

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLV

Santiago de Chile, Enero-Junio 1991

Nº 175

REDACCION: COMPAÑIA 1264 – CASILLA 2100 – SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO
MIREYA LARENAS SOTO (S)

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST 1990

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH
TWO ISSUES US\$ 40.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 5.000

EN CHILE

NÚMERO SUELTO \$ 3.000

ESTUDIANTES \$ 800

SUMARIO

CLAUDIO ARRAU LEÓN. Una conjunción de paradigmas. Por Luis Merino	5
EDITORIAL. Cuadragésimo Quinto Aniversario de la Fundación de la <i>Revista Musical Chilena</i> . Por Luis Merino	8
MARÍA ESTER GREBE VICUÑA. Aportes y Limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica	10
VLADIMIR WISTUBA-ÁLVAREZ. La Música Guitarrística de Leo Brouwer	19
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA. Domingo Brescia y el Aporte Foráneo al Desarrollo Musical Chileno	42
JUAN ORREGO-SALAS. "El Retablo del Rey Pobre", Cuarenta Años Después.	57
 CRÓNICA	
Creación Musical en Chile	72
Intérpretes Chile	76
Ballet	82
Noticias Varias	84
 IN MEMORIAM	
Esperanza Pulido Silva (1901-1991), por Magdalena Vicuña Lyon ...	89
Argeliers León (1918-1991), por Fernando García	90
 ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS EN 1990	93

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 79.919

Impresa en talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454
Santiago de Chile

Claudio Arrau León: una conjunción de paradigmas

por
Luis Merino

Claudio Arrau debutó el 19 de septiembre de 1908 en su ciudad natal, Chillán, a los cinco años de edad. Tres días más tarde un cronista anotaba en el diario *El Comercio* de esa ciudad, que el entonces niño "es una esperanza para el arte: vive por i para la música. Si conserva este amor, seguramente llegará a ser una notabilidad musical".

Palabras proféticas. Ese niño llegó a una excelsitud sublime como artista, en el ethos y el pathos, en la inteligencia y el sentimiento, en la técnica y la creación. Se ubicó en la constelación de los grandes genios del teclado en el siglo xx, gracias a una técnica fenomenal que lo abarcaba todo, a una versatilidad genial, a una capacidad admirable de lectura, a una rapidez suprema de memorización, a su profesionalismo e integridad, a su continuo perfeccionamiento, a la escrupulosa fidelidad al texto original (*Urtext*) del compositor, y a su conocimiento orgánico de otros campos del arte y la cultura. Considerándose a sí mismo un "sirviente de la música más que su explotador", apoyó la riqueza inconmensurable de su intuición creativa como intérprete en el rigor de la musicología y en la fecunda interacción de la obra de arte en la cultura y la sociedad. De esta manera sus interpretaciones magistrales constituyeron en la sala de conciertos, y constituyen a través de sus innumerables fonogramas, experiencias estéticas inolvidables.

Igualmente inolvidable fue su aporte como ser humano, a todos quienes tuvieron el privilegio de conocer directamente el valor y grandeza de su personalidad. Su inteligencia admirable, su celo ejemplar, su resistencia a toda prueba, su capacidad asombrosa, su fenomenal aplicación y su perseverancia maravillosa, se conjugaron con una probidad y humildad a toda prueba, que jamás lo llevó a envanecerse ante los innumerables honores con que fuera colmado en su larga y fecunda vida.

En su vida y en su carrera cumplió su madre un papel fundamental. Fue doña Lucrecia Ponce de León un verdadero arquetipo de la mujer chilena con su dechado de amor, temple, reciedumbre, sabiduría y visión. Al enviudar de Carlos Arrau Ojeda (1856-1904), un conocido oculista en Chillán, cuando el artista frisaba su primer año de vida, apoyó el sustento de la familia con la enseñanza del piano, pero sin perder de vista el promisorio futuro a que podrían conducir las extraordinarias y precoces dotes de su hijo Claudio. En Santiago, la madre escogió para su hijo a Bindo Paoli, uno de los mejores profesores de piano en el país durante esa época, profesor de otro gran valor chileno del teclado, la pianista Amelia Cocq.

