, viajes, lecturas, los que permitirían conocer el origen de su obra. Este sondeo tuvo como objetivo central confirmar, principalmente, la fecha de nacimiento que entrega Arrieta, y aquella del fallecimiento que da Calcaño.

El maestro José Antonio Calcaño escribe, a propósito de la muerte de Ramón

la Plaza en el libro titulado *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* segunda edición (Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1974), en la que el crítico abordó al músico. El otro testimonio lo hallamos en la revista de Herrera Irigoyen; en efecto, en la edición de marzo 15 de 1896 apareció un artículo dedicado al autor de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, y se evocan aspectos físicos, como la mirada, sonrisa y la voz. En párrafos siguientes escribe el articulista a propósito del pintor y del músico, que hubo en Ramón de la Plaza: “Plaza nació artista: desde niño se le vio dominado por una como sugestión de lo bello: meditaba, soñaba y al poner en acción su pensamiento arrancaba al piano tiernas baladas o al lápiz risueños paisajes. La enredadera abrazada al cedro, los pajarillos afanosos llevando en sus picos las pajas del futuro nido, la vaca y el ternero en las yerbas del prado, la lejana cabaña rodeada de alegres niños, el riachuelo borbotando, tales las imágenes de su fantasía, y traducirlas al idioma de Euterpe en armoniosas notas era el supremo objetivo de su inspiración”. Véase “Ramón de la Plaza” (artículo), *El Cojo Ilustrado*, 5 (102): 237, marzo 15, 1896.

²⁶Robert Stevenson, “Ensayos sobre el arte en Venezuela” (reseña), *Revista Musical Chilena*, enero-mayo de 1978, núm. 141, pp. 53-55.

ENSAYOS
SOBRE
EL ARTE
EN
VENEZUELA

POR EL GENERAL

Ramón de la Plaza

CARACAS

IMPRESA AL VAPOR DE "LA OPINION NACIONAL"

1883



COLECCION CLASICOS VENEZOLANOS



IMPRESA NACIONAL
CARACAS - 1877

Portada de la edición facsimilar.

de la Plaza: "Cuatro años más tarde, a fines de 1887, falleció el general Ramón de la Plaza, y días después, el 19 de diciembre, se efectuó un concierto en su honor"²⁷. Casi todos los autores que han escrito sobre Ramón de la Plaza han repetido, como año de fallecimiento, el que se proporciona en *La Ciudad y su Música* de Calcaño. El *Diccionario manual de Venezuela* —una de las obras recientes en que se menciona al general Ramón de la Plaza— reitera la fecha dada por Calcaño: "Músico y pintor, muerto en 1887"²⁸. Lamentablemente, quien pudo haber aportado más datos sobre el nacimiento y la muerte de don Ramón de la Plaza fue el músico y crítico Jesús María Suárez en su libro *Compendio de historia musical, desde la antigüedad hasta nuestros días*, publicado el año 1909²⁹; sin embargo, no lo hizo.

Según Carlos Iturriza Guillén³⁰ el fundador de la familia De la Plaza en Venezuela es don José Antonio de la Plaza Victoria y Lisado, nacido en Castro de Urdiales en 1690. El 1º de enero de 1716 fue electo, afirma el autor citado, Alcalde de Caracas, donde falleció el 26 de noviembre de 1721. Nos saltamos varias generaciones y llegamos a don Diego de la Plaza, natural de Caracas, quien contrajo matrimonio, el 11 de agosto de 1787, con doña Josefa Obel-Mejía y Rengifo Pimentel. Fueron sus hijos doña María Isabel, el coronel don Ambrosio de la Plaza y Obel-Mejía, don Mariano, don J. Ignacio, y don Ramón de la Plaza Obel-Mejía, este último padre del general Ramón de la Plaza y Riquelme. Don Ramón de la Plaza Obel-Mejía, el primogénito, natural de Caracas, contrajo matrimonio con doña Mercedes Manrique de Lara y Fajardo. Tuvieron nueve hijos: Josefa, Mercedes, Virginia, Isabel, Ignacio, Senovia, Ambrosio, Mariano y Ramón³¹.

En el Archivo de la Academia Nacional de la Historia, consultamos los papeles de don Felipe Francia³². De Ramón de la Plaza nada hallamos, pero sí de las hermanas. Encontramos las actas de sus respectivos matrimonios, también el acta de defunción de su madre y la de sus hijos, fallecidos párvulos, Senovia y Ambrosio. Las actas de casamiento de las hermanas de Ramón de la Plaza son las siguientes: "7 de julio. Dn. Pedro Martínez nat. de la Guaira ha de Gn. Martínez y de Da. Inés Ma. Novato C Da. Josefa de la Plaza hija de Dn.

²⁷*Ibid.*, p. XV.

A propósito del concierto en honor de Ramón de la Plaza, que menciona Calcaño, no lo hemos podido documentar. Lo único que encontramos referido a conciertos fue el que dio la Unión Filarmónica el día 10 de enero de 1887. Recordemos que Ramón de la Plaza estuvo entre los fundadores de aquella Unión Filarmónica. Véase "Unión Filarmónica" (crónica), *La Opinión nacional*, 20 (5.217), enero 11, 1887.

²⁸*Diccionario manual de Venezuela* (Buenos Aires: El Ateneo, 1982), pp. 259 + 32.

²⁹Véase nota número 6.

³⁰Carlos Iturriza Guillén, *Algunas familias caraqueñas* (Caracas: Talleres de la Escuela Técnica Industrial Salesiana, 1967), p. 643, ss.

³¹*Ibid.*, p. 650, ss.

³²"Papeles de don Felipe Francia", Archivo de la Academia Nacional de la Historia, s/f. En los índices que utiliza Francia, toda referencia la hace dando primero la letra de la libreta, luego su número y finalmente el folio preciso en donde se encuentran los datos. Así E/II-104, indica la libreta Letra E, número dos, y el folio número 104.

Ramón y Da. Mercedes Manrique". (E/II-104); "9 de junio 1851 Rafael Urdaneta natl. de Bogotá ho del Gral. Rl. Urdaneta y Da. Dolores Vargas C. Mercedes Plaza hija de Ramón y de Mercedes Manrique"; (E/II-105); "4 septiembre 1852. Dn. Rafael González Delgado ho de Pedro González y Trinidad Delgado C Virginia Plaza ha de Ramón de la Plaza y Mercedes Manrique". (E/II-107). Todos los matrimonios consignados en estas actas están registrados en la Parroquia de Alta gracia, en el libro de matrimonio años 1751-1875. Isabel de la Plaza y Manrique contrajo matrimonio con el general Jacinto Regino Pachano y Muñoz el año 1865, pero la ceremonia se realizó en la Catedral Metropolitana, he aquí el acta respectiva: "20 de oct. 1865. Gral. Jacinto Regino Pachano nat. de Coro ho de Regino Pachano e Ignacia Muñoz C Isabel Plaza ha, de Ramón y Mercedes Manrique de Lara". (E/II-172)³³.

En cuanto a los hermanos de Ramón de la Plaza y Manrique, fallecidos siendo párvulos, encontramos las actas de defunción en las siguientes libretas del citado Francia: "16 de enero 1841. Senovia —Parvula— hija de Ramón de la Plaza y Ma. de la Merced Manrique". (E/5-108); "6 de diciembre 1842. Ambrosio falleció ayer párvulo de Ramón de la Plaza y Mercedes Manrique". (E/5-118). Por último tenemos que transcribir el acta de defunción de la madre de Ramón de la Plaza, ella falleció un día 19 de junio de 1867, y en el acta se lee: "Merced Manrique de 40 años viuda de Ramón de la Plaza, hija de los Sres. Bartolomé Manrique y Ma. Josefa Fajardo". (E/7-140). Estas actas se encuentran en la Parroquia de Alta gracia en el libro de entierros de los años 1810-1842.

Gracias a esta indagación pudimos inferir que la familia De la Plaza-Manrique vivió en la parroquia de Alta gracia, pues ahí están registrados los matrimonios y los decesos. Llegamos a esta conclusión después de haber revisado los libros de bautizos, confirmaciones, matrimonios y entierros de Santa Rosalía, Catedral y Alta gracia. Casi todos los ritos de la familia De la Plaza-Manrique se centran en Alta gracia. Con excepción del casamiento de Isabel, habría que agregar la partida de nacimiento de Mariano, pues ésta se encuentra en la Catedral, y dice: "10 Marzo 1834. Mariano M. 14 Febs. ho de Ramón Plaza y Merced. Manrique". Esta partida se encuentra en el libro de bautismos que se inicia el 2 de abril de 1828 y culmina el 31 de diciembre de 1837.

En la Catedral Metropolitana encontramos el acta de matrimonio de don Ramón de la Plaza y Manrique y doña Mercedes Ponce Valdés, el 12 de marzo

³³De este matrimonio entre Isabel de la Plaza y Manrique y el general Jacinto Regino Pachano nacieron dos hijas de las que tenemos testimonios, ellas fueron Isabel Pachano de la Plaza e Ignacia Pachano de la Plaza. La primera casó con el pintor Emilio J. Mauri y la segunda con el poeta Manuel F. Palacios. Ambas tuvieron cierta importancia en el campo del arte, Ignacia fue escritora e Isabel se destacó como compositora. El *Cojo Ilustrado* le publicó siete partituras, ellas fueron las siguientes: *La danza de los duendes*, 4 (75): 91-92, febrero 1, 1895; *Himno*, 3 (71): 513, diciembre 1, 1894. Suplemento al N° 71; *Letanías al Sagrado Corazón de Jesús*, 4 (84): 383, junio 15, 1895; *Myosotis*, 4 (83): 343-344, junio 1, 1895; *Nocturno*, 3 (53): 98-99, marzo 1, 1894; *Romance*, 2 (47): 440, diciembre 1, 1893; *Valse de salón*, 1 (17): 282-283, septiembre 1, 1892.

de 1869³⁴. El acta respectiva dice así: "En la Ciudad de Carácas á doce de Marzo de mil ochocientos sesenta y nueve, yo el Cura decano de esta Santa Iglesia Catedral habiendo procedido la exploración de voluntades y demás requisitos legales, dispensadas las tres proclamas por el Illmo. Señor Arzobispo Dr. Silvestre Guevara sin haber ningún impedimento civil ni canónico presencié el matrimonio que por palabras de presente contrajeron *in facie [sic.] ecclesiae* los Sres. Ramón de la Plaza, natural de esta Ciudad hijo legítimo de los Sres. Ramón de la Plaza y Merced Manrique difuntos, y Mercedes Ponce, también natural de esta Ciudad hija legítima de los Sres. Juan José Ponce difunto y Mercedes Valdés. Fueron testigos los Sres. Jesús Ma. Aristiguieta y la mencionada Sra. Valdés de que certifico". Firmado: "Dr. Martín Tamayo"³⁵.

Frente a la documentación que hemos encontrado podemos aseverar que la verdadera fecha de su deceso es el día 15 de diciembre de 1886.

Antes de llegar a la verdadera fecha de fallecimiento comenzamos por confirmar la fecha que entregaba Calcaño. Para ello revisamos los libros de defunciones de la Catedral Metropolitana correspondiente al año 1887³⁶. En el mes de diciembre de aquel año no se registra ningún fallecimiento el día 15, cuando muere De la Plaza. Lo mismo hicimos con los libros de entierros de Altagracia y Santa Rosalía. Más aún, para que no quedara ninguna duda respecto a la fecha que deseábamos confirmar, revisamos los periódicos de la época. Nos ceñimos al mes de diciembre de 1887, revisando, entre otros muchos *El Ancora*, *La Revista*, *El Granuja*, *La Nación*, *El Siglo*, pero nada. Luego, decidimos examinar el año anterior y fue así como obtuvimos la fecha correcta.

En la edición de la tarde del *Diario de Avisos*, del 15 de diciembre, aparece una crónica bajo el título "El general Ramón de la Plaza", se lee en dicha crónica: "También ha abandonado para siempre el mundo este espiritual, culto y dignísimo caballero.

"Acabamos de saber la noticia de su muerte; dolorosa es la impresión que nos ha causado, pues los lazos de la amistad más sincera y desinteresada nos unieron á RAMÓN y él era por otra parte, mui digno del aprecio y consideración de sus conciudadanos.

"Luchó a brazo partido con la muerte; pero la materia triunfó al fin de la voluntad de nuestro amigo y éste cayó para no volver á levantarse.

"En él pierde la Patria un ciudadano digno; el partido liberal un gallardo servidor; las letras un apóstol ferviente; las artes uno de sus más entusiastas cultivadores y la familia sostén, luz y consejo.

"En el campo de la literatura y de las bellas artes deja obras que honran su

³⁴Carlos Iturriza Guillén, en *Algunas familias caraqueñas*, da como fecha el 12 de mayo. La misma data entrega Calcaño quien escribe: "Estaba recién casado para entonces, pues el 12 de mayo de 1896 había contraído matrimonio (...)". Véase "Nuestro primer libro de arte", en *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, p. XV. Evidentemente que el dato estaba equivocado, pues el mes correcto, según el acta que transcribimos, es marzo y no mayo como afirman los autores citados.

³⁵Libro de Matrimonios N° 15, 1854-1870. Catedral Metropolitana.

³⁶Libro 41 destinado para asentar partidas de entierros, principia el 27 de agosto 1883-1890". Catedral Metropolitana.

memoria, y en el seno de la amistad, recuerdos que difícilmente podrán olvidarse, porque ellos entrañan nobleza, generosidad é hidalguía.

"Duerme en paz **RAMÓN** amigo; y desde la mansión donde los que sembraron bienes en el mundo, vela por el hogar que dejaste en desamparo y por los que te quisimos en el afecto sincero de la fraternidad.

"Vayan para tu joven viuda y demás deudos estas palabras de condolencias que brotan de lo más íntimo de nuestro corazón"³⁷.

En el mismo periódico que anunció el fallecimiento de Ramón de la Plaza, apareció al día siguiente una crónica reseñando el entierro³⁸. Siete días después, el poeta Antonio Mata publicó un extenso artículo dedicado al recién fallecido Ramón de la Plaza³⁹.

El diario *La Opinión Nacional* reseña los oficios fúnebres en su edición del día 16 de diciembre; escribe el cronista: "Ante numerosa y notable concurrencia tuvo efecto en la mañana de hoy el entierro de este distinguido miembro de la sociedad venezolana.

"El Presidente de la República General Guzmán Blanco presidió el cuerpo de doloridos y ordenó los honores militares como un acto de justicia tributado a tan esforzado liberal.

"Una salva de cañonazos disparados en la plaza del Panteón Nacional y un regimiento de riguroso uniforme con pabellón enlutado que marchaba detrás del cortejo, al compás de fúnebre marcha, siguió hasta la Catedral, donde se hicieron los oficios religiosos.

"El carro fúnebre que conducía la urna, cubierta por numerosas y artísticas coronas, seguido de gran acompañamiento destinó con dirección al Cementerio del Sur y por entre la fuerza, que hizo sus últimos honores, llenado el aire las armonías de una marcha triunfal"⁴⁰.

En esta misma edición del periódico *La Opinión Nacional*, se publica un poema de José A. Calcaño dedicado a Ramón de la Plaza⁴¹. Y para terminar de confirmar y despejar toda duda, en la edición del día 17 de diciembre, el periódico de Teodoro de Aldrey publicó, en la sección llamada "Crónica del Distrito Federal", la siguiente nota: "*Cementerio General del Sur. Defunciones —Adultos— General Ramón de la Plaza*"⁴².

En la crónica ya citada, se dice que los oficios religiosos se habrían llevado a efecto en la Catedral: "Una salva de cañonazos disparados en la plaza del Panteón Nacional y un regimiento de riguroso uniforme con Pabellón enlutado que marchaba detrás del cortejo, al compás de fúnebre marcha, *siguió hasta la Catedral, donde se hicieron los oficios religiosos*". Era evidente que el acta de

³⁷"El general Ramón de la Plaza" (crónica), *El Cojo Ilustrado*, 14 (3.949), diciembre 14, 1883.

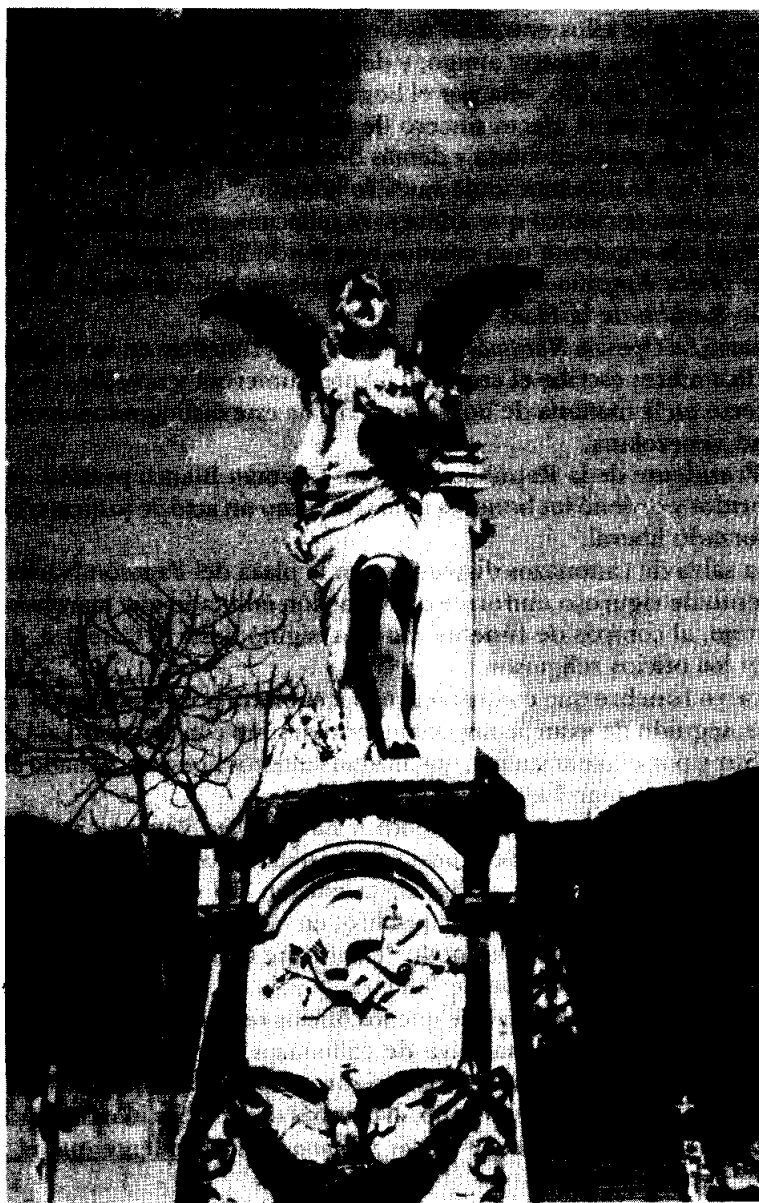
³⁸"El entierro de nuestro malogrado amigo Ramón de la Plaza" (crónica), *ibid.*, 14 (3.950), diciembre 16, 1886.

³⁹"General Ramón de la Plaza" (artículo), *ibid.*, 14 (3.956), diciembre 23, 1886.

⁴⁰"Ramón de la Plaza" (crónica), *ibid.*, 19 (5.198), diciembre 16, 1886.

⁴¹"A Ramón de la Plaza" (poema), *ibid.*, 19 (5.198), diciembre 16, 1886.

⁴²"Cementerio General del Sur" (crónica), *ibid.*, 19 (5.199), diciembre 17, 1886. Crónica del Distrito Federal.



Monumento levantado por disposición de la viuda en la tumba de Ramón de la Plaza.

defunción se encontraba en los libros de entierros de la Catedral, pero nada de eso. Buscamos en los índices y luego nos fuimos directamente a examinar los libros del mes de diciembre de 1886, pero no apareció registrado el fallecimiento de Ramón de la Plaza. Era punto menos que desconcertante. Por sugerencia del Padre Rafael Conde, Secretario del Cabildo Metropolitano, nos dirigimos a los libros de entierros en Altagracia. Allí en el libro número 18 encontramos, por fin, el acta respectiva, que dice: "Ramón de la Plaza/Adulto/Pagó/. En diez y seis de diciembre de mil ochocientos ochentiseis, yo, el Cura interino de N.I. de Alta Gracia, rezé los oficios de sepultura eclesiástica al Gral. Ramón de la Plaza, de cincuenta y cuatro años, casado con Merced Ponce, hijo legítimo de Ramón de la Plaza y Merced Manrique. Fue absuelto y oleado sub conditione. De que certifico". Firmado Pro. Dr. Ricardo Arteaga⁴³.

Si bien era ya una recompensa haber dado con el acta de su defunción, por otro lado se nos presentó un nuevo inconveniente, pues ahí se lee que Ramón de la Plaza no habría nacido el año 1831, como señala Arrieta, sino el año 1832. Con este nuevo dato llegamos al mismo punto de partida. Después del primer momento de desconcierto nos dimos a la tarea de revisar, por enésima vez, los libros de nacimiento de las iglesias ya indicadas, pero esta vez extendimos nuestras pesquisas a la iglesia de la Candelaria. Al consultar libros de templos ajenos a la parroquia de Altagracia, sólo se hizo con el fin de descartar otras posibilidades, pues no cabe duda que el sector en donde vivió la familia De la Plaza-Manrique fue entre Catedral y Altagracia, así lo indican todos los documentos transcritos anteriormente. En la Catedral no aparece en el libro de bautizo del año 1883 ni en el de 1832, que fueron los años que hemos tratado de confirmar. Y en Altagracia los libros de bautizos del año 1832 están extraviados, por lo cual, si realmente la fe de bautismo se encontraba allí, definitivamente se ha perdido. Las otras iglesias no proporcionaron ninguna información. Para agotar todas las fuentes disponibles, realizamos un rastreo en los periódicos de los años 1831 y 1832. El material en este período es escaso, sólo pudimos dar con *El Boletín* (1832), *Los Venezolanos* (1832), *El Patriota Venezolano* (1831-32), *El Tribuno* (1832). Estos periódicos están en su mayoría incompletos y en algunos casos en pésimo estado. Buscábamos en la prensa de aquellos años alguna noticia acerca de un nacimiento en el hogar de don Ramón de la Plaza y Obel-Mejía y doña Mercedes Manrique de Lara y Fajardo; cabía esa posibilidad, pues en la crónica social de los diarios del siglo pasado siempre aparecían citados nacimientos y muertes, máxime si el padre de Ramón de la Plaza y Manrique era, como señala Arrieta, un hombre de cierta posición económica. Pero nada hallamos, absolutamente nada, al menos en los periódicos consultados.

Después de esta búsqueda inútil decidimos averiguar con algún descendiente de la familia De la Plaza o alguien que nos pudiera proporcionar algún dato sobre Ramón de la Plaza. Para ello hablamos, por sugerencia del Dr. Ramón J.

⁴³"Libro 18 de entierros, que principia hoy 22 de enero de 1886". Parroquia de Nuestra Señora de Altagracia.

Velásquez, con el Dr. Gustavo de la Plaza y con el Dr. Luis López Méndez. Ambos fueron muy corteses, pero nada saben sobre don Ramón de la Plaza. El primero de ellos nos indicó indagar en el *Primer libro venezolano de literatura, ciencia y bellas artes*. Está demás decir que ya lo habíamos consultado, ahí se publicó póstumamente un trabajo de Ramón de la Plaza titulado “El arte en Venezuela”, pp. 253-293. Al final de este libro, en la sección llamada “Notas biográficas”, escrita por León Lamedá, aparecen unas líneas dedicadas a Ramón de la Plaza y Manrique, en las que se habla extensamente de él como compositor, pero ni una línea sobre el resto de su obra y menos aún sobre su vida. De todos modos transcribiremos esa “nota biográfica”, pues es una de las escasas reseñas sobre el compositor: “La música mereció su preferencia y rindió a Terpsícore las primicias de su ingenio. Deleitaban sus composiciones, tanto a los amantes de la encantadora musa como a los oyentes todos. Era singular el efecto que causaban las piezas compuestas por Plaza: si por una parte excitaban al baile por el compás y la armonía, por otra iban dejando en el alma un vago tinte melancólico. Al oírlos no se sabía qué preferir, si soñar bajo la inspiración o gozar con el ejercicio corporal”⁴⁴.

En definitiva, ¿en qué fecha nace el autor de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*? No es muy científico lo que vamos a proponer, pero al menos, pensamos, se ajusta más a la realidad. Cuando Arrieta afirma: “Ramón de la Plaza nació en Caracas en agosto de 1831, de familia honorable y distinguida...”⁴⁵ nos está dando dos informaciones: el mes y el año. Diógenes Arrieta conoció y posiblemente fue amigo de Ramón de la Plaza. El libro de Arrieta, del que sacamos la fecha, se publicó el año 1883, o sea, que don Ramón de la Plaza conoció el trabajo que le dedicara su autor y hasta es probable que casi todos los datos que allí se mencionan se los haya proporcionado él mismo. No estamos desconociendo la información que aparece en el acta de defunción, sólo nos permitimos optar por una fecha, en base a los documentos y al entorno que ellos describen. Proponemos aceptar el año que entrega Diógenes Arrieta, pero con un signo de interrogación. En definitiva, don Ramón de la Plaza nace el año 1831 (?) y fallece el día 15 de diciembre de 1886.

El Cojo Ilustrado en su larga existencia, veintitrés años, se ocupó en dos ocasiones de Ramón de la Plaza. En su edición del 15 de marzo de 1896 apareció una crónica bajo el título “Ramón de la Plaza”⁴⁶. Dicha crónica fue escrita al cumplirse diez años de su fallecimiento. El segundo artículo se publicó en la edición del día 15 de noviembre de 1893⁴⁷. Aquella crónica tiene como objetivo mostrar el monumento que la viuda del artista hizo levantar en la tumba de su esposo. La fotografía del monumento se inscribía dentro de un plan que se había trazado la dirección de la revista con la finalidad de dar a

⁴⁴León Lamedá: “Notas biográficas”, *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, pp. 527-550.

⁴⁵*Ibid.*, p. 225.

⁴⁶“Ramón de la Plaza” (crónica), *El Cojo Ilustrado*, 5 (102): 237, marzo 15, 1896. Fotografía.

⁴⁷Monumento a Ramón de la Plaza (fotografía), *ibid.*, 2 (46): 416, noviembre 15, 1893.

conocer los monumentos existentes en el camposanto más importante de aquella época: el Cementerio General del Sur. En efecto, en la edición del 1º de febrero de 1892, se lee en la página 34: “habiéndose despertado entre nosotros de diez años á esta parte el gusto por los monumentos funerarios, y existiendo ya en el cementerio buen número de trabajos de escultura dignos de tomarse en cuenta *El Cojo Ilustrado* tiene ya preparados algunos clichés representativos de los que más merecen la pública atención, y que estampará sucesivamente para dar á conocer las bellezas artísticas que encierra ya nuestra primer [sic.] necrópolis”. (véase 1 [3]: 34, febrero 1, 1982).

El primer trabajo aparecido en la revista de Jesús María Herrera Irigoyen, nos entrega dos aspectos especialmente novedosos. Es la primera crónica en la cual vemos trazados ciertos aspectos físicos, gestuales de Ramón de la Plaza. El cronista nos habla de su sonrisa, su mirada y su voz en los siguientes términos: “... vive su figura corpórea, y su personalidad toda vive como aquellos días, para él felices, en que representaba con la acción física las formas materiales y espirituales de la humanidad existencial. La suave sonrisa, la dulce mirada y el eco argentino de su voz palpitan en la memoria de sus amigos como si lo estuvieran viendo ú oyendo”.

En líneas posteriores se mencionan dos aspectos sobre los cuales no existe abundante material: su pintura y su música. Gracias a esta crónica hemos podido acceder al mundo imaginario del artista. A propósito de su tarea como músico y pintor leemos: “Plaza nació artista: desde niño se le vio dominado por una como sugestión de lo bello: meditaba, soñaba y al poner en acción su pensamiento arrancaba al piano tiernas baladas o al lápiz risueños paisajes. La enredadera abrazada al cedro, los pajarillos afanosos llevando en sus picos las pajas del futuro nido, la vaca y el ternero en las yerbas del prado, la lejana cabaña rodeada de alegres niños, el riachuelo borbotando, tales las imágenes de su fantasía, y traducirlas al idioma de Euterpe en armoniosas notas era el supremo objetivo de su inspiración”.

La segunda crónica publicada en la edición del 15 de noviembre del año 1893 fue para nosotros especialmente significativa. Aquella fotografía del monumento nos llevó a indagar si aún existía en el cementerio después de noventa años, la tumba de Ramón de la Plaza. Tedioso resultaría narrar las múltiples peripecias que debimos sortear antes de ubicar la referida tumba. Después de mil idas y venidas, y cuando más de algún caporal* nos manifestara con absoluta certeza que esa tumba “¡ellos la recordaban muy bien!”, había sido borrada del cementerio hacía ya varias décadas. No obstante, encontramos la bóveda. Antes de llegar a la tumba, consultamos los archivos que existen en la Oficina de Registro de Inhumaciones del cementerio. Allí hallamos el documento de inhumación del cadáver del general Ramón de la Plaza. Gracias a ese documento, hoy conocemos otros detalles del artista caraqueño; sabemos, por ejemplo, que falleció de aneurisma de la aorta, que el último médico en atenderlo fue el Dr. José Mel de los Ríos, y que su tumba se encontraba en el

*Caporal: persona que tiene a su cargo un sector del camposanto.

cuarto cuartel del 84, bóveda N° 2170. Este último dato dificultó, en vez de ayudar, pues la indicación del documento no correspondía a la realidad actual, quizá en el año 1886 ocupó dicho sitio, pero fue trasladado y ahora está en la zona 24 norte.

En el citado documento se lee: “2170. El día diez y seis de diciembre de 1886 a las diez a.m., de orden de la Jefatura Civil de la parroquia de Alta gracia fue inhumado el cadáver adulto de el general *Ramón de la Plaza* de cincuenticuatro años de edad natural de Carácas vecino de esta parroquia de estado casado y de ocupación propietario que falleció a las cinco a.m. del día 15 del citado mes y año en la casa número 6 situada en la calle oeste tres de aneurisma de la aorta expedido del facultativo Dr. José Mel de los Ríos; y ocupó en el 4 cuartel del 84 bóveda N° 2170”. Firmado El Administrador⁴⁸.

Después de consultar este documento en la Oficina de Registro de Inhumaciones continuamos nuestras indagaciones en la Jefatura Civil de Alta gracia. Allí en el libro de defunciones del año 1886, p. 322, f. 162 v. encontramos el siguiente documento: “322/162 v. Pedro R. Olivares, primera autoridad civil de la parroquia Alta gracia hago constar, que hoy día quince de diciembre de mil ochocientos ochentiseis se ha presentado ante mi Silvestre Machado, industrial, vecino de esta parroquia, manifestando que ha fallecido en la calle Oeste tres casa número seis hoy, á las cinco horas, el adulto Ramón de la Plaza; y de los informes adquiridos aparece que tenía cincuenticuatro años de edad, que era propietario, natural de Carácas, casado con Mercedes Ponce é hijo legítimo de Ramón de la Plaza y Mercedes Manrique, difuntos”. Firmado El Jefe Civil, Pedro R. Olivares; El Secretario, M. González Franco⁴⁹.

Quisiéramos destacar un dato que entrega este documento, que nos parece de inmensa relevancia para los fines que ha motivado esta investigación. En el documento transcrito no olvidamos el párrafo sobre su edad: “... y de los informes adquiridos aparece que tenía cincuenticuatro años de edad”. El que entrega este “informe” es don Silvestre Machado, dato que se usará reiteradamente en todos los documentos públicos de aquel año ya mencionado. Es fácil conjeturar que el señor Silvestre Machado se haya equivocado en un año al entregar la edad del difunto. Una vez más nos parece como más confiable la fecha que entrega Diógenes Arrieta en sus *Ensayos Literarios*. Recordemos que además del año de nacimiento, Arrieta nos entrega el mes, agosto. Nos parece comprensible que el señor Machado, quien se presentó ante el Jefe de la Jefatura Civil, no haya sabido con exactitud la edad de Ramón de la Plaza. De aquí partiría la inexactitud referente a su natalicio, lo que no ha permitido, hasta ahora, determinar su edad exacta.

Volvamos al monumento que hizo erigir su viuda. En el frontis del monumento se encuentra la siguiente inscripción: “Al General/Ramón de la Plaza/1886/Su esposa/”. En la base del monumento, que representa un ángel apoyando el codo izquierdo en tres libros (¿los tres textos que escribió?: 1. *En-*

⁴⁸Registro de Inhumaciones, Libro 6, folio 378, 1886. Cementerio General del Sur.

⁴⁹Libro de defunciones, 1886. Parroquia de Alta gracia, f. 162 v.

sayos sobre el arte en Venezuela. 2. *El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*, y 3. *El arte en Venezuela*) sosteniendo en sus manos una paleta y varios pinceles, con la siguiente inscripción: "CAV FEDERICO FABIANI/SCOLPI DA GENOVA". En el centro figura un águila con las alas abiertas, más arriba se encuentra una lira, un casco de guerrero, una espada, una flauta y papeles (¿partituras?).

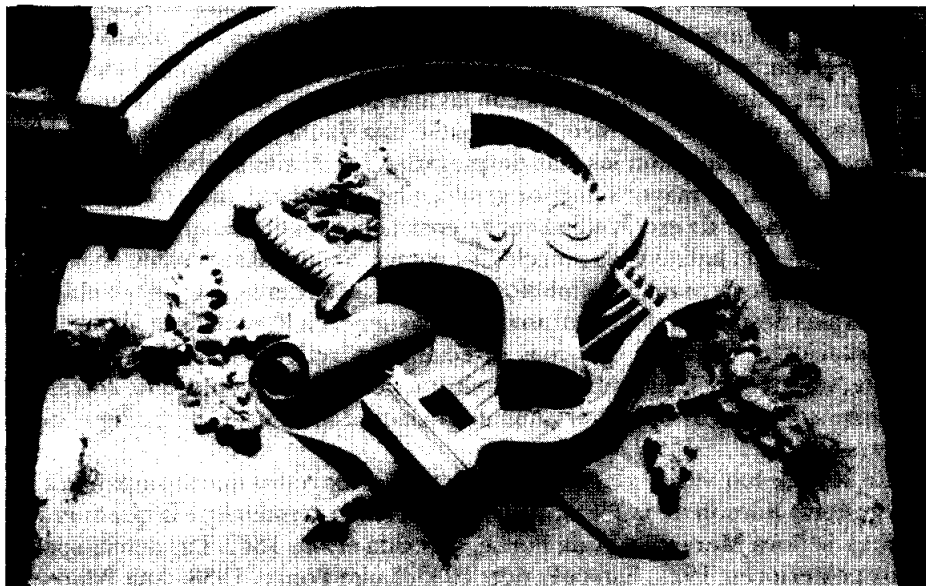
Aparte del águila con las alas desplegadas, los demás símbolos son obvios: todos apuntan, en mayor o menor grado, a las actividades que tuvo Ramón de la Plaza. Su labor de escritor está representada por los libros, su actividad como pintor está en la paleta y los pinceles, su vocación musical se resume en la lira y la flauta. Como general, los símbolos son el casco de guerra, la espada y el águila con las alas desplegadas. Este último símbolo tiene, en Ramón de la Plaza, varias connotaciones, pero las que más directamente reflejan la personalidad del artista, serían dos: 1. el símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y el principio espiritual; 2. el animal asociado a los dioses del poder y de la guerra⁵⁰.

En su base hay varias placas que recuerdan otros restos que acompañan a los del general Ramón de la Plaza. Allí está enterrada la madre de la que fuera su esposa, señora Mercedes V. de Ponce, fallecida el año 1892. Las demás son de años posteriores: 1925, Estela Ponce; 1933, Luisa Ponce; 1938, Ana Ponce. Se trata seguramente de las hermanas de Mercedes Ponce Valdés. Una última placa, fechada el año 1932, indica que ahí están los despojos de Esther Capriles de Lanz, fallecida el 6 de julio de aquel año. Ignoramos el parentesco, si lo hubo, que pudo existir entre esta señora Capriles y el matrimonio De la Plaza-Ponce Valdés.

En la crónica aparecida en *El Cojo Ilustrado* el año 1893 con la fotografía del monumento de la tumba, en el último párrafo se lee: "Después de su muerte, que fué pérdida grande para la Patria y para el Arte, la digna compañera de su vida, como él también enamorada de las bellezas ideales, y poseedora de una inteligencia de alto vuelo, ideó é hizo realizar el característico monumento que hoy cubre los restos del llorado amigo, y que es preciadísimo ornato de nuestra primera necrópolis". Por lo tanto, fue Mercedes Ponce Valdés, viuda de Ramón de la Plaza, quien "ideó e hizo realizar el característico monumento", esculpido en Génova por Federico Fabiani. A propósito del escultor, en 1 (5): 66, mayo 1, 1892, apareció reproducido otro monumento funerario, que según el comentario respectivo era copia fiel de uno existente en el "admirable" cementerio de Génova, obra del mismo escultor del monumento de De la Plaza. En la citada nota se dice: "Monumento a Eraso. Bella copia es este túmulo del de *Fabiani*, que existe en el admirable cementerio de Génova, y que en la necrópolis del sur cubre los restos de la señorita María Eraso".

Si la intención de la viuda fue eternizar la memoria de su esposo en este monumento, lo logró plenamente, pues a noventa y siete años de la muerte de Ramón de la Plaza (1886-1984), dicho monumento se conserva íntegro al igual

⁵⁰Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Editorial Labor Barcelona, 1969), p. 120.



Detalle del monumento.

que la obra que le legó a la cultura venezolana en su primer libro: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*.

Caracas, Venezuela

BIBLIOGRAFIA

1. Libros citados

- Arrieta, Diógenes. *Ensayos Literarios*. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional, 1883, 264 pp.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor Barcelona, 1969, 495 pp.
- Diccionario biográfico e histórico de Venezuela*. Madrid: Ramón Armando Rodríguez, 1957, 887 pp.
- Diccionario Manual de Venezuela*. Buenos Aires: El Ateneo, 1982, 259+32 pp.
- Iturriza Guillén, Carlos. *Algunas familias caraqueñas*. Caracas: Talleres de la Escuela Técnica Industrial Selesiana, 1967.
- Plaza, Ramón de la. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta Nacional, 1977, XIX+262+56 pp.
- Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*. Segunda edición. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1974, 550 pp.
- Suárez, Jesús María. *Compendio de historia musical desde la antigüedad hasta nuestros días*. Obra escrita para la juventud. Caracas: Nuevo Almacén de Música, 1909, 86 pp.
- Velásquez, Ramón J.: *Los liberales amarillos en la caricatura venezolana*. Caracas: Publicaciones Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y Fundación para el Rescate del Acervo Documental Venezolano, s/f, 312 pp.

2. Periódicos y revistas citadas

Todos los periódicos y revistas consultados son de Caracas, a menos que junto al título se indique otra procedencia. Para cada periódico o revista se entrega el o los años de los volúmenes consultados. La letra p, indica periódico y la r indica revista.

Actualidades (r. 1918).

El Cojo Ilustrado (r. 1892-1915).

Cultura Universitaria (r. 1966).

Diario de Avisos (p. 1886).

La Lira Venezolana (r. 1882-1883).

La Opinión Nacional (p. 1883-1886).

3. Documentos manuscritos citados (todos corresponden a la ciudad de Caracas)

Libro de matrimonios N° 15, 1854-1870. Catedral Metropolitana.

Libro 41 destinado para asentar partidas de entierros, principia el 27 de agosto 1883-1890. Catedral Metropolitana.

Libro 18 de entierros, que principia hoi 22 de enero de 1886. Parroquia de Nuestra Señora de Altagracia.

Libro de defunciones, 1886. Jefatura Civil de Altagracia, págs. 322, f. 162 v.

Papeles de don Felipe Francia. Archivo de la Academia Nacional de la Historia.

Registro de Inhumación, libro 6, f. 378, 1886. Cementerio General del Sur.

*La Música Contemporánea en Puerto Rico**

por Donald Thompson

La vida musical en la isla antillana de Puerto Rico ha pasado por un período de transformación durante los últimos treinta años. Esta transformación ha incluido el desarrollo en forma espiral de oportunidades y medios tanto para la educación como para la ejecución musical, además de un crecimiento general en el interés público por la música de concierto. Uno de los aspectos más llamativos de este cambio, evidente desde principios de los años setenta, ha sido un interés muy saludable por la música contemporánea. Aunque ésta no es recibida con el mismo grado de entusiasmo por todo el público de conciertos, la música contemporánea recibe un estímulo constante a través de encargos y ejecuciones. Es además estudiada con rigurosidad en algunas de las instituciones de educación superior en Puerto Rico, y cultivada por un número considerable de compositores isleños activos ya sea en la misma isla o en el exterior.