Al mismo tiempo, doña Lucrecia realizó gestiones para obtener el apoyo financiero del gobierno chileno en la educación musical de su hijo Claudio.

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 5-7

Para ello contó con el apoyo decisivo del escritor y periodista Antonio Orrego Barros, “el mejor amigo i mas entusiasta admirador de las dotes de Claudio”, que le permitió obtener amplia acogida en los más altos niveles del Gobierno chileno presidido entonces por el gran estadista don Pedro Montt, nacido en 1848, elegido Presidente en 1906 y quien fallece el 16 de agosto de 1910, en Bremen, Alemania, sin concluir su mandato. Los legisladores chilenos mostraron un apoyo irrestricto hacia el entonces niño-artista, y no pararon mientes ni en los montos de becas que se asignaron, ni en los serios problemas presupuestarios por los que atravesaba entonces el país, entre 1911 y 1921, para tributar este “homenaje al arte”, según lo señalara el Diputado Carlos Alberto Ruiz en una sesión de la Cámara de Diputados realizada el 7 de mayo de 1918.

El entonces joven Arrau devolvió con creces el apoyo de su patria. Entre 1911 y 1921 se empapó de todo lo que la entonces floreciente capital de Alemania, Berlín, le ofreció en lo musical y en lo cultural, y estableció de manera sólida y profunda la piedra miliar de su ulterior carrera como solista. En 1913 encontró al profesor Martin Krause, a través de otra gran artista chilena, la pianista Rosita Renard, quien a la sazón se perfeccionaba en Alemania también con el apoyo del Gobierno chileno. Además de maestro, Krause fue un padre y un mentor para el niño prodigio en su tránsito a la adultez y fama, mediante una carrera que abarcó todos los importantes centros musicales del mundo.

Junto con ser un ciudadano del mundo conservó, con amor e inteligencia, la vigencia de sus raíces chilenas hasta el final de su vida. Al revés de otros artistas latinoamericanos, Arrau no demostró este lazo en la divulgación sistemática de la música de los compositores chilenos. Pero sí fue un cauce que llevó la música de los grandes maestros europeos a amplios sectores del público nacional, quien lo aclamó siempre con intenso fervor y con hondo arraigo. Desde el punto de vista de la musicología, una de sus contribuciones más importantes para Chile fue la renovación que hizo del vocabulario musical del público chileno, entre 1921 y 1928, en una década crucial de la historia de la música del país. Junto a Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt y Brahms, el país aclamó sus interpretaciones de los “grandes revolucionarios” de entonces, Albéniz, Debussy, junto a Skriabin, Ravel, Busoni, Schoenberg, Bartók y Stravinsky, a pesar del revuelo mayúsculo que provocaron entre los críticos tradicionalistas.

Claudio Arrau ha vuelto hoy día para quedarse en su patria para siempre. Recibió por última vez, el homenaje de las más altas autoridades de gobierno, de los más importantes artistas, intelectuales y hasta del más humilde campesino. La Catedral de Santiago se colmó de personas que le tributaron el último adiós y en el trayecto funerario de Santiago a Chillán miles de personas hicieron lo mismo en el frío del otoño. Su presencia en Chile hizo reverdecir nuevamente la música de los grandes maestros en el alma de los chilenos. La interpretación del Réquiem de Mozart —compositor con el que Arrau fuera parangonado cuando niño—, por la Orquesta Sinfónica, el Coro Sinfónico de

la Universidad de Chile y solistas, bajo la dirección de Irving Hoffmann, escuchada con unción reverencial por el público que colmó la Catedral de Santiago y por el otro público que colmó la Plaza de Armas para escuchar la música a través de altoparlantes, constituyó un verdadero milagro hecho realidad gracias a la conjunción de paradigmas que fuera el genio de Claudio Arrau León.

Editorial

Cuadragésimo Quinto Aniversario de la Fundación de la Revista Musical Chilena

Con ocasión de cumplir treinta años la *Revista Musical Chilena*, el año 1975, formulamos las ideas matrices que orientaran nuestra gestión como director de esta publicación, que nuestro amigo, el gran musicólogo Francisco Curt Lange ha calificado como la decana de las revistas musicológicas en lengua castellana. Estas ideas matrices se plantearon en los siguientes términos*:

“Su núcleo debe estar constituido por trabajos que se ajusten a las categorías de objetividad, rigor científico, originalidad, claridad y consistencia en la presentación, y que en su sustancia conformen una ‘fisonomía ante todo americanista’ ”.

“Esta línea americanista conlleva un enfoque integral de nuestra música, por un lado, considerando sus características intrínsecas y su calidad de fenómeno cultural y, por otro, examinando los diferentes tipos de música involucrados, vale decir, la música docta en su devenir histórico, la música folklórica de ascendencia hispana, y la música indígena, en la que se fusionan la vertiente autóctona con el acervo hispánico y el negro. La Revista continuará impulsando el estudio de la vida y obra de nuestros creadores con el mismo espíritu con que lo iniciara en 1945, en aquel número dedicado a Pedro Humberto Allende, primer músico que obtuviera el Premio Nacional de Arte (Nº 5, septiembre 1945). Similar impulso se continuará dando a los otros estratos musicales”.

“Complementan a este núcleo de la Revista, las reseñas de publicaciones y de discos, enfocadas objetivamente y en profundidad. El reflejo que la Revista ofrece de nuestro quehacer musical se ha planteado y se seguirá planteando alrededor de dos puntos fundamentales; en primer término, la información objetiva y veraz acerca de nuestra vida musical y, en segundo término, los planteamientos acerca de ella”.

Esta fisonomía americanista se justificaba en que “nadie más indicado que los latinoamericanos para preocuparnos del acervo cultural del continente, algo que, más que una tarea urgente constituye casi un imperativo moral”.

Estas ideas matrices, a su vez, se afincaban en una larga y hermosa tradición que se ha plasmado gracias al esfuerzo de personalidades señeras de nuestra vida musical que han estado a cargo de la dirección de la Revista. Entre estas personalidades está el gran historiador Leopoldo Castedo, el arquitecto y

*Luis Merino. *Reflexiones*, RMCH, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), pp. 13-15.

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, Nº 175, pp. 8-9

hombre de teatro Pedro Mortheiru, el gran musicólogo español Vicente Salas Viu, su primer director, los compositores Juan Orrego-Salas, Alfonso Letelier y Domingo Santa Cruz, su fundador, y director entre 1962 y 1964; con posterioridad a 1964 el prestigioso musicólogo Samuel Claro, la esforzada e inteligente Magdalena Vicuña y el prominente creador, pianista y maestro Cirilo Vila.

Para aquilatar el grado de concreción de estas ideas matrices se puede hacer una breve mención de las áreas geográfico-culturales que han sido cubiertas, los tópicos principales que se han tratado y el conjunto de las distintas disciplinas en que se sustentan los trabajos publicados.

Las áreas geográfico-culturales que se han cubierto son prioritariamente las de Chile y América Latina, y de manera conexa, las de Estados Unidos, España y Europa. Entre los tópicos está la música indígena, la música folklórica, la música popular urbana, la música artística de los siglos XVI-XVIII, XIX y XX, instrumentos musicales, poesía y música, instituciones musicales, intérpretes, revistas musicales, la presencia e influencia de la música de los compositores europeos en América Latina, las disciplinas musicológicas, personalidades importantes que se han destacado como musicólogos, historiadores de la música y escritores sobre música, y tópicos especiales. Entre las disciplinas, en que se sustentan los trabajos se puede señalar a la etnohistoria de la música, la arqueología musical, la antropología de la música, la etnomusicología, la organología, la musicología histórica, la musicología sistemática, la educación musical, la musicoterapia y otras disciplinas varias.