Este desarrollo reciente no implica de ningún modo que la composición musical y la vida de concierto no existiera en Puerto Rico antes de los años cincuenta. Al contrario. Desde el siglo diecisiete se puede observar una tradición más o menos continua, aunque poco documentada, de música religiosa, militar, de baile y de salón, además de la música de concierto. La segunda mitad del siglo diecinueve fue una época de amplia actividad musical, especialmente en las dos ciudades principales de la isla: San Juan (la Capital) en la costa norte y Ponce en la costa sur. Desde 1820 la isla recibía un amplio cartel de artistas visitantes, compañías de ópera, y más tarde de zarzuela provenientes de Madrid, que ofrecían los últimos éxitos del teatro musical español. Orquestas de concierto de relativa estabilidad existían en Puerto Rico desde 1851, y hay evidencia de que el compositor-pianista visitante Louis Moreau Gottschalk encontró suficientes ejecutantes diestros en San Juan, en 1857, como para formar una de aquellas grandes orquestas favorecidas por él en sus conciertos espectaculares.

La lista de compositores del siglo diecinueve incluye los nombres importantes de Felipe Gutiérrez y Espinosa (1825-1899), Manuel Tavárez (1843-1883) y Juan Morel Campos (1857-1896). Su música refleja los gustos y las costumbres de la época, e incluye principalmente música orquestal de salón, música para banda y cantidades grandes de música para piano. Piezas para piano solo abundaban, muchas en la forma de la altamente estilizada música de baile que es la *danza* puertorriqueña.

Puerto Rico pasó de la soberanía española a la estadounidense en 1898 como resultado de la guerra entre ambas naciones. El siguiente medio siglo fue una

*Parte de este material fue dado a conocer en una conferencia en la Escuela de Música, de North Texas State University (Denton, Texas, Estados Unidos), en febrero, de 1984. Otra parte fue publicada en la revista *American String Teacher* 34/2 (1984).

época caracterizada por dificultades económicas y presiones sociológicas, en parte como resultado del cambio de soberanía, por las condiciones económicas vigentes en el mundo en general y por la posición aislada de la isla en relación al comercio e intercambio internacional. La vida de conciertos continuó, pero en menor escala y ahora sin el respaldo directo del gobierno y la iglesia que le habían provisto de cierto nivel de patronazgo y estabilidad durante la soberanía española. Las filas de intérpretes y compositores isleños se fueron reduciendo debido a la emigración, principalmente a Estados Unidos.

Compositores activos en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo veinte incluyeron a Braulio Dueño Colón (1854-1934), José Ignacio Quintón (1881-1925), José Enrique Pedreira (1904-1959) y Augusto Rodríguez (n. 1904). Su obra representa una continuación de los estilos vigentes en el período anterior, dentro de un ámbito limitado de medios y oportunidades para su ejecución. A principio de los años cincuenta era evidente que Puerto Rico no había sido tocado por las grandes corrientes de la composición musical del cuarto de siglo anterior. Además, las agrupaciones musicales existentes, que pudieran haber ejecutado la música nueva, eran muy pocas, aun cuando a algún compositor isleño le hubiera interesado componer en lenguajes nuevos.

Al finalizar los años cuarenta y comienzos de la década de los cincuenta surgieron una serie de cambios relacionados con el compromiso del gobierno insular de mejorar las condiciones de vida de la población a través de la industrialización y del desarrollo, y de ofrecer mejores condiciones sociales y educativas. La vida musical puertorriqueña floreció con estos cambios, primero indirecta y luego directamente, al empezar a fluir los recursos económicos hacia las instituciones culturales y educativas que fueron creadas o ampliadas en esta época.

En 1948 fueron creadas las escuelas de música a nivel intermedio, las Escuelas Libres de Música y una estación de radio del gobierno, la WIPR, en 1949. En 1955 surgió el Instituto de Cultura Puertorriqueña y en 1958 una nueva Orquesta Sinfónica de Puerto Rico con subsidio gubernamental. Ese mismo año, la estación de radio del gobierno expandió sus instalaciones, convirtiéndose en una emisora de radio y televisión educativa. Además, la Universidad de Puerto Rico había iniciado una serie de cursos y actividades musicales y se inauguró el Conservatorio de Música de Puerto Rico, como institución independiente. Finalmente, una compañía de ballet, los Ballets de San Juan, hizo su aparición en escena a mediados de los años cincuenta. De esta época en adelante los compositores puertorriqueños se han asociado con una u otra de estas entidades, ya sea como maestros, estudiantes, ejecutantes o administradores.

Los primeros aleteos de la música contemporánea en Puerto Rico se dejaron sentir alrededor de 1950, en la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. Jack Délano, nacido en 1914 en Rusia y criado en Estados Unidos, escribía, diseñaba, producía y dirigía cortos fílmicos para ser proyectados en las pequeñas comunidades rurales como parte de un ambicioso programa de educación para adultos. Un ejecu-

tante competente de viola, Délano se inició en la composición para satisfacer una necesidad práctica. Cuando necesitaba música para uno de sus cortos filmicos, la componía, utilizando la instrumentación disponible en San Juan en esa época. Délano fue el primer compositor isleño en incorporar elementos estilizados de la música folklórica puertorriqueña dentro de un marco más amplio, para utilizarla en su música filmica. Además, se le acredita por haber muy tempranamente utilizado *musique concrète*. Como ejemplo, se puede citar la cinta cinematográfica de 1948, en la que Délano utilizó efectos sonoros obtenidos a través de la alteración mecánica y electrónica de sonidos grabados en la primera grabadora de cinta magnetofónica que llegara a la isla. Délano se desarrolló más tarde como compositor con medios más tradicionales. Su música se ha mantenido unida a la expresión estilizada de la música folklórica isleña, y a un estilo altamente melódico dentro de un marco armónico neoclásico.

El catálogo de obras publicadas e inéditas de Jack Délano incluye música de ballet, partituras de música para cinta cinematográfica, obras orquestales, música de cámara y canciones. Una obra reciente, titulada *Sinfonietta* para cuerdas, encargo de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, fue estrenada por dicha entidad en agosto de 1984.

Héctor Campos Parsi y Amaury Veray son otros compositores isleños cuyas obras tempranas fueron escritas para cintas cinematográficas producidas por la División de Educación de la Comunidad. Campos Parsi (n. 1922) estudió en Estados Unidos con Aaron Copland y otros maestros, y en Francia, con Nadia Boulanger. Volvió a Puerto Rico en 1955 e inmediatamente asumió un papel destacado en la actividad musical de la isla. Especialmente durante los años cincuenta y sesenta, su música se caracterizó por la incorporación de elementos estilizados del folklore musical puertorriqueño. Luego, su obra se acercó más hacia el movimiento internacional de la música contemporánea. Su *Divertimento del Sur*, para flauta, clarinete y orquesta de cuerdas (1953), se mantiene como una de sus mejores obras, y ha sido objeto de numerosas ejecuciones tanto en Puerto Rico como en el extranjero. Además, Campos ha compuesto un gran número de obras para ballet, obras orquestales, canciones, música coral, música para piano y una obra para órgano. Los aportes de Héctor Campos Parsi, tanto en lo creativo como en el campo didáctico y la administración, han sido factores fundamentales en el desarrollo de la vida musical de Puerto Rico durante los últimos treinta años.

Amaury Veray (n. 1922) realizó estudios liberales en la Universidad de Puerto Rico y musicales en Estados Unidos (New England Conservatory of Music). Además estudió en Roma con el eminente compositor Ildebrando Pizzetti. En Puerto Rico, Veray compuso las partituras musicales para siete películas producidas por la División de Educación de la Comunidad durante la década de 1950, luego se dedicó a la composición de obras para ballet, música para piano solo, obras orquestales y canciones. Su catálogo incluye una docena de obras interesantes de música incidental para el teatro, especialmente para obras originales de dramaturgos puertorriqueños. Como ocurre con Héctor Campos Parsi y Jack Délano, la música de Amaury Veray —particularmente

durante la década de 1950 y 1960— ha incorporado referencias a la música folklórica puertorriqueña, en una expresión tardía del nacionalismo musical americano.

De la misma generación de Héctor Campos Parsi y Amaury Veray es Luis Antonio Ramírez (n. 1923). Ramírez estudió solfeo, piano y armonía en Puerto Rico con el eminente músico español Alfredo Romero. Luego cursó estudios en el Conservatorio de Madrid, graduándose del curso de composición en 1964. Sus obras principales incluyen *Nueve cantos antillanos* para voz y piano (1963-64), *Balada concierto* para violín y orquesta (1967) y *Sonata elegíaca* para violoncello y piano (1968). Su *Fantasia sobre un mito antillano* para guitarra, contrabajo y orquesta, fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en 1969.

Al finalizar la década del sesenta llega la música de vanguardia a Puerto Rico a través de los esfuerzos de dos miembros del profesorado del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico. Rafael Aponte-Ledée (n. 1938) había cursado estudios en Madrid y en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires y había enseñado en el Conservatorio de Música de Puerto Rico antes de incorporarse al profesorado del Departamento de Música de la Universidad en 1968. Aquí se une a su colega Francis Schwartz (n. 1941), para dar a conocer música de vanguardia en varios centros culturales de Puerto Rico y otros puntos del Caribe.

Las obras de Aponte-Ledée incluyen dos Cuartetos de cuerdas (1969); *Tentativas* (violín, orquesta de cuerdas y cinta magnetofónica), 1969; y *Elegía* (orquesta de cuerdas), 1967. Entre sus composiciones figuran además obras de cámara, música electrónica, música orquestal y obras para otros medios y combinaciones. Actualmente, Aponte-Ledée es nuevamente profesor del Conservatorio de Música de Puerto Rico junto a sus colegas Amaury Veray y Luis Antonio Ramírez.

Francis Schwartz (n. 1940 en EE.UU.) estableció su residencia en Puerto Rico a mediados de los años sesenta y desde entonces es una figura importante de la vida musical puertorriqueña. Schwartz ha sido un pionero de obras del género conocido como poliarte y muchas de sus composiciones incorporan elementos tales como la mímica, la proyección de diapositivas o de cine, improvisación y especialmente el uso de mezclas aromáticas. Su catálogo incluye *Le temple de la fleur* (guitarra, flauta, percusión, dos cantantes solistas, coro y aromas); *Calígula* (piano y cinta magnetofónica), y *Gestos* (orquesta sinfónica y público). Esta última obra incorpora gestos y otras actividades no-tradicionales tanto de los miembros de la orquesta sinfónica como del público, todos ellos coordinados por el director. La más heterodoxa de las obras de Schwartz hasta la fecha es *Cosmos*, de 1980. En ella participaron miles de personas en la "musicalización", de la totalidad del terreno que abarca el recinto principal de la Universidad de Puerto Rico, además de contar con la participación telefónica de colaboradores desde Nueva York, Buenos Aires y París, bajo la coordinación del director. Otras de sus obras han sido concebidas para medios más tradicionales, pero no necesariamente para ejecución similar a la tradicional. Estas incluyen un grupo de piezas interesantes para guitarra, compuestas en diferentes períodos duran-

te los pasados ocho años: *Amistad I*, 1976; *Amistad II*, 1978; *Fantásticas amazónicas*, 1979, y *Bato*, 1980. *Amistad III*, 1979, es un concierto para guitarra y orquesta de cámara, mientras que *Amistad IV*, 1979, es un cuarteto para guitarras.

De naturaleza más experimental son una serie de obras de Schwartz para "teatro musical" o "géneros múltiples". Estas incluyen *My Eyebrows Aren't Bushy* (cualquier instrumento de cuerdas), 1972; *Cannibal-Calibán* (cualquier instrumento de cuerdas, voz, percusión y/o instrumentos de viento), 1975; *Hommage a K...* (violoncello o contrabajo, cinta magnetofónica y aromas), 1978; *The Gadfly AM I* (contrabajo), 1978; *Eros by Any other Name* (contrabajo y piano), 1983; *Un sourire festif* (orquesta de cuerdas o cuarteto de cuerdas), 1981, y *Grimaces* (conjunto de cámara y público), 1984.

Al margen de su extenso catálogo de obras y sus respectivas ejecuciones tanto en Puerto Rico como en el exterior, las actividades de Francis Schwartz y Rafael Aponte-Ledée han forjado una generación de jóvenes compositores cuyo primer contacto con la música moderna se remonta a los conciertos de FLUXUS, además de otras actividades de vanguardia que estos dos pioneros organizaron a principios de los años setenta.

En este momento es apropiado mencionar a un compositor que nunca ha sido residente permanente en Puerto Rico, pero que desempeñó un papel importante en el movimiento vanguardista de los años setenta: el compositor argentino Eduardo Kusnir (n. 1939), quien ha visitado con frecuencia la isla durante los pasados doce o más años. En varias ocasiones ha pasado temporadas en la Universidad de Puerto Rico como profesor visitante o conferenciante. Durante esos primeros años de la década del setenta trabajó muy cerca de Francis Schwartz y Rafael Aponte-Ledée, y de varios otros compositores isleños que ahora tienen treinta años, los que fueron profundamente influenciados por sus obras y por su enseñanza durante su permanencia en Puerto Rico.

Una línea de composición más conservadora, esencialmente similar en espíritu a la obra de Jack Délano, se observa en las composiciones de Ernesto Cordero (n. 1946). Cordero estudió en el Conservatorio de Madrid, en la Academia de Santa Cecilia en Roma y en la Academia Musicale Chigiana en Siena. Forma parte del profesorado del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico desde 1971, en la que enseña guitarra y composición. La mayoría de las composiciones de Cordero son para guitarra, de estilo neoclásico, ocasionalmente salpicado de disonancias, principalmente relacionadas con la afinación y la técnica de la guitarra. Las obras para guitarra de Cordero incluyen *Mapeyé*, 1975; *Cinco preludios*, 1977; *Sonata*, 1980, y *Due canzoni popolari andaluze*, 1981. Sus obras para guitarra y orquesta comprenden una *Fantasia*, 1975, y un *Concierto evocativo*, 1978. Tiene aproximadamente una docena de canciones encantadoras para soprano y guitarra, compuestas entre 1967 y 1981, y su *Concierto antillano* para guitarra y orquesta fue estrenado por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, en septiembre de 1984, con la colaboración del celebrado guitarrista Manuel Barrueco.

Esther Alejandro (n. 1947) es la única mujer compositora activa en Puerto Rico actualmente, aunque tiene una importante predecesora en Monsita Fe-

rrer (1885-1966). La señorita Alejandro cursó estudios en la Universidad de Puerto Rico y en el Conservatorio de Música de Puerto Rico a principios de la década de 1970, cuando la música contemporánea estaba arraigándose en el país. Al igual que muchos compositores isleños de su generación, fueron estrenadas sus obras en festivales de música contemporánea y eventos similares organizados por Francis Schwartz y Rafael Aponte-Ledée. Su música incluye *Ambientes* (cuarteto de cuerdas), 1978, y una pieza breve recién compuesta, titulada *Intercambio* para violín y cuatro. El *cuatro* es un instrumento folklórico puertorriqueño de la familia de la guitarra. *Intercambio*, de acuerdo con la compositora, explora las sonoridades de este instrumento en combinación con el violín.

El catálogo de la señorita Alejandro incluye además música coral, canciones, y una amplia variedad de obras para otras combinaciones instrumentales y vocales.

William Ortiz (n. 1947) es un compositor isleño que ha pasado la mayor parte de su vida estudiantil y profesional en Estados Unidos. No obstante, la música de Ortiz se ejecuta frecuentemente en Puerto Rico y varias instituciones de la isla le han encargado obras. Ortiz inició sus estudios con Héctor Campos Parsi, en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, y luego se trasladó a la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook y a Buffalo, Nueva York. Su catálogo cuenta con más de cuarenta composiciones e incluye obras orquestales, canciones, música para orquesta de cámara y música electrónica. Quizá más que ningún otro compositor isleño, Ortiz ha logrado establecer un contacto fructífero con lo que él denomina la "belleza violenta de la vida urbana". Según Ortiz, su intención es "traducir el idioma de las calles a una expresión musical legítima". Entre sus obras mencionaremos: *Rapsodia* (guitarra), 1970-79; *Tres preludios para guitarra*, 1973; *Pavana* (guitarra), 1977; *Dualidad* (dos guitarras), 1979; *Síntesis* (guitarra y cinta magnetofónica), 1979; *Toque* (cuatro guitarras), 1981; *Piezas típicas puertorriqueñas* (dos guitarras), 1981, y *Rumbo* (violoncello y piano), 1980. Tiene además un cuarteto de cuerdas, 1976, y numerosas otras obras para varias combinaciones de instrumentos.

Especialmente significativas, en términos del interés expresado por Ortiz sobre la vida callejera de la gran ciudad, son sus obras tituladas: *124 E. 107th St.* (percusión, narrador y cinta magnetofónica), 1979; *Street Music* (flauta, trombón y percusión), 1980, y *Graffiti nuyoricán* (piano y percusión), 1983.

Roberto Sierra (n. 1953), como algunos otros músicos de su generación, estudió en la Universidad de Puerto Rico y en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Muchos de sus colegas continuaron sus estudios en Estados Unidos, pero Sierra se marchó a Europa, con este propósito. Allí estudió en el Royal College of Music y en la Universidad de Londres, luego en la Universidad del Estado en Utrecht y la Hochschule für Music en Hamburgo. En esta última estudió con György Ligeti. Organizaciones de Europa y las Américas le han encargado numerosas obras y sus composiciones con toda probabilidad han tenido más ejecuciones en el extranjero que cualquier otro compositor puertorriqueño.

La obra de Sierra es simbólica de la naturaleza inquieta de la composición musical actual en Puerto Rico: inquietud estilística e inquietud en términos de los medios usados. Sus composiciones incluyen medios tan diversos como clarinete, trombón y piano, en *Alucinaciones*, 1980; cuarteto de metales, en *Salsa Alloy*, 1980, y la evocación del ritual afro-cubano en *Conjuros*, 1982. Ha compuesto para el clavecín, 1982, y para bongós, como en *Bongo-O*, 1982. Su graciosa suite *Cantos populares*, para coro mixto, fue cantada en el Festival de Huddersfield en 1983 y su *Salsa para vientos* fue merecedora de un premio en el Festival de Primavera de Budapest, en 1982.

Un último compositor de la actual generación que completará este panorama de la música contemporánea originada en Puerto Rico, es Carlos Vázquez (n. 1952). Es miembro del profesorado del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, en el que se graduó antes de proseguir estudios especializados en composición en la Universidad de Pittsburgh y New York University. Vázquez puede muy bien cerrar simbólicamente el ciclo de este estudio puesto que fue discípulo de Rafael Aponte-Ledée, durante el primer florecimiento del vanguardismo musical puertorriqueño.

Las obras de Vázquez para cuerdas incluyen *Tres añoranzas* (guitarra), 1978, y *Capricho* (guitarra), 1983. Además su catálogo incluye *Tres cantos de pájaros* (flauta y violoncello), 1977, *Cantos de los pueblos* (soprano, violoncello, piano y percusión), 1982, y para orquesta sinfónica *Casa llena*, obra que sirvió para su tesis de magister en Pittsburgh, y una composición reciente titulada *Flamboyán*, encargada y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Es interesante destacar que siguiendo la reciente tendencia conservadora observable en la composición musical a nivel internacional, la música de Vázquez es altamente conservadora, tal vez hasta neorromántica.

La composición musical en Puerto Rico está íntimamente vinculada a diversas instituciones: aquellas donde los compositores enseñan, las de interpretación musical y las que encargan obras nuevas. Las instituciones principales de educación postsecundaria en música en Puerto Rico son la Universidad de Puerto Rico, la Universidad Interamericana de Puerto Rico y el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Cada uno de estos centros tiene entre su profesorado por lo menos uno o dos compositores. La principal entidad de conciertos en la isla es la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, la que en su extensa temporada anual incluye regularmente obras creadas por compositores nativos y residentes, y en los conciertos auspiciados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña también se ejecuta música de compositores isleños tanto del pasado como del presente.

Finalmente, en las últimas décadas, se ha observado una proliferación de festivales musicales en Puerto Rico, algunos de los cuales incluyen en su programación la música de compositores isleños. Por ejemplo, el Instituto de Cultura Puertorriqueña ofrece una serie anual de conciertos de música de España y las Américas. La Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura, del Gobierno de Puerto Rico, incluye en su programación anual un Festival Interamericano de las Artes, el que contempla actividades musicales.

Además, la nueva Asociación Nacional de Compositores y el Festival Internacional de la Guitarra brindan buenas oportunidades para la interpretación de obras de compositores isleños.