Dadas la gran variedad cuantitativa y cualitativa de los trabajos publicados entre 1973 y 1990 todo intento de señalar hitos resulta forzosamente incompleto. Dejamos esta tarea a nuestros lectores. En todo caso el gran desafío para los próximos años es reforzar la proyección hacia Latinoamérica, profundizando el sendero trazado por el N° 172 (julio-diciembre, 1989) y N° 173 (enero-junio, 1990). En el N° 172 se recogen los trabajos principales presentados a un simposio organizado por la Asociación Argentina de Musicología en Buenos Aires sobre la unificación de la Musicología Histórica y la Etnomusicología. En el N° 173, tres musicólogos residentes en Cuba, Venezuela y Chile, respectivamente, tratan sobre la carrera del gran violinista y compositor cubano José White en América Latina. Ambos números aglutinan contribuciones de investigadores que residen en Latinoamérica y estudian el acervo musical latinoamericano en el marco de perspectivas comunes para el continente en general. El continuar en este sendero permitirá que la *Revista Musical Chilena* aporte su óbolo a lo que constituye uno de los signos de este tiempo, la necesidad de integración latinoamericana en un mundo crecientemente interdependiente e intercomunicado que se aproxima a un nuevo milenio de existencia.

Luis Merino

Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica

Dra. M. Ester Grebe Vicuña, Ph.D.

I INTRODUCCIÓN

En este breve ensayo crítico, se intenta examinar el papel desempeñado por el análisis musical en la investigación y comprensión cabal de los fenómenos musicales, con el fin de evaluar sus posibilidades, características y orientaciones. En consecuencia, se reflexionará críticamente acerca de la validez, eficacia y limitaciones de esta técnica para el estudio de la música en sí misma y como medio de comunicación humana en el contexto de una cultura y sociedad.

1. Tendencias “universalista” y “humanista” en el análisis musical

Si se observan en perspectiva amplia las diversas tendencias y estrategias analítico-musicales imperantes en el quehacer musicológico y etnomusicológico, se destacan dos enfoques generales que parecen haber predominado en el transcurso de su desarrollo: una tendencia “universalista” y otra “humanista”.

La primera de ellas trata la obra musical como “cosa” u “objeto” sonoro, enfocándola con una óptica similar a aquella de las ciencias naturales. Se tiende a buscar y definir una estrategia única que se valida para cualquier música. Con este objeto se prescinde del período histórico, cultura o estética correspondientes y, por tanto, de las concepciones y categorías utilizadas por los músicos creadores e intérpretes que dan origen a la obra musical. Se opera de acuerdo a diversas concepciones, orientaciones y estrategias. Entre ellas, cabe señalar la descomposición del todo musical en sus partes constituyentes para generar una gramática musical; o el desglose de los parámetros físicos del sonido: alturas, duraciones, intensidades, timbres, texturas, etc., para articular relaciones significativas que explican la dinámica interna del discurso musical.

La segunda de ellas trata la obra musical como fenómeno humano, enfocándola con una óptica antropológico-musical. Se tiende a comprender y analizar el fenómeno musical de acuerdo a los criterios dominantes en un período histórico, cultura y estética, considerando cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. Este tipo de análisis humanista debería excluir la aplicación de una estrategia analítica única. Por el contrario, se requiere la elaboración o adaptación de una estrategia analítica acorde a las categorías musicales y valores estéticos consensuales utilizados en cada época y cultura por los músicos, tomando en cuenta —cuando ello es posible— sus recursos analíticos y terminologías correspondientes. Idealmente, este análisis humanista debe seguir el camino trazado por las concepciones musicales de una cultura y época, siguiendo los pasos del creador

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991. N° 175, pp. 10-18

o del extemporizador. Considerando que el lenguaje musical es un producto humano expresado mediante un discurso que genera un proceso de comunicación, el análisis musical debería centrarse en el hombre —en su calidad de creador, intérprete o receptor—, su cultura y sociedad.

De lo anterior se infiere que un análisis aplicado sólo a la música en sí misma es reduccionista, por cuanto aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico, impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales. Es claro que un análisis musical cabal debería considerar estos factores como también las relaciones complejas que se dan al interior del proceso de comunicación musical.

No obstante, al intentar contextualizar la música en su respectiva matriz sociocultural, subsiste un gran problema que debe ser solucionado creativamente: la integración de los dos enfoques analíticos —musical y sociocultural— que permite comprender la música en una perspectiva humanista. Idealmente, el análisis musical debería considerar no solamente los parámetros específicamente musicales en sí mismos de la obra analizada sino también la articulación de ésta con su creador y/o intérprete, su cultura y sociedad en el contexto del devenir histórico y de la permanencia y cambio de sus concepciones estéticas.

2. Influencia de la cultura y percepción selectiva del analista

El análisis musical es una ideofactura creada por los músicos que lo han puesto en práctica principalmente para conocer la estructura y estilo de un fenómeno musical. Surge en la musicología de Occidente, razón por la cual posee un fuerte sesgo europeocéntrico. En efecto, fue creado para el estudio de la música docta europea clásico-romántica y adaptado luego a los estilos de la música occidental tanto de épocas tempranas previas como también de épocas recientes.

Cualquiera que sea su estrategia utilizada, la técnica analítico-musical existe en función de la óptica y decisiones del analista profesional que lo asume —sea éste músico intérprete, musicólogo, etnomusicólogo, compositor o crítico musical—, y de las características del fenómeno musical al cual se aplica. Es, por tanto, un producto de la interacción entre el analista y el fenómeno musical en sí, mediatizado tanto por la cultura y formación académica del analista como también por el contexto sociocultural, histórico y estético del fenómeno musical en estudio. En consecuencia, el resultado del análisis musical variará de acuerdo a la formación interdisciplinaria o exclusivamente musical del analista, la cual, a su vez, influirá en su interés o desinterés por estudiar la inserción de la música en su cultura y sociedad; o por concentrarse meramente en la música en sí misma, escindida artificialmente de su contexto.

No obstante, en ambos casos el análisis musical es limitado por el filtro de la cultura, preferencias y percepción selectiva del analista, que afecta su manera de categorizar, conceptualizar y, por ende, analizar el fenómeno musical en estudio. Dicha percepción selectiva varía de acuerdo a patrones tanto individuales como culturales. Sus problemas se intensifican cuando el analista se

enfrenta a músicas pertenecientes a culturas ajenas a la propia. En este último caso, cabe recurrir al rescate de las percepciones, concepciones y criterios analíticos —si los hubiere— de los actores sociales, vale decir intérpretes, creadores y receptores que han internalizado y representan a la cultura musical en estudio.

En efecto, el antiguo supuesto que apoyaba la existencia de un isomorfismo (forma idéntica) entre la percepción sensorial y una determinada “realidad” física ha sido sometido a prueba. Ahora sabemos que la realidad física y la realidad percibida pueden diferir entre sí (Pribram 1980: 32). Transfiriendo este hallazgo al plano de la percepción auditiva de la música, esto permite plantear que la realidad física de un fenómeno musical y su correspondiente realidad percibida por distintos receptores puede variar significativamente. En otras palabras, cada receptor percibirá en forma diferenciada, selectiva y con matices individuales diversos la realidad física del mismo fenómeno musical. Este aporte científico indica la necesidad de una revisión y reconsideración de los antiguos conceptos y estrategias analítico-musicales basados en supuestos inferidos de los paradigmas del positivismo-lógico. Debe someterse a prueba el supuesto que el análisis representa en forma cabal e isomórfica a la música —su objeto de estudio— puesto que cada analista percibe y filtra selectivamente, “a su manera”, la obra analizada.

3. Audición, transcripción, notación y análisis musical

Cada fenómeno o evento musical suele presentarse ya sea como un discurso sonoro que da lugar a una forma de representación concreta denominada transcripción o notación musical; o bien a un discurso musical vivo, que se percibe auditivamente en un tiempo y espacio particulares dando lugar a un proceso activo de comunicación, sin que éste conlleve ni produzca algún tipo de transcripción o notación musical. En este último caso, el proceso permite establecer canales de comunicación entre el compositor y/o intérprete y el grupo receptor, mediatizados por la música en sí. Esta relación compleja del quehacer musical pone en juego diversos factores socioculturales, históricos, situacionales e individuales, que interactúan dinámicamente en el proceso de comunicación.