En lo que respecta a la música moderna, las Bienales de Música del Siglo Veinte, iniciadas por Rafael Aponte-Ledée y sus colegas de la Sociedad Puertorriqueña de Música Contemporánea, en la década del setenta, son pioneras en su género. La música de los compositores isleños ha logrado un importante sitio en el desarrollo de las Bienales y de las demás entidades que fomentan la vida musical y muchas de las obras mencionadas en el presente panorama deben a tales esfuerzos su origen o su diseminación. Toda esta actividad en el campo de la música contemporánea promete que esta iniciativa creadora continúe por largo tiempo en Puerto Rico.

*Universidad de Puerto Rico
Facultad de Humanidades
Departamento de Música*

BIBLIOGRAFÍA

- Callejo Ferrer, Fernando. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan, Puerto Rico: Cantera, Fernández & Co., 1915. Segunda edición: *Música y músicos puertorriqueños*, ed. Amaury Veray. San Juan, Puerto Rico: Editorial Coqui, 1971.
- Campos Parsi, Héctor. *Música*. Tomo 7, *La gran enciclopedia de Puerto Rico*, 15 tomos, ed. Vicente Báez. Madrid: Ediciones R, 1976.
- Camuñas, Carlos R. *La función comunicativa de la música en el cine: Un análisis de la partitura de Amaury Veray para la película "El puente"*. Tesis (Magister en Arte), Escuela de Comunicación Pública, Universidad de Puerto Rico, 1983.
- Caso, Fernando H. *Héctor Campos Parsi en la historia de la música puertorriqueña del siglo XX*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Compositores contemporáneos puertorriqueños*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1981.
- "Jack Délano", *Compositores de América* (Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos), 19 (1979), pp. 22-27.
- Gerber, Alain. "L'euphorie dans sa coque", *Son* (París), Num. 103 (abril 1979), pp. 14, 16, 18, 20. [Francis Schwartz].
- González, Roberto J. *Selected Orchestral Works by Puerto Rican Composers Born Between 1945 and 1956*. Tesis (Doctor of Arts), Ball State University, 1983. [Esther Alejandro, Ernesto Cordero, Roberto Sierra, Carlos Vásquez].
- Guido, Walter. "Ernesto Cordero: Nuevas tendencias en Puerto Rico", *Diario de Caracas*, 16 febrero 1981, p. 23.
- "Héctor Campos Parsi", *Compositores de América* (Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos), 19 (1979), pp. 13-21.
- Pasarell, Emilio. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Departamento Instrucción Pública, 1970.
- Pilon, Jacqueline. "Au-dela de l'objet musical", *Revue d'esthétique* (París), 3-4 (1979), pp. 295-302. [Francis Schwartz].
- "Rafael Aponte-Ledée", *Compositores de América* (Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos), 17 (1971), pp. 25-27.
- Stevenson, Robert. "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900", *Inter-American Music Review*, 1/1 (Fall 1978), pp. 23-95.
- Thompson, Donald. "Cordero Continues a Tradition", *Portfolio* (*The San Juan Star* [San Juan, Puerto Rico]), 8 diciembre 1979, pp. 3-5.
- . "Puerto Rico". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 20 tomos, ed. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1980. Tomo 15, pp. 442-446.
- . "Second Biennial Puts Island Back on Musical Track", *Portfolio* (*The San Juan Star* [San Juan, Puerto Rico]), 2 octubre 1980, pp. 1-2.

Notas y Documentos

"LA CRUZ DE MAYO": UN RITUAL AYMARA EN EL INTERIOR DE ARICA*

por *Lina Barrientos Pacheco***

INTRODUCCIÓN

En la cultura aymara como parte de un ciclo anual figura el ritual de la Cruz de Mayo que se presenta en una versión hispana y en otra mezclada con ritos prehispánicos. Los hemos estudiado por el especial rol que cumple la música en ellos, permitiéndonos recopilar un patrimonio cultural y musical que podrá ser utilizado por compositores como fuente de inspiración latinoamericana y por educadores para la aplicación de los valores culturales autóctonos en la enseñanza de la música.

Los objetivos del presente trabajo fueron conocer el ritual en su versión hispana y en sus elementos prehispánicos, recopilar el material musical, transcribirlo, analizarlo y clasificarlo.

Después de una observación e información proporcionada por los lugareños a lo largo de aproximadamente 58 km del Valle de Azapa, que incluyó: Altos Ramírez, Las Maitas, San Miguel y todos los sectores de Pampa Algodonal. Elegimos Sobraya y el sector Surire de Pampa Algodonal como las muestras más representativas del ritual en sus dos versiones comparadas con descripciones hechas por los lugareños de los rituales realizados en pueblos de la precordillera y altiplano chileno además de las observaciones personales del ritual de Molinos, pueblo del Valle de Lluta.

Debido a la escasez de material bibliográfico en la época en que se realizó la investigación, empleamos un método exploratorio utilizando las técnicas de observación, grabación, fotografía y entrevistas, lo que nos sirvió para describir los rituales, transcribir los materiales musicales y compararlos entre sí.

ORIGEN DE LA TRADICIÓN

Su origen hispano es indiscutible. El Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, editado en España en 1912 por Montaner y Simón, describe una fiesta que se realiza el 3 de mayo de cada año, desde "Tiempos muy antiguos", en Madrid y Andalucía, donde se montan altares en la puerta o patio de las casas cubiertos con sábanas y colchas de colores desteñidos o blancos. Allí colocan a su Santo o Virgen predilecta, cruces llenas de cadenas de oro y plata, flores, adornos de papel y colgaduras de terciopelo morado. El altar es alum-

*El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada entre abril y junio de 1978 en el Valle de Azapa, Arica, con el nombre de: "Manifestaciones Musicales del Ritual de la Cruz de Mayo", bajo el patrocinio de la Universidad de Chile, Sede Arica.

**Colaboraron en la investigación de terreno: Olga Jaramillo Gómez y Sylvia Jiménez Cid.

brado con grandes velas de colores labradas y a su alrededor se reúnen los jóvenes para cantar y bailar. En Madrid “acosaban a los transeúntes pidiendo *un cuartito para la Cruz de Mayo*”, depositando sobre el altar lo recolectado. En Andalucía, la fiesta duraba hasta tarde en la noche, y los dueños de casa ofrecían “bizcochos, tortas, licores”.

En el norte grande chileno, específicamente en el Valle de Azapa, donde coexisten grupos étnicos aymaras, chilenos, peruanos y bolivianos, negros, españoles e italianos (estos dos últimos en marcada minoría) la celebración de esta fiesta se inicia en la víspera del 3 de mayo hasta el fin de semana más próximo —en algunos casos— o durante una semana completa en otros.

DESCRIPCIÓN DEL RITUAL

En ambas laderas o en la cima de los cerros que bordean el Valle de Azapa se observan cruces con colgaduras de seda bordadas y/o pintadas, bajo un arco de ramas generalmente de olivo.

Sus objetivos son cuidar de la casa, la tierra y los animales. Para esta fiesta las cruces son llevadas al patio de la casa, donde se les construye un altar al estilo español, las arreglan, pintan y adornan con nuevas colgaduras.

Esta es la primera etapa del ritual, llamada: “Bajada de la Cruz”. La segunda se denomina “Velorio” y consiste en acompañar las cruces, cantarles alabanzas y durante las noches que permanecen en sus casas decir oraciones en familia.

La tercera y última es la “Subida de la Cruz”, fiesta de despedida a la que se invita o contrata Compañías de Bailes Religiosos, Bandas de Bronces y/o tropas de zampoñas, las que después de dejar las cruces en los cerros, bajan a la casa para comer platos típicos y bailar huayños, takiraris, cuecas, valeses y cumbias junto a familiares, vecinos y amigos.

Lo anteriormente descrito corresponde al ritual que dedica a sus Cruces la

Ej. 1 ADOREMOS AL SEÑOR

— e — res San — ta Cru — uz pues — ta en tu mon — te cal —

— va — rio don — de es — tá nues — tro Se — ñor — or de pies y ma — nos cla —

CORO
— va — do. A — do — re — mos al Se — ñor — or que nos dió su san — to

cuer — po en el a — ras del al — ta — ar se ce — le — brar sa — cra — men — to.

Sra. Bentura de Gutiérrez, del sector Sobraya, entre los kilómetros 30 y 35 del Valle de Azapa, con la diferencia que ella deja sus cruces en casa desde el 3 de mayo hasta el 23 de junio (víspera de San Juan), rezándole todas las noches y cantando, cuando es posible, las alabanzas de la Cruz, las que también se realizan en el Valle de Lluta y pueblos de la precordillera.

II

Jesucristo se ha perdido
tres horas antes del día
por acá pasó señora
con la Cruz que lo rendía.

III

Señor mío Jesucristo
qué haces en ese madero
siendo tu rostro tan blanco
quien te lo ha postrado negro.

IV

Cuando la pasión de Cristo
qué tormento tan fatal
tan sólo de haberlo visto
lloraron los animales.

V

Te adoramos en tu altar
con eterna devoción
porque tú nos acompañas
hasta el sagrado mansión.

VI

Jueves corpus murió Cristo
Viernes santo, santo entierro
Sábado le cantan gloria
Domingo subió a los cielos.

VII

Para mentar a María
cinco flores han de ser
azucena, margarita
narciso, lirio y clavel.

VIII

Venid, venid a gustar
del manjar más regalado

que Jesús sacramentado
en la mesa del altar.

IX

Señor mío, Jesucristo
héchanos tu bendición
así como se la hechaste
de la Cruz al buen ladrón.

X

Me persigno con tres clavos
y me abrazo de la Cruz
para que siempre me valga
el dulce nombre Jesús.

XI

El sol se cubrió de luto
la tierra se estremeció
las piedras se dividieron
cuando Jesús expiró.

XII

Quien ha visto por el mundo
una estrella relumbrando
Jesucristo se ha perdido
su madero anda buscando.

XIII

Ahí bajan las tres Marías
todas cubiertas de luto
de enterrar un cuerpo santo
que de María fue el fruto.

XIV

Adoremos a la Cruz
a esta preciosa hermosura
que nos ha de acompañar
hasta nuestra sepultura.

XV

María con Jesucristo
jugaron el arbol
María ganó la gloria
Jesucristo el perdón.

XVI

Mucho quiso Dios al hombre
porque fue hombre en realidad
por eso lo dejó puesto
en la mesa del altar.

XVII

Cuando pases por la Cruz
te has de quitar el sombrero
donde puso las espaldas
hasta el divino cordero.

XVIII

María todo es María
María todo es amor
de la noche a la mañana
María madre de Dios.

XIX

En aquellas altas peñas
hay un calvario formado
donde está nuestro Señor
de pies y manos clavado.

XX

En el portal de Belén
hacen fuego los pastores
para calentar al niño
que ha nacido entre las flores.

XXI

En aquellas altas peñas
hay una manzana hermosa
que la pintó San José
con su pluma poderosa.

XXII

Esta doy por despedida
la que dio Cristo en Belén
los pajarillos del prado
cantaron su gloria, amén.

Ej. 2
GRACIAS A DIOS.

Ben-di - ta la Cruz de Ma-yo, pues-ta en el mon - te cal-
-va-rio a don-de mu-rió Je-sús de pies y ma-nos cla-va-do.

CORO
Gra - cias a Dios gra - cias a Dios y la
ma - dre de Dios y la ma - dre de Dios.

Ej. 3

ALABADO SEA EL SANTISIMO

Ben - di - ta la Cruz de Ma - yo pues - ta en e - el mon - te cal -

- va - rio a don - de mu - rió Je - sús de pies y ma - nos cla -

CORO

- va - do. A - la - ba - do sea el San - tí - si - mo sa - cra - men - to del al -

- tar y la vir - gen con - ce - bi - da sin pe - ca - do - ri - gi - nal - .

Informante: Familia Gutiérrez.

Fecha: Mayo de 1978.

Lugar: Sector Sobraya en el Valle de Azapa, Arica.

Transcripción: Lina Barrientos Pacheco.

Cómo son cantadas:

Las tres alabanzas son cantadas utilizando el mismo texto de las estrofas, diferenciándose el coro o estribillo. Son cantadas en estilo responsorial por el "cura", hombre oficiante del pueblo; el dueño de casa o el alférez cantan las estrofas y los asistentes que acompañan las cruces "hacen el coro".

DESCRIPCIÓN DEL RITUAL CON ELEMENTOS PREHISPÁNICOS

Existe una marcada diferencia entre el ritual antes descrito y aquellos que se realizan en pueblos de la precordillera y el altiplano, constatadas por descripciones hechas por lugareños y mediante observaciones realizadas en el sector Surire de Pampa Algodonal, ubicado después del km. 53 de Azapa.

Las tres etapas básicas del ritual son las mismas, vale decir: Bajada, Velorio y Subida de la Cruz al cerro.

Las diferencias son: durante la Bajada y Subida, la Cruz es "Acompañada" por la melodía de lichiguayos y un bombo, llevada hacia el pueblo o caserío en procesión, sumándosele, como dice María Ester Grebe, otros complejos simbólicos: la *challta* a la Cruz y la *mesa*.

La fiesta dura una semana y es organizada por el alférez, quien se encarga de ofrecer la comida y bebida, además para amenizarla, de contratar a los músicos: bandas de bronce y tropas de zampoñas. En algunas ocasiones, en el primer día, se invita a un sacerdote para la bendición de las cruces del alférez y su familia.

Ej. 4

MELODIA DE LICHIGUALLOS PARA LA BAJADA Y SUBIDA DE LA CRUZ.



Transcripción: Olga Jaramillo Gómez.

BIBLIOGRAFIA

- Barcia, Roque. *Diccionario General Etimológico de la lengua Española*. Tomo III. Edit. F. Seix. Barcelona.
- Barrientos, Boggioni, Mamani y otros. "Sugerencias de Contenidos y actividades para el desarrollo de la Unidad de Flokllore en el 1er. Año de Enseñanza Media". Seminario de Título. Universidad de Chile, Arica. 1976.
- Daldo, Yolanda y otros. "Manifestaciones Folklórico-Musicales en el Poblado de Molinos". Seminario de Título. Universidad de Chile. Arica. 1978.
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Tomo VI. Edit. Montaner y Simón. España. Sociedad Inter-América. 1912.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*. Europea-Americana, Edit. Espasa-Calpe S.A., Madrid.
- Kessel, Juan van. *El Desierto Canta a María*. Tomo I. Editorial Mundo. Santiago de Chile, 1974.
- _____. "Ecología y Orientación: Problemas de la Identidad Cultural de los Aymarás Chilenos Contemporáneos". En *Chungará*, N° 6, Año 1980. pp. 137-144.
- Paz Soldan, Mateo. *Geografía del Perú*. Edit. Librería de Fermín Didot Hermanos, Hijos y Cía. París. 1862.

EVOCACION DE DON CARLOS LAVIN

por *Isidoro Vásquez de Acuña*, Marqués García del Postigo

Era un día corriente. Yo estaba leyendo en la bañera, pues no tenía obligaciones matinales. De pronto un insistente llamado del teléfono me hizo abandonar la tibieza del agua y la concentración en la lectura. Es tan desagradable tener que dejar un arroyo tras sí; tan desagradable, como lo sería en la primera infancia por motivos fisiológicos, por atender una llamada telefónica que a veces resulta equivocada. Pero esta vez era certera; impertinente, pero certera.

—Habla Carlos Lavín...

Con voz ejecutiva me citó en su despacho una hora más tarde. Nos conocíamos por referencias. El, siempre curioso por las tradiciones populares, sabía de mis últimas andanzas por Chiloé y estaba interesado en ellas.

En el verano de 1954 hice un viaje por el archipiélago que duró casi cuatro meses. Estando allí, además de hacer reconocimientos arqueológicos, me había entusiasmado con la imaginería autóctona y, por tal conducto, con las costumbres religiosas. Innumerables notas se habían acumulado adjuntas al diario de viaje. A mi regreso empecé a poner en orden los datos recogidos y a estudiar la bibliografía referente al tema.

El académico don Héctor de Aravena, uno de mis antiguos profesores en la Escuela Militar, había visto mis apuntes y me recomendó tomar contacto con su amigo don Carlos Lavín. Pasó el tiempo y enterado éste de mis estudios no aguantó su curiosidad y me llamó primero.

Puntual llegué al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Toqué en la puerta de su oficina y escuché una voz cavernosa que gritaba ¡Entre! Pasé y me encontré en una sala difícil de catalogar, donde había heterogeneidad de objetos y montones de libros, en un espantoso desconcierto. Al fondo, en el centro, se destacaba un gran escritorio con más de medio metro de libros y revistas, que me impidieron ver de inmediato a don Carlos, oculto tras su barrera de papel.

La conversación surgió fluida, con un interrogatorio extenso de don Carlos Lavín sobre temática etnológica y musical. Después vino un monólogo suyo sobre variadísimos aspectos de mi viaje, de los suyos y de su música.

Otras visitas siguieron a la primera. Fue valiosa para mí su orientación relativa a cómo presentar en un libro el material recogido y analizado. La distribución de los capítulos, las láminas, todo ello lo fuimos tratando con paciencia y dedicación. De tal forma el maestro se convirtió en amigo, no sólo mío, sino de toda mi familia.

Llegaba con espontaneidad y esporádica frecuencia a almorzar o cenar, mitigando así su soledad de viudo y su aislamiento de intelectual y hombre mañoso. Vestía con corrección, pero muchas veces los cuellos y los puños de sus camisas necesitaban más remiendos, o los botones del chaleco estaban a punto de conseguir su independencia. La infaltable corbata de papillón, por un roce continuado con la barba, a veces no prolijamente rasurada, solía ofrecer flequillos tenues. Las corbatas de don Carlos presumo que, como muchas otras

prendas, eran recuerdo de una época más dorada. Muchas veces mi madre afirmó botones en peligro de huida, lo cual agradecía nuestro amigo, nunca dado a convencionalismos sastreriles.

El prólogo de mi primer libro, *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana**, fue para mí el broche de oro regalado por don Carlos. Meses después yo dejaba el solar chileno para perfeccionarme en Europa y al llegar a Madrid pude leerlo en letras de molde. El libro se había publicado.

Una serie de cartas, que conservo, mantuvieron fresco el contacto entre Lavín, que podría haber sido mi abuelo, y yo. Sus recuerdos de Europa, vivencias de muchos años, afloran en ellas, con observaciones valiosas y siempre originales.

En su segunda carta, del 18 de diciembre de 1956, queda patente su juicio sobre Baroja, a quien había conocido mucho tiempo antes: "Aquí no he tenido momento más feliz y desahogado que cuando se murió don Pío: era un Stalin de la cultura; un artista es otra cosa que un industrial de las letras; sin cultura general y sin la más mínima sensibilidad. Hay que dar emoción y encontrar belleza".

Y continuaba nostálgico: "Hábleme de las Ramblas a altas horas de la noche. Coma 'escudella de pagés' y habas a la catalana. Recorra en Barcelona el Barrio Chino, pero tenga cuidado con las que piden 'un cigarrito'. Conozca los espectáculos psicalépticos del Paralelo. No hay nada igual a eso..."

Desde su despacho en el Instituto o en las noches de insomnio en el Hotel Windsor, casi enfrente a San Francisco, me escribía con su letra enmarañada, tanto casi como esos textos procesales del siglo XVII.

No faltaban los comentarios de actualidad chilena: "Aquí el Ballet del Marqués de Cuevas fue un éxito. Lo que dicen allá fueron chismes chilénísimos... Del asunto de aquí, del 2 de abril, no me atrevo a hablarle porque me da vergüenza. El foco de la revuelta estaba en la puerta de mi hotel. Como ya estoy acostumbrado a la revolución de tres años de Barcelona, no me inmuté, pero me da vergüenza" (12/IV/57).

Pese a la asonada revolucionaria de esos años de la administración de Ibáñez y del paso del Ballet de Cuevas, me agregaba: "lo que es yo me aburro en Chile en forma cavernosa"... Sí, permanecía con el corazón puesto en París, en Barcelona. Más que en lo que son en sí tales ciudades, en los recuerdos, en el pasado de una vida.

En 1922 había partido a Europa para perfeccionar sus estudios de musicología y folklore, después de 39 años vividos en Chile. No era un mozo, pero el deseo de emigrar le había estado royendo el alma durante años de años. Quizá desde su época de estudiante en el Instituto Nacional. Cuando no alcanzaba los cinco lustros de edad, ya había ganado cierta notoriedad por sus publicaciones sobre el folklore araucano. Pese a los trabajos del padre Félix de Augusta, ocuparse en los albores del siglo de "cosas de indios", constituía un abierto

*Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile, 1956, 112 pp. 30 láminas más un mapa.

desafío a la incomprensión del ambiente. Yo no he leído sus artículos publicados por aquella época en *El Mercurio*, *Zig-Zag*, *Chile Magazine*, *Juventud*, *Pacífico Magazine* y otras revistas en las cuales colaboró, pero creo que podría ser reveladora esa etapa juvenil para descubrir la senda que recorrió después. En todo caso un hecho es claro, era hombre inquieto y caminante, de otro modo no habría podido fundar y dirigir la revista *Auto y Aero* y publicar el *Libro azul del automovilista*. A principios de siglo, el automóvil era una especie de potro, de monstruo metálico; todavía había una dosis de aventura en su conducción y dominio. Curiosa mezcla la de don Carlos Lavín, por un lado músico y artista, asimilado al grupo de los Diez y a la Sociedad de Compositores Chilenos, de la cual fue presidente, y en otro extremo pionero del motor.

El París perteneció a la *Société des Americanistes*, cuando seguía en la Universidad los cursos del profesor Mauss, de Etnología y Lingüística, que terminó en Berlín con el famoso profesor Eric von Hornbostel. Sus composiciones musicales fueron impresas por la Editora Max Eschig, mientras eran ejecutadas tanto en París como en Rumania, Dinamarca, Alemania y España.

En la línea de técnica musical siguió cursos especiales con los profesores Roger Penau y Andre Caplet, colaborando a la vez en la *Revue Musicale*, *Le Guide du Concert* y *Revue de l'Amérique Latine*, entre los que se destacan sus estudios: *La Música de los Araucanos*, *El Cromatismo en la música indígena sudamericana* y un panorama de *La música en América Latina*.

Como compositor —según Vicente Salas Viu— Carlos Lavín fue uno de los espíritus abiertos que, en torno a la obra de difusión de los hermanos García Guerrero, comprendieron antes los horizontes que se abrían para la música de nuestro siglo en el impresionismo francés y los expresionistas alemanes. Lo mismo que para su entrañable amigo Alfonso Leng, como para Pedro Humberto Allende, no dejó de captar Lavín las aportaciones con que Debussy enriquecía el lenguaje musical.

Hasta en sus composiciones sobre temas del folklore indigenista, que entonces son la mayoría, se advierte la influencia de aquellos conceptos modernos armónicos y rítmicos que provienen del impresionismo.

En 1934 decidió cambiar de horizonte y se estableció en Barcelona, dando a conocer sus obras de orquesta, canto, instrumentales y pianísticas. Desde el año 1940, empezó a colaborar en la *Enciclopedia Espasa* y después en el *Diccionario Hispánico Manual* y en el *Diccionario Musical de la Editorial Labor*. Geográficamente se había acercado a América un par de grados, pero dar el salto definitivo del regreso siempre es difícil.

Al fin, en 1942 retornó a Chile y se le encomendó, en la Dirección General de Informaciones y Cultura, la fundación del Archivo Folklórico, el cual fue trasladado a la Universidad de Chile en 1948, como organismo adjunto del Instituto de Investigaciones Musicales, de la Facultad de Música. Para la constitución de este Archivo, siguiendo un plan elaborado junto al profesor Von Hornbostel, empezó y dio fin en el territorio nacional a una investigación y recopilación folklórica, tradicional y costumbrista, con criterio geográfico, en más de un centenar de viajes, en los cuales anotó y documentó muchísimas

manifestaciones vernáculas de las diferentes regiones del país. Fotografió, filmó y grabó escenas populares y musicales, mucho de lo cual dio a conocer en monografías y frecuentes artículos tanto en Chile como en el extranjero, tales como *Nuestra Señora de las Peñas*, *La Tirana*, *Cultura Atacameña*, *El Rabel*, *La Chimba* y en el libro *Chile visto por los extranjeros*, en el que hace una compilación de juicios de viajeros sobre el país.

La vida pasaba, los años pesaban. Siempre el recuerdo de sus mejores años en Europa, de su mujer enterrada en París, de su música cuyos acordes permanecían en sus oídos, estáticos, sin que el genio fuese ya capaz de nuevas creaciones. Era la decadencia que venía, con ánimo de rejuvenecimiento en los escenarios del pasado. Había que dar un salto ¿Hacia adelante? ¿Hacia atrás? Ni él mismo lo sabía.

El 22 de mayo de 1958 renunció a su cargo y jubiló. “Me paso en una vorágine preparando mi partida para España —me escribía— con la complicación máxima de un viaje sin vuelta”.

Meses después llegaba a Madrid. Su navegación había sido accidentada. Se embarcó en Valparaíso en un carguero danés, porque “quería comer smoll”.

En la travesía hubo un incendio a bordo, afortunadamente sofocado a tiempo. Llegó a Lisboa, donde casi se fue a pique un baúl conteniendo parte de su impedimenta, al desembarcar en un día de mar gruesa.

El poeta Carlos Sander y yo lo fuimos a buscar una mañana a la Estación del Príncipe Pío cuando recrudecía el invierno. Don Carlos llegaba huraño, cansado, poco afectivo. Lo llevamos al Hotel París, situado en la esquina de la calle de Atocha con la Puerta del Sol, en el corazón mismo de un Madrid muy transformado durante los años en que Lavín había residido en Chile.

En los días siguientes, repuesto de las pesadumbres de su viaje, salimos a caminar, sin rumbo, por las callejuelas antiguas, con estaciones en los cafés y en las tascas, que como recuerdo de otras épocas le traían evocaciones. Fueron quince días, no muchos más seguramente, los que vivió por última vez aquí. El clima no le era propicio y no encontró lo que necesitaba. Partió a Barcelona, sin aviso, un día cualquiera. Disponíase a dar charlas, proyectar a Chile en lo folklórico y en lo cultural, mediante grabaciones y películas, artículos de prensa y en revistas especializadas, a base de un material que le había facilitado la Universidad de Chile y otro personal, fruto de años de recopilación y estudio.

Desconozco su efectiva labor en sus últimos años de senectud, salvo lo que me relataba en sus cartas. La creo escasa, sin eco; no porque no tuviese vigencia o interés. Simplemente, estos temas interesan a muy pocas personas en Europa, donde hay mayor riqueza cultural y popular que en el lejano Chile, pobre dentro de América en valores exóticos deslumbrantes, no por ello menos valiosos, pero opacos, deslucidos, que ni logran entusiasmar a muchos chilenos.

En una carta del 12 de febrero de 1959 me comunicaba su alojamiento en el Hotel Lloret, Rambla de Canaletas, dándome cuenta que “los adelantos barceloneses me han dejado estupefacto... Aquí he comenzado a vivir nuevamente y desarrollar mi verdadera labor artística. Me encuentro con mi elemento, tal como allá (en Madrid) Ud. está en el suyo”.

En abril siguiente fue a París en coche, gracias a la buena voluntad de algún amigo: “Yo aproveché —me escribía— para ir a la tumba de mi mujer y ver amigos”.

Lo imagino deambulando por los bulevares, revisando libros viejos a orillas del Sena, pero generalmente con la vista perdida en lontananza y escuchando esa música que permanentemente parecía rondarle.

Si no saludaba al ir por la calle era porque no veía a la gente, aunque la mirara. Sólo cuando hablaba sus ojos eran penetrantes, oscuros y profundos. Siempre me traían a la memoria el miedo que tenía de él una mucama de casa de mis padres en Santiago. Guacolda, se llamaba, como correspondía a una araucana; pensaba que era brujo y, para confirmar tal suposición, la cocinera le decía que tenía muchos poderes y que hipnotizaba al mirar directamente y por un rato. Yo también estaba más que al borde de la brujería, por enseñanza de don Carlos, y peto y espaldar de una coraza, que estaban colgados en mi habitación, con otras armas y trofeos, eran mi chaleco volador. Guacolda nunca miraba de frente a nuestro amigo, y él, sabiendo los decires, se reía y bromeaba recitando ensalmos de nigromante y conjuros araucanos.

Pensaba visitar a don Carlos Lavín ese verano de 1959, al pasar por Barcelona rumbo a las Islas Baleares, pero no coincidimos. Después me dio explicaciones: “Yo vigilaba la torre de unos catalanes amigos en Sarría. Iba cada dos días a ver a la cuidadora y la última vez que fui me encontré con que estaba ausente y todo con llave. Al día siguiente, en mi hotel recibí una nota que decía: “A Ud., como encargado de la casa tal y cual de Sarría se le notifica que el perro bravo de esa torre salió a la calle y ha mordido al hijo del vecino, quien se queja de dolores y el can ha sido enviado a observación. En el caso de que el animal estuviera loco tiene Ud. que afrontar las consecuencias, por facilitar la salida al exterior del perro sin bozal”.

El mastín por suerte no estaba loco, pero don Carlos tuvo que hacer los engorrosos trámites burocráticos coincidiendo con mi paso por la ciudad condal.

Casi un año después, el 22 de agosto de 1960, me decía: “En estos días he estado muy aporreado con una crisis (de las que me persiguen) de insomnio. Ahora ha sido espantoso”.

Tantas noches en vela le retrotraían al siglo anterior. “Mi bisabuelo Francisco Jacinto García de Lavín está entre los hidalgos que pasaron a América. Lorenzo-Carlos-María-Zenón, nuestro biografiado, había visitado el solar de sus mayores cántabros en Santa María de Lavín en el año 1935, y el de Río Miera, casona más nueva, de la que dimanaron todos sus inmediatos ascendientes, como Juan de Lavín, empadronado como hidalgo en 1694 y 1703, Alcalde de la Santa Hermandad por el Estado Noble, casado con Catalina de Abascal, que según mis cálculos era el bisabuelo del citado Francisco García de Lavín y Carral, abuelo de don Carlos.

En Santiago conservaba un escudo pequeño, tallado delicadamente en madera, en la que las polillas habían dejado perforaciones honorables para atestiguar la generosidad de la nobleza de su último propietario. Era un campo

partido, el primer cuartel de gules, con un castillo de oro, aclarado de azur; el segundo, de plata, con un árbol verde arrancado. El timbre era un yelmo, perfilado, de hidalgo, con sus correspondientes lambrequines. Los colores estaban representados, de acuerdo al método del Padre Pietra Santa. Don Carlos García de Lavín estaba muy orgulloso de su estirpe y de sus armas. Desde Barcelona lamentaba la pérdida del blasón tallado, al parecer robado en Chile, por alguien que no tenía ningún derecho a lucirlo.

A la vez que se refería en sus cartas a recuerdos heráldicos y nobiliarios, me daba consejos prácticos cuando yo transitaba por esa edad, mezcla de pubertad y madurez, en que los intelectuales nos mecemos, más que otros, entre las corrientes y torbellinos románticos, nevegando tras la dama de nuestros ensueños, que generalmente no pasa de ser señora de ellos.

“Es condición primordial en lides femeninas disimular su juego y encubrir sus sentimientos... debe empeñarse en la perfección de los sistemas de asalto. No olvide que una española es una fortificación”... Don Carlos en tal momento era una especie de general en retiro. ¿En retiro efectivamente? A veces me escribió de alguna doncella con el pelo oloroso a canela, o de la perfección desnuda de otra que “evoluciona en el ámbito de la habitación, cantando, riéndose y echándose miradas furtivas en los espejos de las puertas, hacia atrás, velozmente, para mirarse la espalda, consultando dos puntos focales, entre los dos riñones como la de Velázquez, y otro inferior sorprendiendo el juego de las piernas”.

Experimentado, agregaba en otra ocasión: “la mujer en el matrimonio es soportable solamente en el caso de que sirva a uno como colaboradora, social y cultural. Todos, todos los demás merecimientos y virtudes son inútiles y periclitant cuando se los necesita”.

La última carta que recibiría de Lavín fue la del 1º de julio de 1962. No le volví a ver, después de nuestro encuentro en Madrid. A fines de ese mes pasé un día por Barcelona, rumbo a Italia y otros países, y no acudí al punto de cita. Coincidiendo con mi regreso, me informé por el diario que don Carlos Lavín había fallecido el 29 de agosto. El mismo día 30, en que se publicó la noticia, escribí al Cónsul General de Chile en Barcelona, José Mardones Bissig, quien con fecha de 3 de septiembre me comunicaba:

“Efectivamente, como Ud. se ha impuesto por la prensa, don Carlos amaneció muerto, en la mañana del lunes pasado, en su habitación del Hotel Principal, sito en Junta del Comercio N° 8. Según los médicos forenses el hecho ocurrió a consecuencia de un colapso cardíaco. Como no tenía familia en esta ciudad, el suscrito se hizo cargo de todos los trámites hasta dejarlo enterrado en un nicho perpetuo del Cementerio de Sud-Oeste (Vía San Antonio Abad, Agrupación 12ª, Columbario B., piso 4º, N° 244). En estos días podremos hacer un inventario de los pocos efectos personales, documentos y archivo dejados por nuestro infortunado compatriota para enviarlo al Ministerio de Relaciones, junto con los detalles reglamentarios de lo acaecido. Los gastos de su entierro, de hotel y otros menores, me los reintegrará el Banco de Londres y América del Sur Ltda., donde don Carlos tenía una pequeña cuenta de ahorro.

En su oportunidad comuniqué cablegráficamente al Ministerio la noticia de su deceso. Agradezco sinceramente a Ud. sus amables ofrecimientos de colaboración extraoficial ante la Universidad de Chile para el caso que se necesitase hacer alguna gestión; pero producido el hecho en la forma que le refiero, creo que, de momento, sólo habría que esperar dos años para proceder a la repatriación de sus restos, si nuestras autoridades y sus amigos de Chile resolvieran hacerla”.

Pero Lavín no quería regresar a Chile, quería quedarse para siempre junto al Mediterráneo, en la vieja Europa de sus mejores años. Venía de América con pesadumbre. La nostalgia que tenía era de un pasado más feliz y más brillante, que se confundía entre ambos mundos. El 31 de agosto de 1961 me advertía: “Según sus cartas veo que estuvo Ud. en Chile con antiguos amigos míos que se hacían los sentidos (por no recibir noticias). Desconfíe Ud. de esos contritos, porque cuando les dije que me venía, vomitaron toda su envidia con sarcasmos e ironías, que no quiero recordar. Hasta ahí llegó su amistad y el final de la mía”.

Si había ex amigos también los había que continuaban siéndolo, pese a la distancia y al carácter de don Carlos. Ninguno podrá olvidar su aspecto de huesillo apolillado, su gastada papillón, su pelo canoso, su voz cavernosa de palabra enredada, sus ojos penetrantes a veces, opacos en otras ocasiones. Nadie que recibiese su interés podrá olvidar cuánto corazón ponía en su condición de maestro, de mentor; posiblemente, lo más trascendental de su tránsito terrestre sea esta semilla.

Recuerdo ahora sus indicaciones de escritor: “Los estilistas deben preocuparle pues son una compra a plazos, muy llevadera”. He seguido su consejo y continuaré haciéndolo. Quedaría satisfecho si estas líneas fuesen del gusto de don Carlos, pues en ellas no puse únicamente la pluma, sino el sentimiento, el recuerdo y la veneración.

CONCURSO ANUAL DE COMPOSICION
DEL INSTITUTO DE MUSICA
DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
por *Carmen Peña F.*

INTRODUCCIÓN

Una de las actividades mayormente estimulantes para los músicos, tanto intérpretes como compositores, son los concursos.

En nuestro país, hasta ahora, quienes se han visto principalmente favorecidos son los intérpretes, ya que en forma regular reciben información de eventos de esta naturaleza a realizarse en Chile y en el extranjero. Sin embargo, para los compositores, por lo menos de la llamada música docta, esta actividad es esporádica.

A medida que la vida musical chilena se fue consolidando e institucionalizando, varios han sido los intentos por desarrollar y motivar de esta y otras maneras la creación musical, no obstante, y por diversas razones, parte de esos esfuerzos ha quedado trunca¹.

Dada la importancia que este tipo de eventos reviste, hemos querido presentar una breve reseña de una de las iniciativas que en la actualidad, felizmente, sobrevive: el Concurso de Composición Musical, convocado por el Instituto de Música (IMUC) y la Corporación de Extensión Artística de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su primera versión se realizó el año 1978, coincidiendo con la celebración del nonagésimo aniversario de la fundación de esa casa de estudios².

BASES Y CRONOLOGÍA DEL CONCURSO

En general, las bases de este certamen, para obras inéditas, son conocidas por los compositores aproximadamente en el mes de enero, incluso con anterioridad a su publicación, y el período de recepción de obras varía entre julio y septiembre del mismo año. El tiempo que media entre la expiración del plazo de entrega y el conocimiento público de las obras se destina a la copia de partes y al trabajo de estudio de los intérpretes y del jurado.

Los instrumentos y las diferentes agrupaciones se eligen de acuerdo a los recursos con los cuales cuenta el Instituto para tales efectos. Hasta la fecha, de los siete llamados a concurso, seis se han planteado para obras de cámara, orquesta o diferentes agrupaciones, y uno incluyó además solistas vocales y

¹Un claro ejemplo lo constituyen los Festivales de Música Chilena, que si bien es cierto sus bases difieren en algunos puntos de los actuales concursos, fueron una de las más trascendentales iniciativas en pro de la música chilena. Ver Luis Merino, "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *RMCh* XXXIV/149-150, enero-junio 1980, pp. 80-105.

²La información del presente trabajo se ha extraído de los documentos de archivo del IMUC de Bases del Concurso de Composición Musical para Compositores Chilenos y de las Actas de Sesiones del Jurado, proporcionados gentilmente por la Sra. Patricia Guarda, Coordinadora de Difusión del Instituto.

coro. Según expresa la Srta. Juana Subercaseaux L., Directora del IMUC, la razón de la primacía de la música instrumental obedece a una necesidad de incremento y renovación del repertorio tanto de grupos de cámara como de orquesta³.

Las obras premiadas se ejecutan públicamente por intérpretes del Instituto de Música y normalmente se incluyen como parte del repertorio⁴.

El primer concurso, 1978, fue para obras de orquesta de cuerdas con piano o clavecín y sin solista⁵. En esta oportunidad se presentaron dieciocho composiciones. El segundo, 1979, en el cual concursaron ocho obras, se convocó para conjuntos de cámara de diversas combinaciones, con los siguientes instrumentos: flauta traversa, flauta dulce, oboe, violín, viola, cello, contrabajo, guitarra y percusión⁶. El año 1980, el tercer concurso se adhirió al Congreso Eucarístico, celebrado en Chile, con la creación de una Cantata sobre la Eucaristía con texto del poeta Miguel Arteche, seleccionado por la Comisión Nacional del Congreso Eucarístico. Según la disposición del poeta, la *Cantata del Pan y la Sangre* debía incluir "soprano solista, barítono solista, recitante, coro de no más de 25 voces, orquesta de cuerdas de conformación 4- 3- 2-2-1, clavecín y percusión"⁷. En esta ocasión participaron cuatro obras.

El cuarto concurso, efectuado en 1981, se anunció para obras de orquesta de cuerdas, con solista en: violín, viola, cello, flauta traversa, oboe, clarinete, fagot, corno, percusión, piano o clavecín, considerando la conformación de la Orquesta, 4-4-2-2-1 piano o clavecín⁸. El año 1982, el quinto certamen se abrió, al igual que el primero, para orquesta de cuerdas de la conformación 4-4-2-2-1 piano o clavecín⁹.

La versión número seis de este evento, correspondiente a 1983, y en el cual se inscribieron trece composiciones, se llamó para obras de cámara de tres a seis instrumentos, cuyas posibilidades fueron: violín, viola, cello, contrabajo, flauta traversa, oboe, clarinete, fagot, piano, clavecín y percusión¹⁰. Para el año 1984, séptimo concurso, se eligió dúos para violín, viola, cello, contrabajo, flauta dulce, flauta traversa, oboe, clarinete, fagot, percusión; con piano o clavecín¹¹. En esta oportunidad tomaron parte seis obras.

³Según Juana Subercaseaux L., la idea de los concursos surgió a raíz de los viajes a América Central y Estados Unidos que realizó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica el año 1978.

⁴Las obras también pasan a formar parte del repertorio de los alumnos. Bases de Concurso, marzo de 1978, enero de 1979, marzo de 1980, marzo de 1981, enero de 1982, enero de 1983 y enero de 1984.

⁵*Ibid.*, marzo de 1978.

⁶Este concurso ha sido el único que incluyó un límite de edad máxima de 40 años a la fecha de entrega de obras (31 de julio). *Ibid.*, enero de 1979.

⁷El texto se escribió entre el 10 y 23 de marzo en Santiago de Chile. *Ibid.*, marzo de 1980.

⁸*Ibid.*, marzo de 1981.

⁹*Ibid.*, marzo de 1982.

¹⁰*Ibid.*, enero de 1983.

¹¹*Ibid.*, enero de 1984.

La duración máxima de las composiciones que se presentan ha sido estimada entre los quince y veinte minutos, salvo las del tercer concurso correspondiente a la Cantata, cuyo límite de duración era de cuarenta minutos.