Como regla general, la notación musical se ha producido solamente en las altas culturas de Occidente y Oriente, por lo cual es un dominio de los músicos profesionales y de algunos de sus receptores habituales entrenados. Por su parte, la transcripción de fuentes sonoras de las músicas tradicionales es un recurso etnomusicológico sistematizado en nuestro siglo. De lo anterior, se desprende que la recepción de la música viva no mediatizada por recursos de lectura musical ha sido y es el modo habitual de internalización del fenómeno musical. Sumado a ello, en varias culturas tradicionales suelen existir categorías verbalizadas acerca de la música que permiten comprobar la existencia de criterios analíticos empíricos reflejados a menudo en terminologías tradicionales. Su eventual existencia revela, posiblemente, la presencia del saber musical etnocientífico.

En las tareas musicológicas, existen relaciones determinantes entre la audición, transcripción o notación y el análisis de un fenómeno musical. En el trabajo etnomusicológico, la audición —como percepción selectiva con limitantes culturales— condiciona a la transcripción, que debería registrar y representar mediante la escritura musical todos los elementos constituyentes del discurso musical. Condiciona, asimismo, al análisis, puesto que éste depende de la calidad de la transcripción y ésta, a su vez, del proceso de percepción auditiva que la precede. Por su parte, en el trabajo musicológico la notación musical generada por el compositor condiciona el análisis. Es, por tanto, un trabajo menos problemático y complejo. El musicólogo no necesita generar sus propias partituras. Debe basarse en partituras originales complementándolas con fuentes documentales históricas.

En etnomusicología, la transcripción eficiente o deficiente de un trozo musical dependerá de la habilidad, entrenamiento auditivo y conocimiento de la base cultural del trozo transcrito por parte del transcriptor (véase Seeger 1964: 276-277). En este caso, la elaboración de la transcripción y el análisis suelen ser procesos convergentes y simultáneos, siempre que ambos sean realizados por la misma persona. El etnomusicólogo siempre puede recurrir a la grabación original para verificar o controlar sus transcripciones y análisis, y acceder al material de documentación correspondiente. Asimismo, puede recurrir a la percepción auditiva, análisis, explicaciones e interpretaciones de significados proporcionados por los propios músicos nativos y sus receptores. Es posible que de ello resulte el hallazgo de una etnoteoría o simbología musical nativa; o la articulación de relaciones entre música, cultura y sociedad a partir de las concepciones y creencias nativas.

En musicología, la precisión y exhaustividad de la notación musical depende del período histórico, observándose una tendencia hacia la mayor simplificación e imprecisión en las notaciones tempranas y una tendencia hacia la precisión máxima con gran recargo de indicaciones en ciertos compositores contemporáneos. No obstante, gran parte de las partituras del pasado son prescriptivas: dan cuenta de cómo el compositor deseó que fuese interpretada su música y no como fue interpretada de facto en su tiempo. Este problema se agudiza por no contar con música viva grabada hasta el siglo XIX inclusive, existiendo un gran vacío de varios siglos que dificulta la verificación y control de las teorías interpretativas, las cuales deben apoyarse en documentación histórica tanto escrita como iconográfica.

II CORRIENTES CONTEMPORÁNEAS EN EL ANÁLISIS MUSICAL

1. *El análisis musical en el contexto del saber humanístico y del método científico*

Pese a que un análisis aplicado sólo a la música en sí misma es reduccionista por cuanto aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales, en la musicología histórica y —con menor énfasis— en la etnomusicología ha predo-

minado el enfoque analítico-musical centrado en el fenómeno musical en sí mismo escindido artificialmente de sus contextos. Este enfoque podría justificarse sólo cuando se desea analizar algunos aspectos de un trozo musical con el fin de facilitar su interpretación.