Las bases de seis de los concursos estipula dos premios en dinero y una mención honrosa, pudiendo ser declarados desiertos o "ex aequo", y la ejecución pública de las obras galardonadas. Para la *Cantata del Pan y la Sangre* se estableció sólo una obra ganadora. Es importante destacar que en la versión del séptimo concurso, 1984, el jurado decidió otorgar un tercer premio, situación que con anterioridad no se había presentado. Este hecho no significa una modificación permanente en este punto de las bases.

Es interesante hacer notar que las grabaciones de las obras premiadas se encuentran en el Consejo de Extensión Artística (CEA) de la Universidad Católica.

EL JURADO

El jurado calificador ha estado compuesto por personalidades del ambiente musical chileno. Un compositor designado por la Asociación Nacional de Compositores, un crítico asignado por el Círculo de Críticos de Arte y por lo menos un miembro del Instituto de Música de la Universidad Católica. Tanto en las obras de conjunto de cámara como en las de orquesta participa un intérprete representante, además de un director en el caso de estas últimas. Para la selección de la Cantata se contó con la asistencia de un integrante de la Asociación de Coros de Chile.

Entre las personas que han colaborado como jurado figuran: Fernando Ansaldi, Waldo Aránguiz, José Vicente Asuar, Carlos Botto, Frida Conn, Juana Corbella, Rolando Cori, Pablo Délano, Edgar Fischer, Arnaldo Fuentes, Alejandro Guarello, Wilfried Junge, Norma Kokisch, Miguel Letelier, Enrique López, Gabriel Matthey, Luis Merino, Emil Platen, Daniel Quiroga, Ernesto Strauss, Victor Tevah e Ida Vivado¹². Como integrante del jurado, pero sin actuar como tal, se cuenta con la Directora del Instituto, Srta. Juana Suberca-seaux L.

Hasta ahora, el Instituto de Música de la Universidad Católica ha sido riguroso y puntual en la convocatoria a los diferentes concursos. Esperamos que iniciativas como éstas, tendientes a fortalecer, incrementar e incentivar la creatividad musical y al mismo tiempo la difusión, no se pierdan y constituyan una tradición e impulso para que otras organizaciones e instituciones musicales también se adhieran a empresas similares.

Para finalizar esta breve reseña proporcionamos un cuadro que contempla las obras galardonadas en cada año con los respectivos intérpretes y directores

¹² Actas de Sesiones del Jurado: viernes 24 de agosto de 1979; 22 de septiembre de 1980, viernes 13 de noviembre de 1981, jueves 9 de diciembre de 1982 y 5 de diciembre de 1984.

que las ejecutaron¹³ y observaciones en las que se incluyen notas o recomendaciones del jurado relativas a algunas composiciones presentadas¹⁴.

*Pontificia Universidad
Católica de Chile
Instituto de Música*

¹³Prácticamente la totalidad de los datos fueron entregados verbalmente por la Sra. Patricia Guarda, salvo los correspondientes a 1983 y 1984 de los cuales se conserva el programa. Cuando éstos no aparecen es porque la obra no se interpretó.

¹⁴Actas de Sesiones del Jurado ya citadas en nota N° 12.

CUADRO DE LAS OBRAS GALARDONADAS

Año	Primer Premio	Segundo Premio	Tercer Premio	Mención Honrosa	Observaciones
1978	Wilfried Junge: <i>Divertimento R.F. 78</i> para cuerdas y piano. Intérprete: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Wilfried Junge.	Federico Heine: <i>Las Alabanzas</i> . Intérprete: Orquesta de Cámara de la U.C., Concertino Conductor: Jaime de la Jara.	—	Manuel Fernández: <i>Inversiones</i> para 12 instrumentos de arco. Intérprete: Orquesta de Cámara de la U.C., Concertino Conductor: Jaime de la Jara.	Las obras galardonadas se incluirían en el repertorio que la Orquesta de Cámara de la U.C. llevará en la gira al extranjero durante los meses de septiembre y octubre. El jurado recomendó la inclusión de las siguientes obras, además de las premiadas, en el repertorio de la Orquesta: <i>Pentafonía</i> para cuerdas y piano de Abelardo Quinteros; <i>Tres Visiones de Chile Norte</i> de Raúl Cerezo, y <i>Música</i> para cuerdas y piano de Hernán Ramírez.
1979	Declarado Desierto.	Hernán Ramírez: <i>Quinteto N° 1 Op. 61</i> .	—	Declarado Desierto.	El jurado acordó recomendar para el estudio de alumnos avanzados del IMUC las siguientes obras: <i>Epigramas</i> para cuarteto de cuerdas y <i>Eslepos</i> , en Memoria de Carlos Isamitt, para flauta, oboe, cello y piano, ambas de Jaime González Piña.
1980	Wilfried Junge: <i>Cantata del Pan y la Sangre</i> . Intérprete: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Wilfried Junge. Mary Ann Fones: soprano; Fernando Lara: barítono; Jorge Escobar: narrador; Coro Ars Viva. Texto: Miguel Arteche.	—	—	—	El jurado recomendó la interpretación de la <i>Cantata del Pan y la Sangre</i> de Federico Heine, que se llevó a cabo el 14 de julio de 1981. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de la U.C. bajo la dirección de Víctor Tevah junto a Mary Ann Fones, Fernando Lara, Jorge Escobar, el Coro de la U.C. dirigido por Guido Minoletti y Carlos Vera en percusión.

CUADRO DE LAS OBRAS GALARDONADAS

Año	Primer Premio	Segundo Premio	Tercer Premio	Mención Honrosa	Observaciones
1981	Hernán Ramírez: <i>Concierto</i> para percusión. Interpretes: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Edgar Fischer. Carlos Vera: percusión.	Alejandro Guerrero: <i>Transcursos</i> para violoncello y cuerdas. Interpretes: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Edgar Fischer. González: violoncello.	—	Darwin Vargas: <i>Concierto</i> para fagot y cuerdas. Interpretes: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Edgar Fischer. Emilio Donatucci: fagot.	La obra <i>Transcurso</i> para violoncello y cuerdas, fue además interpretada en la Temporada de Conciertos 1982 de la U.C.
1982	Declarado Desierto.	Eduardo Cáceres: <i>Variaciones: Siete Velos de un Prisma</i> . Interprete: Orquesta de Cámara de la U.C., Dir. Eduardo Cáceres.	—	Declarado Desierto.	
1983	Gabriel Matthey: <i>Las Ocasiones de Ema</i> . Para violín, flauta, clarinete, violoncello y piano. Tema con 12 variaciones.	Declarado Desierto.	—	Hernán Ramírez: <i>Cuarteto</i> N° 1 para violín, viola, violoncello y contrabajo.	Las obras preseleccionadas del Concurso 1983 se dieron a conocer el 5 de abril de 1984. <i>Las Ocasiones de Ema</i> se interpretó por segunda vez en el Concierto de Jóvenes Compositores chilenos efectuado el 20 de junio de 1984 en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes. El único cambio en el grupo de intérpretes lo constituyó la participación de Edgar Fischer en violoncello.

CUADRO DE LAS OBRAS GALARDONADAS

Año	Primer Premio	Segundo Premio	Tercer Premio	Mención Honrosa	Observaciones
	Interpretes: Sergio Prieto: violín; Raúl Cragg: clarinete; Hernán Jara: flauta; Roberto González: violoncello; María Iris Radrián: piano.			Interpretes: Fernando Ansaldi: violín; Enrique López: viola; Roberto González: violoncello; José Miguel Reyes: contrabajo. <i>Divertimento</i> para clarinete, fagot y piano. Interpretes: Raúl Cragg: clarinete; Pedro Sierra: fagot; Frida Conn: piano.	
1984	Declarado Desierto.	Andrés Alcalde: <i>Mon Cher Lit.</i> Interpretes: Luis Rossi: clarinete; Frida Conn: piano.	Eduardo Cáceres: <i>Anisónata Chilítica A 2.</i> Interpretes: Carlos Vera: percusión; René Reyes: piano.		Por primera vez en la historia del Concurso, el jurado determinó hacer entrega de un tercer premio.

UN PROCESO DE ESTRUCTURACION FORMAL

(*Feed-back*, comentario a la obra para violín solo y equipo electrónico,

por Juan Amenábar Ruiz

Feed-back fue comisionada en 1963 por el extraordinario violinista chileno Pedro D'Andurain a fin de grabarla junto a otras obras de autores chilenos, en un disco LP, todo ello de acuerdo a un proyecto de su representante Pablo Garrido. La obra se terminó de componer el 22 de marzo de 1964 y fue dedicada a D'Andurain, quien la tocó en privado en la casa del autor. Lamentablemente el proyecto de grabación no logró realizarse y el dedicatario murió en 1974 sin haberla estrenado en público.

Feed-back tuvo su estreno mundial en Toronto, Canadá, el 27 de septiembre de 1984, durante las Jornadas Mundiales de la Música organizadas anualmente por la "Société Internationale pour la Musique Contemporaine (SIMC)". La interpretación estuvo a cargo del distinguido violinista Sergio Polizzi y la parte electroacústica contó con la participación del ingeniero de sonido Carlos Meleiro, ambos pertenecientes al grupo "Encuentros de Música Contemporánea de Buenos Aires", que dirige Alicia Terzián.

Posteriormente la obra fue interpretada por este mismo Grupo en Ottawa, y luego en algunas capitales europeas, incluso en Lisboa durante los conciertos de abono de la Fundación Gulbenkian.

Con ocasión de ese estreno mundial la *Revista Musical Chilena* pidió un comentario que versara sobre ciertos aspectos estructurales de la obra.

PREMISAS

Antes de entrar en explicaciones sobre el proceso de estructuración de la obra es preciso anteceder ciertos conceptos que guardan relación con el fenómeno estético planteado por las características muy especiales y propias del proceso mismo. Estos conceptos, como premisas condicionantes, se enuncian a continuación:

1. La composición de una estructura musical es posible (y a veces hasta recomendable) realizarla guiándose por esquemas matemáticos, siempre que éstos se piensen como elementos integrantes de la obra misma y se elaboren en íntima relación con el avance del propio proceso de composición.
2. Una formulación matemática, un cálculo numérico, un algoritmo, empleados en la estructuración de una obra musical, no garantizan necesariamente la optimización de su nivel estético, pero ayudan a su ordenamiento y composición.
3. Una formulación matemática, un cálculo numérico, un algoritmo, empleados en la composición de una obra musical —como medios ordenadores en la construcción de su estructura— nunca deben llegar a ser elementos que, por un lado, aten rigidamente la imaginación del compositor o, por otro, le proporcionen fáciles soluciones que lo releven de la responsabilidad de dar

respuestas personales a las incógnitas que su obra en construcción le plantea. Es indispensable tener presente en todo momento que debe primar, sobre cualquier esquema, el libre arbitrio del compositor.

En los párrafos siguientes se describen los principales pasos seguidos en la estructuración de *Feed-back*. En este proceso se tuvo muy en cuenta especialmente la tercera de la premisas antes señaladas, cuando llegó el momento de llevar al pentagrama y de materializar en sonidos los esquemas empleados en la composición de la obra.

ESTRUCTURACIÓN

a) *Elementos tímbricos*

Cada una de las cuatro cuerdas del violín tiene diferente calidad tímbrica originada en las diferencias de tensión, de sección transversal y sobre todo en el diferente material con que se las fabrica. Estas diferencias producen, para sonidos de altura o frecuencias comparables, resultados de mayor o menor "densidad tímbrica" según sea la cuerda que se emplee en la generación de dichos sonidos.

Según la configuración actual del encordado del violín, la densidad tímbrica relativa (dt) para las cuatro cuerdas en conjunto estaría dada por la relación:

$$I) \quad dt E > dt G > dt A > dt D^*$$

Separadamente, y en relación con la menor densidad tímbrica (de la cuerda de RE) se puede establecer que la densidad tímbrica para cada cuerda es la suma del valor relativo (dtD) y un valor adicional Δ , relativamente pequeño y menor que (dtD). De esa manera se tiene lo siguiente:

$$\begin{aligned} II) \quad dtA &= dtD + \Delta A \\ dtG &= dtD + \Delta G \\ dtE &= dtD + \Delta E \end{aligned}$$

Las relaciones (I) y (II) permiten comparar los valores entre sí, según (III):

$$III) \quad \Delta A < \Delta G < \Delta E$$

Asignando a la "densidad tímbrica" de la cuerda de Re(D) un valor unitario de referencia (dtD=1) y ordenando las diferentes combinaciones de ejecución simultánea de las cuerdas según su densidad tímbrica creciente, se obtiene el siguiente cuadro:

*Se consideraron estudios de C.E. Seashore, M. Pincherle, A. Gasella y otros, además de la experiencia instrumental directa.

<i>Combinación de cuerdas</i>	<i>Densidad tímbrica relativa (dt)</i>	<i>Duración* (segs)</i>
D	1	30,50
A	1 + Δ A	18,85
G	1 + Δ G	18,85
E	1 + Δ E	18,85
D A	2 + Δ A	18,85
D G	2 + Δ G	18,85
D E	2 + Δ E	11,65
A G	2 + (Δ A + Δ G)**	11,65
A E	2 + (Δ A + Δ E)	7,20
G E	2 + (Δ G + Δ E)	7,20
D A G	3 + (Δ A + Δ G)	7,20
D A E	3 + (Δ A + Δ E)	7,20
D G E	3 + (Δ G + Δ E)	4,45
A G E	3 + (Δ A + Δ G + Δ E)	4,45
D A G E	4 + (Δ A + Δ G + Δ E)	4,45

En la práctica no todas esas combinaciones son fácilmente ejecutables en rigurosa simultaneidad; pero ello tampoco lo exige la obra ni la elaboración de su expresión instrumental.

Los quince elementos resultantes de las diferentes combinaciones de cuerdas se distribuyeron según lo muestra el diagrama de densidades tímbricas (dt) (ver apéndice). En este diagrama se indican, además, las envolventes principales y secundarias y cuatro secuencias de silencios (S) que contienen, tres de ellas, breves efectos rítmicos obtenidos con el arco sobre la caja. La densidad tímbrica promedio (dtm) del conjunto se sitúa en las cercanías de los niveles (dt) de las combinaciones (G-A) y (D-E).

b) Duraciones

Para dimensionar las duraciones de las diferentes combinaciones se procedió a asignar mayor duración a aquellas con menor (dt) y viceversa. Partiendo de la siguiente serie "fibonacci" aplicada a las duraciones:

0.05 seg.	0.40 seg.	4.45 seg.	49.35 seg.
0.05	0.15	7.20	79.85
0.10	1.05	11.65	129.20
0.15	1.70	<u>18.85</u>	209.05
0.25	2.75	30.50	<u>338.25</u>

*Ver explicación en el párrafo correspondiente.

**Se ha supuesto que (Δ A + Δ G) > Δ E.

y suponiendo que inicialmente todo el trozo (en "obra gruesa" todavía) no dure más de unos 3.5 minutos, entonces 209,05 sería el último término de la serie; y el promedio unitario de duración, tomando 15 elementos más tres silencios relativamente largos, resulta ser:

$$T_m = \frac{209.05}{15 + 3} \approx 11,65 \text{ segs.}$$

que es un término de la serie "fibonacci" elegida. Esta duración se asignó a elementos con (dt) de nivel *medio*. En los extremos, a niveles (dt) *altos* se les asignó los valores 30.50 segs. y 18.85 segs. de duración, y a niveles *bajos* (así como a los 3 silencios), los valores de 4.45 segs. Las duraciones para todos los niveles (dt) aparecen en el cuadro de combinaciones de cuerdas, frente a la (dt) respectiva.

c) *Tempi*

Se eligió, para determinar los tempi, una escala de 10 grados, partiendo de un tempo central, normal, "moderado", de 72 en la escala metronómica.

Con esa referencia, y nuevamente empleando una serie "fibonacci", se determinaron los otros tempi (más rápidos, o más lentos) que se aplican a los diferentes elementos según sea, en cada caso, su (dt): a mayor densidad mayor rapidez y viceversa. La tabla a continuación se calculó con la fórmula:

Tempo M.M.: $(72 \pm \varnothing K)$

en la que $\varnothing = 1,614$ (número áureo) y $K = 0/5/10/15/25/40/65$.

Se ha colocado, además, una denominación literaria de referencia frente a cada cifra. Estas están asimiladas a las de la escala metronómica.

M M : $(72 \pm \varnothing K)$	Denominación	Aplicación a combinaciones. Algunos ejemplos:
72- $\varnothing 15 \approx 48$	Largo	D
72- $\varnothing 10 \approx 56$	Lento	A
72- $\varnothing 5 \approx 63$	Adagio	G
72± $\varnothing 0 \approx 72$	Andante moderato	E
72+ $\varnothing 5 \approx 80$	Andante	D E
72+ $\varnothing 10 \approx 88$	Allegretto moderato	A E
72+ $\varnothing 15 \approx 96$	Allegretto	G E
72+ $\varnothing 25 \approx 112$	Allegro moderato	G D E
72+ $\varnothing 40 \approx 138$	Allegro	G A E
72+ $\varnothing 65 \approx 176$	Presto	G D A E

d) *Interválica*

Para la elaboración melódico-armónica se eligió una serie de doce sonidos ordenados por cuartas justas ascendentes a partir del SI natural. La serie se

emplea en sus cuatro formas: O-I-IR-R. Cada forma de la serie se divide en cuatro segmentos. El empleo de las series sólo atañe a la elaboración interválica, siendo independiente de las duraciones de cada elemento o combinación de cuerdas. De ahí que habrá situaciones en que los sonidos proporcionados por una forma determinada de la serie se empleen en más de una secuencia correspondiente a determinadas combinaciones tímbricas. La serie, sus formas y segmentos son los siguientes:

The image displays musical notation for the four forms of a series: O (original), I (inverse), IR (inverse retrograde), and R (retrograde). It is organized into two staves. The top staff contains the O and R forms, and the bottom staff contains the I and IR forms. Each form is divided into four segments, numbered 1 to 4, with bracketed groupings below the notes. The notation includes various intervals and accidentals (sharps and flats) across the staves.

La distribución de las cuatro formas de la serie y de sus respectivos segmentos, en función de las cuatro cuerdas aparecen en el siguiente cuadro:

CUERDA \ SERIE	O (original)				I (inversa)			IR (inversa retrograda)				R (retrograda)			
	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
E	1	2	3	4	4	3	2	1	1	2	3	4	4	3	2
A	4	3	2	1	1	2	3	4	4	3	2	1	1	2	3
D	2	1	4	3	3	4	1	2	2	1	4	3	3	4	1
G	3	4	1	2	2	1	4	3	3	4	1	2	2	1	4

e) *Otros parámetros*

Hasta aquí se han comentado ciertos procesos conducentes a la obtención de la “obra gruesa” de la estructura de la obra.

Otros parámetros tales como:

- la dinámica y sus variaciones,
- los transientes de ataque, de extinción,
- las variaciones agógicas,
- la configuración rítmica al interior de cada secuencia,
- efectos tímbrísticos especiales, etc.

constituyen las “terminaciones” de esa obra gruesa y tienen tanta importancia como ella. Estos parámetros, en este trabajo, no están predeterminados. Su manejo se va configurando de acuerdo a las necesidades expresivas que plantea la obra durante su crecimiento.

SONIDO ELECTROACÚSTICO

En la página inicial de la partitura, donde se entregan ciertas indicaciones al intérprete, aparece la siguiente observación:

“Se recomienda escucharla (la obra) a través de una grabación (fonograma) para asegurar una versión detallada de la escritura. En estas condiciones puede tener especial interés el dar a la obra un nivel general de intensidad superior al que tiene normalmente el instrumento en ejecución directa”.

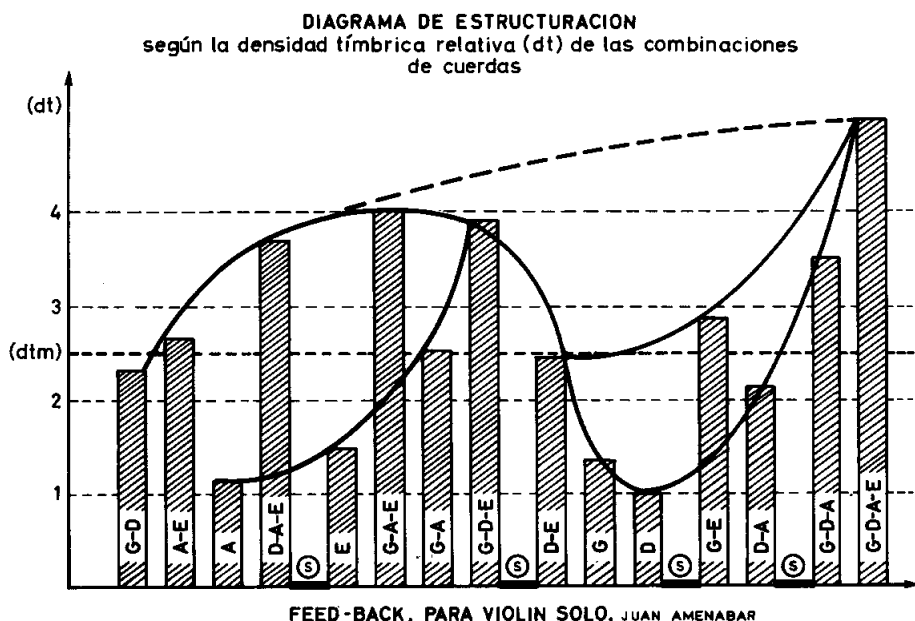
Y se agrega más adelante: “en ejecución de concierto deberá emplearse amplificación, más un cierto grado de reverberación”.

FEED-BACK

En esa misma página inicial se lee:

“‘Feed-back’ es un término de la electrónica que significa ‘realimentación’. En esta obra es la *re-creación* que de ella debe hacer el intérprete”.

Universidad de Chile
Facultad de Artes



Las combinaciones de cuerdas se distribuyen al comienzo de la partitura (ver reproducción primera página) de la siguiente manera:

Números	Combinaciones de cuerdas
1	G - D
2	G - D
3	G - D
4	(G)*
5 ($\frac{1}{2}$)	(D)* - A - E
5	A - E
6	A
7	A
8	A
9	D - A - E

*Este caso como otros varios en la obra (incluso las series interválicas) no están rígidamente sujetos al esquema inicial. Corresponden a un tratamiento más libre en concordancia con los conceptos que se formulan en la tercera premisa.

INDICACIONES

- . Las líneas divisorias representan elementos de puntuación.- No deben considerarse, por lo tanto, como "barras de compás".
- . Para obtener un sonido determinado debe emplearse la cuerda que aparece indicada, y no otra, en razón de la importancia que en la estructuración de esta obra, tiene el timbre propio de cada cuerda.
- . Los microtonos se han indicado en la siguiente forma:
 - con respecto al $\sharp$: el signo $\sharp$, $\frac{1}{4}$ de tono más bajo
 - el $\sharp$, $\frac{1}{4}$ de tono más alto.
 - con respecto al $\flat$: el signo $\flat$, $\frac{1}{4}$ de tono más bajo
 - el $\flat$, $\frac{1}{4}$ de tono más alto.
- . Un silencio entre parentesis () indica una pausa sin levantar el arco de la cuerda.
- . El signo — indica un sonido ("como quejido") que se obtiene deslizando el arco muy lentamente sobre la cuerda y cargándolo, al mismo tiempo, firmemente contra ella.
- . El signo Φ indica un tirón a la cuerda para que rebote contra la tastiera.
- . El signo $\square$ indica una duración indeterminada, como el $\circ$, pero más breve.
- . Vibr. q. tr. : abrev. de vibrato quasi trino
- . Los accidentes sólo afectan la nota que anteceden, salvo en algunas repeticiones evidentes.

WALKED BACK

JOHN ANDERSON

THE TROOP
THE TROOP

THE TROOP
THE TROOP

ALLEGRETTO ANDANTE (1 ca 96) E LENTO (1 ca 56)

MP FOL. TROOP FOL. TROOP

BY HARMONIZATION NON-VIBRATO VIBRATO

FOL. TROOP FOL. TROOP FOL. TROOP

ALLEGRETTO (1 ca 96) E

MP FOL. TROOP FOL. TROOP FOL. TROOP

EL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA. OPUS 86 DE JUAN ORREGO-SALAS

por Ricardo Lorenz Abreu

El 3 de octubre de 1984 se llevó a cabo en el Musical Arts Center de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, el estreno mundial del *Concierto para violín y orquesta*, opus 86, del compositor chileno Juan Orrego-Salas. El violinista italiano Franco Gulli interpretó la parte solista en un programa de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana, bajo la dirección de Thomas Baldner. Se presentó, además, la Obertura *Fidelio* de Beethoven y la Segunda Sinfonía de Brahms.

El año 1982 inicia un período de gran productividad de Orrego-Salas: completa la partitura del tríptico sinfónico-coral *Bolívar*, op. 81, basado en escritos de El Libertador, y compone dos obras breves, *Tangos*, op. 82 para once instrumentos solistas, y la *Balada*, op. 84 para violoncello y piano, dedicada a Janos Starker, la que éste estrena ese mismo año. Junto a estas obras, además del nuevo Concierto, escribe dos obras vocales inspiradas por la llamada "Nueva Canción" chilena. La veta creadora continúa durante el año siguiente; el compositor escribe otras dos obras vocales, sus *Cinco Canciones a Seis*, op. 87 para voz y conjunto instrumental mixto, dedicadas a Carmen Luisa Letelier, y su cantata para mezzo-soprano y orquesta de cuerdas *Ash Wednesday*, op. 88, dedicada a su hijo Juan Felipe y a su esposa, la cantante Mara Baygulova.

En las obras mencionadas y también en aquellas que escribe durante el año 1984, *Diálogos en Vals*, op. 89 para piano a cuatro manos, *Rondó-Fantasia*, op. 90 para piano, *Glosas*, op. 91 para violín y guitarra y *Variaciones sobre una Salmodia*, op. 92 para arpa, encargada para el Congreso Mundial de Arpistas de Jerusalén, se hace presente una vena romántica que es menos evidente en la producción anterior de Orrego-Salas.

Para lograr una imagen real del *Concierto* para violín y orquesta, su estudio debe abordarse mediante la confrontación de sus ideas básicas. Se trata de una obra poco corriente dado que todo su desarrollo se basa en la interacción de dos fuerzas motrices diferentes; la que representa el violín solista como agente de un siempre frontal despliegue idiomático-instrumental y la de raíz más reservada y mística que se manifiesta, entre otras cosas, en gestos tan sintéticos como las recurrentes articulaciones de notas repetidas del xilófono. Apartándose del virtuosismo que comúnmente se espera de un concierto de esta naturaleza, en éste el concepto prevalece sobre el ropaje externo, la idea de conjunto sobre la ostentación y predominio solístico, al punto, por ejemplo, de oponer constantemente otros instrumentos de la orquesta al solista, entre los cuales al xilófono se le asigna un papel similar al que un actor secundario en un drama desempeñaría frente al protagonista que en este caso es el violín. Aunque la referida confrontación de elementos existe a lo largo de los tres movimientos, ésta se hace presente desde sus primeros compases, y es al final, en el *Allegro Rutilante*, donde aflora en todo su esplendor. Aquí el xilófono se constituye tanto en un verdadero rival del violín o le provee una línea estática de veloces articula-

ciones alrededor de la cual éste realiza toda suerte de ágiles y elegantes circunvalaciones.

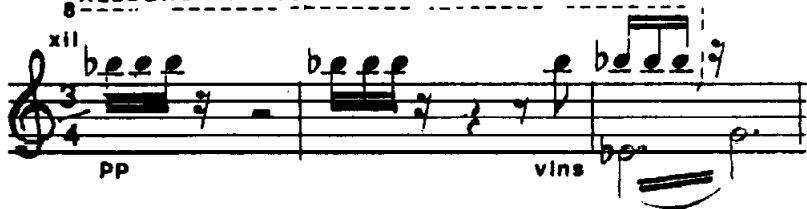
Desde el punto de vista formal la obra se basa en los tres movimientos tradicionales del concierto clásico-romántico, con un cierto énfasis en el uso de tiempos moderados en los dos primeros, creando por lo tanto una verdadera urgencia por el tiempo rápido y persistente del final. El primer movimiento, *Allegro Gentile*, se ajusta a lo que podría considerarse como una forma sonata bastante estricta. El *Adagio Espressivo*, segundo movimiento, está organizado en forma ternaria variada, y el último movimiento, *Allegro Rutilante*, como un rondó-sonata con un extenso desarrollo.

Es curioso comprobar que las secciones o episodios de cada movimiento tienen proporciones muy similares, lo que en última instancia se resuelve en estructuras de una gran simetría, fenómeno que es muy característico en la obra de Orrego-Salas y que revela casi un concepto arquitectónico en el uso de la forma musical.

Otro aspecto de interés en esta obra es la vinculación de todas sus líneas melódicas y aun, de sus motivos más breves, con ciertos elementos temáticos germinales. Su presencia a lo largo de toda la obra asegura su unidad y las múltiples alteraciones a que se los somete, su variedad.

El primero de éstos consiste fundamentalmente en la articulación de una nota repetida, se presenta totalmente desnudo en el compás inicial de este *Concierto* y en el instrumento que más lo explota, el xilófono*.

EJ. 1 ALLEGRO GENTILE



Del tema principal del primer movimiento presentado por el violín solista sobre un plácido y tonal cortinaje de fondo de la orquesta, se desprenden otros tres elementos; el del intervalo de séptima que encabeza el tema "a", el del saltillo de negra con punto seguido de una corchea, "b", que luego es presentado en disminución y genera el tema subsidiario de este movimiento, junto con reaparecer constantemente en el segundo movimiento, además del pequeño diseño diatónico dentro del marco de una tercera, "c", y que servirá de motivo generador, lineal y armónico, de los materiales empleados en el segundo movimiento.

*Los ejemplos musicales del *Concierto* para violín y orquesta op. 86 de Juan Orrego-Salas han sido reproducidos con autorización de Frangipani Press, Bloomington, Indiana, U.S.A., copyright 1984.

EJ.2



En este movimiento, sin embargo, el intervalo de tercera, mayor y menor, cuyo origen se encuentra en el antes aludido motivo "c" es el que domina, y muy corrientemente en superposiciones politonales como las que sostienen al violín solista mientras vuelve sobre el motivo "b", cuya presencia es también crucial en este movimiento y al que en gran parte puede atribuírsele el carácter de elegíaco, sombrío cortejo que aquí prevalece. Es interesante observar que la séptima, que en el primer movimiento casi sin excepción se presentó en forma ascendente, cuando reaparece en el Adagio, predominantemente cae, lo que acentúa su atmósfera desconsolada y doliente.

EJ-5

vln.

C

orq

p

p

El segundo y tercer movimientos se suceden sin interrupción en un encadenamiento que da lugar a uno de los pasajes más patéticos de esta obra; la orquesta sostiene aquí al violín solista en "clusters" de terceras superpuestas, mientras ésta cae y luego se levanta, recorriendo casi el total de su registro en una versión modificada del motivo "b", hasta reposar en el acorde disonante del que irrumpe finalmente la rápida pulsación de semicorcheas con que el xilófono da comienzo al Allegro Rutilante.

Este último movimiento, dentro de su pulsación incesante, a la manera de un *perpetuum mobile*, representa en su agilidad tanto el contrapeso que mantiene al fiel de la balanza, en posición de equilibrio, frente al carácter rítmicamente moderado de los movimientos precedentes, como la solución dramática y el desenlace de toda la obra. Aunque investidos ahora de un carácter expansivo y ardoroso, los gérmenes motivicos básicos se hacen constantemente presentes en alternancia y simultaneidad con el motivo que el xilófono de manera tímida, pero reiterada, había insertado en el desarrollo de los dos primeros movimientos y cuya misión es ahora dominar resueltamente.

Las percusiones, que el compositor emplea en cantidad apreciable y que habían permanecido marginadas de los movimientos iniciales, se hacen presentes ahora y de manera relevante.

La horizontalidad y reposo armónico que predominó en el Allegro Gentile, la verticalidad y vacilante acritud del Adagio Espressivo, se manifiestan en el

Adagio Rutilante/ revestidas del impulso irreductible que aquí prevalece. El violín solista de pronto se ve envuelto en pasajes de contenido puramente rítmico y colorístico (Ej. 6A-B-C-D), como también en otros de expansión lírico-melódica (Ej. 7). En ambos casos los motivos germinales ya comentados muestran sus perfiles característicos.

E.J. 6

A)
ALLEGRO RUTILANTE $\text{♩} = 144$ 

B)



C)



D)



EJ. 7



El ímpetu y pasión con que este movimiento se desarrolla desembocará en una coda que servirá de vehículo para que la vibrante agitación precedente vaya poco a poco adelgazándose en textura y sonoridad, aunque no en pulsación y velocidad, hasta disolverse en un final pianísimo pero aún vibrante, en que el mismo Si bemol con que el xilófono dio comienzo al Concierto, se esfuma junto a los arpeggios del solista y a un acorde de séptima invertido con que cuatro violines, "senza vib." evocan por última vez la sonoridad que es substancial a toda la obra.

EJ. 8

8 a 10 seg.

TEMPO

vin

PP molte volte accel. e dim.

PPP

perc

all.

4 vlni

Tanto este final, tan sutil y poco espectacular, como muchos otros aspectos claramente introspectivos de esta obra, permiten ingresar a un terreno que excede el de la motivación puramente formal y técnica que pueda haber guiado al compositor en su creación, para adentrarnos un tanto en el de la expresión más personal. En ese xilófono escuchamos la voz del mundo interior del compositor, mientras el violín expresa su visión del mundo que lo rodea con su esplendor y su drama. Pareciera que el creador constantemente sugiere en esta obra algo más que la expresión pura de las ideas musicales que lo impulsaron, su meta es transmitir también un mensaje más profundo y personal. Sea como fuere, es evidente que lo que trasciende no es sólo brillante, sino que además intenso, polémico, elevado y perdurable.

El compositor describe su propia obra, por una parte, como "íntima", con "expresiones de ternura, felicidad, contemplación y drama", y por otra, como un vehículo que le ha servido "para realzar las posibilidades de lirismo y agilidad del violín, frente a una imagen orquestal propia a nuestro siglo".

Desde el punto de vista del solista que la estrenó, Franco Gulli, "es una obra de gran imaginación, grandes proporciones, magníficamente bien escrita para el violín y orquestada con mano maestra... Una importante contribución al repertorio violinístico del siglo XX".

El gran violinista y mundialmente reconocido maestro Joseph Gingold, la considera una "obra soberbia por el talento creador, la escritura del solista y maravillosa orquestación que están en juego".

Para el crítico John Clower, del *Herald-Telephone* de Bloomington, este Concierto, "está bien armado, es melodioso, se deja oír con facilidad, está idiomáticamente escrito para el violín. De acuerdo con los objetivos que Orre-

go-Salas se ha propuesto en su música —agrega—, esta nueva obra debe considerarse un éxito". Luego afirma: "para mí, que no pertenezco a la comunidad que estima importante estetizar la tradición, esta obra comprometió débilmente mi entusiasmo. Dicho lo anterior, confieso que las razones que Orrego-Salas ha tenido para adoptar su estilo de compositor —continuidad con el pasado, accesibilidad a quienes le rodean— despiertan respeto".

Para mí este *Concierto* despierta algo más que un simple respeto. La "continuidad con el pasado" a la que se refiere el mencionado crítico, precisamente lo transforma en una obra versada y, aunque parezca contradictorio, al mismo tiempo fresca. Ya se ha dicho que no hay nada más repetido que lo que está de moda y nada más "interesante" —léase pretencioso— que sus interpretaciones. Las ideas proverbiales de la obra de Orrego-Salas no le impiden expresarse en un lenguaje muy personal y perfectamente afín al de su propia generación.

Universidad de Indiana
Bloomington

MARLOS NOBRE, CANTATA DO CHIMBORAZO
OP. 56 PARA TENOR, BARITONO, CORO Y ORQUESTA
SOBRE UN TEXTO DE SIMON BOLIVAR

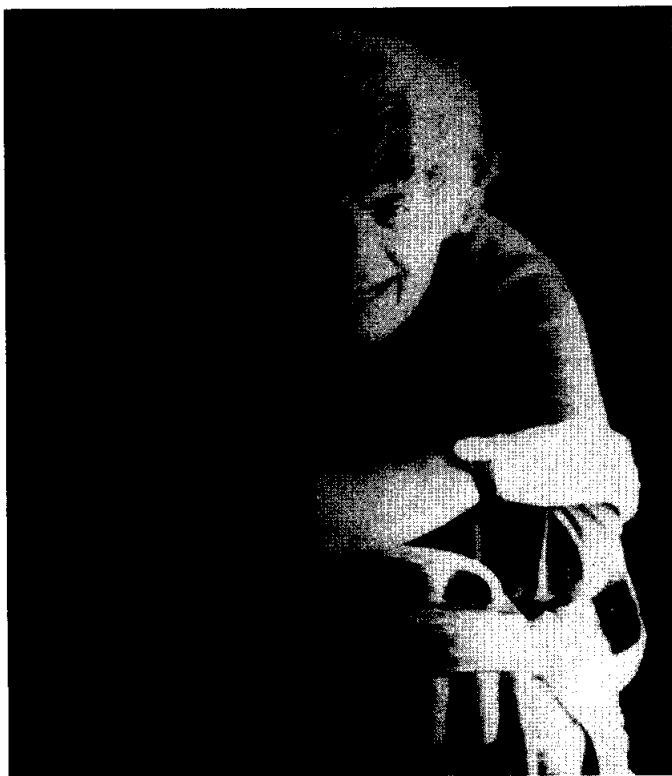
Marlos Nobre realizó sus estudios musicales en la Universidad Federal de Río de Janeiro y en Buenos Aires en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Entre sus maestros figuran Alberto Ginastera, Camargo Guarnieri y H.J. Koellreuter, entre otros.

Sus composiciones han sido premiadas por las siguientes instituciones: Música y Músicos del Brasil, Río de Janeiro 1962; Academia Brasileira de Música, Río de Janeiro, 1963; Escuela Nacional de Música, Río de Janeiro, 1963; Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1963; Ciudad de Santos, São Paulo, 1966; I y II Festival de Guanabara, Río de Janeiro, 1969 y 1970, y Tribuna Internacional de Compositores, París 1972, 1974 y 1979.

Muchas de sus obras han sido comisionadas por diversas instituciones tales como la Radio Difusión Educativa del Brasil, 1967; Comité Artístico de la XX Olimpiada de Munich en 1972; la Orquesta Sinfónica del Brasil en 1973; la Universidad de Indiana en Bloomington, en 1981, entre otras.

Como pianista y director de orquesta ha actuado con las orquestas de la Suisse Romande, la ORTF en París y frente a los conjuntos sinfónicos de Buenos Aires, Génova, Guatemala, Maracaibo, Lisboa, Uruguay y numerosas ciudades del Brasil.

Gran parte de su obra está grabada por los sellos EIM/OEA Philips-Phonogram, Emi-Angel, Emi-Odeon y MEC y editada por las editoriales Tonos Verlag, Max Eschig y Boosey & Hawkes.*



*NOTA: Véase "La problemática de la Música latinoamericana" de Marlos Nobre. *Revista Musical Chilena*, XXXII/ 142-144 (abril-diciembre, 1978) pp. 125-130; "Nueve Preguntas a Marlos Nobre", "Ukrinmakrinkrin" por María Ester Grebe, *Revista Musical Chilena*, XXXIII/ 148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 37-47 y 48-57.

La *Cantata do Chimborazo*, de Marlos Nobre, fue escrita en 1982/83 por encargo del comité artístico para la conmemoración del Bicentenario de Simón Bolívar en 1983, promovida por CORPOZULIA (Corporación para el Desarrollo de la Región Zuliana) de Venezuela. El compositor terminó la partitura en febrero de 1983, en Berlín Occidental, durante el período que como compositor residente, invitado por el DAAD, realizó dentro del proyecto "Berliner Künstlerprogram".

El estreno mundial de la obra tuvo lugar el 24 de octubre de 1983 en el Teatro de Bellas Artes de Maracaibo, Venezuela, por la Orquesta Sinfónica y el Coro Estable de la Orquesta de Maracaibo, con el tenor Otto Soto y el barítono Ramón Iriarte, bajo la dirección de Eduardo Rahn.

En Brasil, la primera audición tuvo lugar el 26 de noviembre de 1983 en la Sala Cecilia Meireles de Río de Janeiro, con la Orquesta Sinfónica Brasileira, el Coro Estable del Teatro Municipal de Río de Janeiro, y los solistas Airton Nobre (tenor) y Fernando Teixeira (barítono), bajo la dirección del compositor.

Después de esas primeras audiciones, hubo otras presentaciones de la *Cantata do Chimborazo*: el 27 de octubre de 1983 en Maracaibo, Venezuela, con los mismos intérpretes del estreno mundial; el 16 de mayo de 1984 en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, con la Orquesta Sinfónica Brasileira bajo la dirección de Isaac Karabtchevsky; el 14 y el 17 de septiembre de 1984 en el Teatro Municipal de São Paulo, con la Orquesta y Coro estables del Teatro de São Paulo, bajo la dirección del maestro inglés Geoffrey Heald-Smith, y el 12 de marzo de 1985, en las RIAS en Berlín.

Las próximas presentaciones de la *Cantata* se realizarán el 12 de octubre de 1985 en Roma, con la orquesta de la RAI y el Cori di Roma, bajo la dirección de David Machado, y el 16 de octubre de 1985 en el Teatro Colón de Buenos Aires, con la orquesta y el coro estable del Teatro Colón, bajo la dirección de Jaime Braude.

Con ocasión del estreno en Brasil, el crítico de *O Globo* dijo: "La obra es una traducción musical excitante del bello texto de Simón Bolívar. Con mano maestra, libre de compromisos con la novedad por la novedad, usando la tonalidad y la atonalidad con dominio indiscutible, Marlos Nobre ha erigido al guerrero-poeta un monumento digno de figurar entre los grandes homenajes de todas las artes al más gran personaje de la historia hispano-americana. La escalada del Chimborazo, tanto en la orquesta como en el coro, tiene una línea ascendente que surge de ella misma, proyectándose a la conciencia auditiva con aquellas propiedades que Stravinski reivindicaba para la música. El efecto es de una gran fuerza expresiva".

La *Cantata* está basada en el texto de Simón Bolívar "Mi delirio sobre el Chimborazo" e incluye tres partes ejecutadas sin interrupción: 1. *El Manto de Iris*; 2. *El Tiempo*; 3. *El Delirio*.

PARTE I. *El Manto de Iris*

Yo venía envuelto con el Manto de Iris,

donde paga su tributo el caudaloso Orinoco
al dios de las aguas
y quise subir al Atalaya del Universo
de los Andes.

Yo me dije:

"Este Manto de Iris que me ha servido de estandarte
ha recorrido en mis manos
sobre regiones infernales.

¿Y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos
del gigante de la tierra?
Sí, podré".

Y arrebatada por la violencia de un Espíritu
desfallezco al tocar los umbrales del abismo.

Un delirio febril embarga mi mente;
me siento como encendido por un fuego extraño y superior.

Era el dios
CHIMBORAZO.

PARTE II. *El Tiempo*

De repente se me presenta el Tiempo
bajo el semblante venerable de un viejo
cargado con los despojos de las edades:
ceñudo, inclinado, calvo, rizada la tez,
una hoz en la mano...

"Yo soy el padre de los siglos,
soy el arcano de la fama y del secreto,
mi madre fue la Eternidad;
los límites de mi imperio los señala el Infinito;
no hay sepulcro para mí,
porque soy más poderoso que la Muerte;
miro lo pasado, miro lo futuro,
y por mis manos pasa lo presente.

¿Por qué te envaneces, niño o viejo,
hombre o héroe?

¿Crees que es algo tu Universo?
¿Qué levantaros sobre un átomo de la creación, es elevaros?
¿Pensáis que los instantes que llamáis siglos
pueden servir de medida a mis arcanos?
¿Imagináis que habéis visto la Santa Verdad?
Todo es menos que un punto en la presencia del Infinito
que es mi hermano".

Parte III. *El Delirio*

Sobrecogido de un terror sagrado — “¿Cómo, ¡oh, Tiempo!”
—respondí— “no ha de desvanecerse el mísero mortal
que ha subido tan alto?

He pasado a todos los hombres en fortuna,
porque me he elevado sobre la cabeza de todos.

Yo domino la tierra con mis plantas;
Y lego al Eterno con mis manos,
y en tu rostro leo la historia de lo pasado
y los pensamientos del Destino”.

“Observa”, “aprende, —(me dijo)—
conserva en tu mente lo que has visto:
di la verdad a los hombres”.

Quedé exánime largo tiempo,
tendido sobre aquel inmenso diamante
que me servía de lecho.

En fin, la tremenda voz de Colombia me grita;
resucito, me incorporo,
abro con mis propias manos
los pesados párpados:
vuelvo a ser hombre,
y escribo mi delirio.

“El Manto de Iris” es una especie de Passacaglia cuyo tema principal es una serie ascendente de 16 notas cromáticas. Cada nota individual de la serie cromática tiene un acorde propio. Al mismo tiempo, el bajo es construido como una línea cromática descendente de 16 notas. Es así como toda la sucesión de acordes que inicia la obra es una estructura armónica en expansión. En esa primera parte, “El Manto de Iris” es construido sobre un Tema, once Variaciones y dos Interludios orquestales. Su característica principal, de acuerdo con el texto mismo, es de estilo declamatorio e incisivo. El compositor ha tratado de crear un clima de exaltación y excitación musical. En ésta (como en toda la obra), la tonalidad, la atonalidad, la politonalidad y algunos recursos seriales son utilizados por el compositor, con la mayor libertad, buscando únicamente los medios adecuados para la realización expresiva de la obra. En la primera entrada del coro (Variación IV) la idea musical se basa en el tema de la Passacaglia, utilizando apenas trece notas ascendentes de la serie cromática. En la Variación V, el coro llega a un acorde mayor perfecto, desarrollado después en acordes politonales sobre el siguiente texto: “Yo venía envuelto en el Manto de Iris... y yo quise llegar al Atalaya de los Andes”.

Para el texto: “Este Manto de Iris ha recorrido en mis manos sobre regiones infernales”, el compositor escribió un Madrigal serial cuyo desarrollo lleva directamente a la Variación VII que es politonal, sobre el texto siguiente: “¿Y

no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra? Sí, podré”.

La Variación VIII es una transformación del tema inicial de la obra, seguida por la Variación IX, en la que el coro canta el tema sobre el nombre B.A.C.H., comentario musical para el texto: “Y arrebatado por la violencia del Espíritu desfallezco al tocar los umbrales del abismo”.

Después de un breve trozo orquestal (Interludio II) viene la Variación X y XI que retoman la serie de notas cromáticas ascendentes que llevan a los acordes tonales. Esa sección termina sobre el acorde de Si Mayor y está basada en el texto: “Un delirio febril embarga mi mente... era el dios, Chimborazo”.

La segunda parte de la obra, “El Tiempo”, está dividida en dos secciones o dos Monólogos: el Monólogo de Bolívar, para el tenor solista y el Monólogo del Tiempo, para el barítono solista. El Monólogo de Bolívar es una especie de recitativo, en diálogo con el coro, escrito sobre acordes tonales. En lugar de utilizar los “clusters” habituales o bloques de sonidos estáticos que son una característica de toda la “música nueva” de los años recientes, el compositor utiliza bloques de acordes tonales para ilustrar la idea del Tiempo. El “Monólogo del Tiempo” utiliza la línea melódica del tema inicial de la Passacaglia. Aquí la matriz puede ser resumida en la frase final del texto: “Todo es menos que un punto en la presencia del Infinito que es mi hermano”.

La tercera parte de la obra, “El Delirio”, retoma la Passacaglia y es como una condensación de la primera parte, de factura más excitante y con la actuación de los dos solistas en diálogo con la orquesta. La idea predominante de este final se basa en el compendio del texto: “En fin, la tremenda voz de Colombia me grita... vuelvo a ser hombre y escribo mi delirio”.

Esta tercera parte se basa en la reexposición del tema inicial, ocho variaciones, dos interludios orquestales y una coda, terminando sobre el acorde tonal de Mi Mayor. El texto de Bolívar se divide en este trozo en cuatro secciones: Coro I, Barítono Solista, Tenor Solista y Coro II. El solo del tenor es una declamación delirante, que abarca los registros más agudos de la voz solista, con el texto: “Quedé exánime largo tiempo, tendido sobre aquel inmenso diamante que me servía de lecho”.

El texto de Bolívar se inicia con una excesiva confianza en sí mismo basado en el orgullo, pero después de la revisión de la figura del Tiempo en el Chimborazo, Bolívar llega al delirio y retorna a su condición humana. También es lícito percibir en el texto de Bolívar sus sueños con respecto al futuro de América Latina, su emancipación política y su integración cultural.

La Cantata fue compuesta basándose en esta interpretación idealista del texto.

Reseñas de Publicaciones

Boletín da Sociedade Brasileira de Musicologia (Roberto Schnorrenberg, presidente). São Paulo, Brasil, año 1, N° 1

Con el presente número la Sociedad Brasileira de Musicología inicia sus actividades en el campo de las publicaciones. Es altamente significativo para la vida cultural del Brasil la fundamentación de esta primera Sociedad de Musicología; tal como lo destacara su primer presidente, el profesor Roberto Schnorrenberg, en el discurso de inauguración el 29 de septiembre de 1981 en el Salón del Museo paulista de Ipiranga, ella permitirá poner al Brasil a la par con sus vecinos del continente más desarrollados en este campo. Lamentamos el inesperado fallecimiento del maestro Schnorrenberg, poco después de la aparición de esta primera publicación, en el año 1983.

Tres artículos integran este primer Boletín anual especializado en musicología y etnomusicología. El primero, del doctor Antonio Alexandre Bispo, se refiere a las tendencias y perspectivas de la musicología en Brasil. El profesor Bispo realiza un completo análisis crítico de la investigación musical en el pasado, la que estuvo principalmente en manos de estudiosos aislados y dependió especialmente de la iniciativa individual y más esporádicamente de grupos promotores de la cultura. Destaca los esfuerzos realizados por distintos grupos, organismos y numerosas entidades que han trabajado en pro de la actividad musical y especialmente hace referencia al significativo papel que tiene la Sociedad Brasileira de Musicología, primer paso institucional a la independencia de esta disciplina como ciencia. Expone con gran claridad la diversidad de perspectivas que se abren para la musicología brasileira en el futuro y por ende las múltiples posibilidades que tendrá la labor profesional.

El doctor Geraldo de Souza, en el segundo artículo, aborda los estudios realizados por los precursores de la investigación brasileira en el terreno de la etnomusicología. Se mencionan personalidades como Silvio Romero, Mario de Moraes Andrade, Renceto Almeida y otros pioneros de la investigación musical folklórica brasileira y reseña sus trabajos en este campo.

“Consideraciones sobre la musicología comparada alemana —experiencias e implicancias en Brasil—”, es el título del tercer artículo del musicólogo Tiago de Oliveira Pinto. Partiendo del entendido que la musicología comparada en Brasil es más bien la etnomusicología, plantea dos problemas fundamentales que se deducen de la observación del desarrollo de ciertos métodos de la musicología comparada alemana que han sido aplicados en Brasil. En una primera fase, que según el autor se podría denominar *Historia Concisa* de la musicología brasileira, indaga cómo se plantearon éstos en Brasil considerando su pluralismo cultural. En una segunda etapa examina los criterios que los investigadores brasileiros deben observar en la formulación de una musicología comparada, puesto que se trata de una disciplina europea aplicada al Brasil. Considera de modo especial la escuela de musicología comparada de Berlín,

puesto que los trabajos más importantes sobre determinadas culturas musicales brasileras fueron publicados por investigadores de esa escuela.

Completan este Boletín la correspondencia recibida, reseñas de publicaciones, noticias y los estatutos y lista de socios de la Sociedad Brasiler de Musicología.

Nuestras más sinceras felicitaciones a la directiva y miembros de la Sociedad Brasiler de Musicología. Hacemos votos porque esta valiosa y loable iniciativa tenga el más auspicioso futuro.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Dos Estudios sobre Música Española de Tecla del Siglo XVIII

Un prodigioso florecimiento se advierte en una línea de investigación sobre la música española de órgano, cultivada en los últimos años por musicólogos españoles tanto como por estudiosos de fuera de la Madre Patria.

Gracias a los numerosos trabajos publicados se han podido revelar los nombres, la biografía y la obra de numerosos compositores de música de teclado que se han sucedido en diferentes regiones de España entre los siglos XVI al XVIII, y se ha podido establecer la importancia que tiene el siglo XVIII por la "talla artística excepcional" de los compositores, según la expresión del eminente musicólogo Samuel Rubio.

Hemos recibido dos libros sobre este tema, y que son los siguientes:

Alma Espinosa (ed.). *The Keyboard Works of Félix Máximo López: An Anthology*. Washington, D.C.: University Press of America, Inc., 1983, XII - 203 pp.

Alma Espinosa pertenece a la Universidad de Lowell (Massachusetts) y realizó en España su investigación con el apoyo de la Fundación Fulbright, de la que surgió inicialmente su tesis de doctorado, "The Keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)", Universidad de Nueva York, 1976, tres volúmenes (University Microfilms N° 77-16478), y el presente libro sobre este músico español que nació y fue bautizado en Madrid el 23 de noviembre de 1742 donde falleció en 1821. En 1775 ocupó el cargo de Cuarto Organista de la Real Capilla en la que permaneció por el resto de su vida, ocupando por antigüedad la posición de Primer Organista en 1805.

Su obra es monumental en cantidad; en la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan alrededor de 800 folios con su música de teclado, y este rubro de su producción está siendo ordenado en un índice temático por Alma Espinosa. De su nutrida producción solamente cuatro obras habían aparecido en la antología editada por Samuel Rubio, *Organistas de la Real Capilla (siglo XVIII)* (Madrid:

Unión Musical Española, 1973). Por lo tanto, nuevas e interesantes luces arroja esta Antología, de 22 piezas representativas, que ofrece Alma Espinosa con el correspondiente comentario crítico y un prefacio que abarca una valiosa síntesis biográfica, comentarios analíticos relativos a las piezas, además de notas sobre los instrumentos de teclado (órgano, clave o pianoforte) en que se puede ejecutar su música, la cronología, la música vocal y las fuentes manuscritas.

Según la autora, las “más interesantes composiciones [de López] y de mayor significado histórico son las sonatas”, de las que incluye en la antología nueve ejemplos (ítem 8 al 11, 13-17). El resto de la antología contiene dos himnos, ítem 1 y 2, basados respectivamente en la versión española del *Sacris Solemnis* y *Pange lingua*; un “Período orgánico sobre el hymno de la Virgen” (ítem 3), basado en una melodía que corresponde, de acuerdo a las investigaciones de Alma Espinosa, a la del famoso himno *O gloriosa Domina*; dos versos (ítem 4-5); un Intento (ítem 6), género contrapuntístico imitativo afín al antiguo Tiento, un Preludio, Paso, Intento (ítem 7), que demuestran el manejo del contrapunto imitativo de Félix Máximo López, una Pieza de Clave (ítem 12), Dos Rondo (ítem 18 y 19), un Stracto [=extracto] de la Polaca en Variaciones (ítem 20), las Variaciones al Minuet Afandangado (ítem 21), y un Capricho en Mi mayor (no en Mi menor) (ítem 22), con que concluye esta valiosísima antología.

Dionisio Preciado, *Doce Compositores Aragoneses de Tecla (s. XVIII)*. Madrid: Editora Nacional, 1983, 128 pp. + 365 pp. de transcripciones.

Doctor en Musicología, se desempeña como Profesor Superior de Composición y Profesor de Musicología y Folklore en el Real Conservatorio Superior de Música en Madrid, Dionisio Preciado es un destacado y prolífico musicólogo español que ha contribuido con estudios medulares sobre la música española desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Por su destacada trayectoria se hizo merecedor del Premio Nacional de Musicología 1980, otorgado por el Ministerio de Cultura de España.

Entre las publicaciones de Dionisio Preciado dedicadas a la música de teclado española del siglo XVIII se pueden señalar la edición y estudio de Sonatas para clave de José Ferrer (c. 1745-1815), obra seguida por estudios y ediciones de otros creadores del siglo XVIII: Rafael Anglés (1730-1816) y Vicente Rodríguez (1690-1760). Cabe agregar sus macizas monografías y artículos breves sobre este tema publicados en el *Tesoro Sacro Musical* y la *Revista Española de Musicología*, sus meticulosos estudios sobre compositores españoles de otros períodos, de los cuales sus libros sobre Alonso de Tejada y Francisco Correa de Arauxo han sido comentados en la *Revista Musical Chilena*.

El libro que se reseña consta de dos partes. La primera presenta la biografía de doce compositores que se desempeñaron como organistas oficiales en catedrales o iglesias importantes de Aragón. Ellos son los siguientes: 1) José Moreno y Polo (1708-1773/74), de una familia proveniente de La Hoz de la Vieja (Teruel), organista en la parroquia de San Pablo y en el Santuario de Nuestra Señora del Portillo en Zaragoza, maestro de capilla en la Catedral de Albarra-cín, para pasar como organista a la Real Capilla de Madrid; 2) Joaquín Nebra

(1709-1782), miembro de una de las más ilustres familias de Aragón que también proviene de La Hoz de la Vieja (Teruel), organista en la catedral de Zaragoza, durante más de 52 años; 3) Juan Moreno y Polo (1711-1776), hermano de José y organista en la catedral de Tortosa durante cuarenta y cinco años consecutivos; 4) José Larraz (†1781), organista mayor en el Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza; 5) Diego Llorente y Sola (segunda mitad del siglo XVIII), quien si bien nació en Tudela (Navarra), se desempeñó como organista y maestro de capilla en las catedrales de Barbastro y Huesca y era totalmente desconocido hasta ahora; 6) Rafael Anglés (1730-1816), maestro de capilla en la entonces colegiata de la ciudad de Alcañiz (Teruel) y organista principal en la catedral metropolitana de Valencia, durante cincuenta y cuatro años; 7) Joaquín Beltrán (1736-1802), organista que trabajó en el entonces santuario de Nuestra Señora de El Portillo en Zaragoza, en la iglesia de El Santo Sepulcro de Calatayud, en la catedral de Burgo de Osma y en la catedral primada de Toledo; 8) Pedro Nuez (1739-1809), organista en la parroquia de San Pablo en Zaragoza; 9) Gregorio Artal (segunda mitad del siglo XVIII), organista en la entonces colegiata de la ciudad de Alcañiz (Teruel); 10) Manuel Gascón (segunda mitad del siglo XVIII), maestro de capilla en la entonces colegiata de Alcañiz; 11) Joaquín Laseca (1758-1820), organista que actuó en el Santuario de Nuestra Señora de El Portillo en Zaragoza y en la catedral de Zaragoza; 12) Ramón Ferreñac (1763-1832), quien se desempeñó como organista y maestro de capilla de la catedral de Huesca, para pasar después a la organistía de la basílica del Pilar de Zaragoza, en la que trabaja durante cuarenta y siete años continuados.

De estos compositores, Gregorio Artal, Manuel Gascón, Diego Llorente y Sola y Pedro Nuez Falcón eran totalmente desconocidos hasta ahora. De otros se conocían sus nombres, pero se carecía de mayores datos sobre su vida y obra. La meticulosidad con que Dionisio Preciado ha realizado su investigación documental y de archivo le permite entregar nuevas luces sobre estas figuras, ampliando la información existente sobre otros compositores más conocidos que han tenido una figuración destacada en la historia de la música aragonesa y española.

A esto se agregan 45 obras inéditas compuestas por estos doce compositores, las que aparecen en la segunda parte del libro de Preciado. Estas obras se pueden tocar en el órgano tanto como en el clave, y treinta y cinco pertenecen al característico género de la sonata bipartita, como un reflejo de su preeminencia en la música española de teclado durante la segunda mitad del siglo XVIII, con la excepción de la "Sonata en Sol mayor" de Ramón Ferreñac. Tres obras son pastorelas, las que se componen de dos o más partes escritas en el metro de 6/8 y el típico ritmo punteado. Tres obras corresponden a otros géneros de rancia estirpe en la música española de teclado, y son la tocata, las variaciones y el verso. La extensa "Tocata de 4º Tono" de Juan Moreno [Y Polo] está dividida en dos partes basadas en un material rítmico sincopado y en figuraciones de semicorcheas. Las tres "Variaciones en Si bemol mayor" de Ramón Ferreñac son, según Preciado, "de corte sencillo y recuerdan el estilo de la música clásica

de su tiempo" (p. 16). El "Verso para Vísperas" del mismo compositor consta de dos partes, un largo y un andantino, al final del cual aparece el correspondiente "cantollano". La antología se complementa con dos Allegros, un Llento y una "Obra llena de primer Tono". En estas dos últimas se advierte una escritura contrapuntística imitativa más pronunciada que encuentra sus raíces en el antiguo tiento hispánico.

La lujosa edición del libro de Dionisio Preciado, realizada por la Editorial Nacional de Madrid, en su Colección Documenta, constituye un marco adecuado para la sobresaliente calidad musicológica de su contenido. Es indudable la proyección que tendrán los resultados de este Trabajo, no sólo dentro del estudio de la música española propiamente tal, sino que además para la investigación sobre el legado hispánico a la América colonial del tardío siglo XVIII y temprano siglo XIX.

*Luis Merino
Universidad de Chile
Facultad de Artes*