Las causas de esta orientación reduccionista predominante deben ubicarse en los problemas existentes en la formación humanista y científica de los músicos, que suele ser sacrificada en pro de la formación técnico-musical. Para superar los niveles en que se da actualmente el análisis musical se necesitan musicólogos históricos y etnomusicólogos con una experiencia amplia en ciencias sociales, filosofía y humanidades, cimentada sobre una base interdisciplinaria sólida.

El conocimiento de los principios básicos que regulan el método científico permite considerar hasta qué punto el análisis musical no puede ser tratado como una técnica autónoma, por ser meramente uno de los recursos que deben ser utilizados para el estudio cabal de un fenómeno musical. Idealmente, el proceso analítico debería ser concebido en el contexto mayor de un diseño o proyecto de investigación, cuya base científica puede otorgarle mayor confiabilidad mediante técnicas de control y verificación; y cuyas implicancias humanísticas le darían profundidad, amplitud y apertura interdisciplinaria. Asimismo, ello permitiría la elección del tipo de análisis más adecuado al fenómeno musical en estudio.

2. Orientaciones socioculturales y criterios analítico-musicales

En cada cultura, sociedad y época, las maneras de comprender, estudiar o analizar la música dependerán, en gran medida, de los criterios que rigen la concepción del fenómeno musical (Nketia 1982: 707). En aquellas sociedades como las de Occidente, en las cuales la música es considerada como fuente de placer estético, se dará énfasis al estudio de la música en sí misma, centrándose en su forma y elementos estructurales. En aquellas sociedades en que la música está ligada a las concepciones filosóficas o religiosas, se dará énfasis al estudio de su significado y simbolismo en el contexto del sistema de creencias y de la concepción de mundo. Y, por último, en aquellas sociedades que valoran la dimensión social de la música, se dará relevancia a la comprensión de la música como parte de la vida humana, destacando la importancia de sus roles sociales y procesos de comunicación (*loc. cit.*).

En su calidad de disciplinas de Occidente que estudian el fenómeno musical, tanto la musicología histórica y sistemática como la etnomusicología han propuesto y aplicado modelos analítico-musicales destinados al estudio de la música en sí misma. Por lo contrario, aquellas orientaciones humanistas o antropológicas que dan énfasis a los contextos socioculturales del fenómeno musical han sido menos comunes en la musicología histórica y sistemática que en la etnomusicología. En este sentido, se destaca la obra pionera de los musicólogos históricos Lang 1941, Lowinsky 1941, Sachs 1946 y Bukofzer 1947, como también de los etnomusicólogos Merriam 1964 y Blacking 1973. La

interdisciplina que impulsará decisivamente esta última orientación es la Antropología de la Música.

Es necesario dejar en claro que cada una de las técnicas analítico-musicales propuestas no han sido sometidas a prueba a su debido tiempo. Al carecerse de una revisión crítica, ellas coexisten en calidad de opciones favorecidas por algunos investigadores o por escuelas musicológicas o etnomusicológicas. Sus diversas orientaciones responden a paradigmas compartidos por grupos de musicólogos y etnomusicólogos en distintos países desde el siglo XIX hasta el presente.

3. Modelos analítico-musicales

Herndon (1974: 221-239) distingue los siguientes cuatro modelos analítico-musicales aún vigentes: 1) orgánico, 2) mecánico, 3) procesal y 4) matemático.

1) El modelo orgánico se refiere al análisis musical descriptivo, centrado en la música en sí misma. Ha sido utilizado por mucho tiempo, generándose en la musicología histórica y sistemática y aplicándose posteriormente en etnomusicología. En su génesis, recibe la influencia de la biología y del evolucionismo unilineal o darwinismo cultural del siglo XIX. Da lugar a un análisis musical descriptivo que intenta comprender las relaciones formales entre el todo y sus partes como también la estructura y relaciones estructurales de los elementos musicales. Así, sus relatos descriptivos del fenómeno musical dan cuenta de las características formales, estructurales, melódicas, rítmicas, armónicas, etc., tomando como punto de partida las categorías del analista reconocidas comúnmente en la música docta de Occidente y operando en base a la partitura o la transcripción musical. Este es el tipo de análisis enseñado aún en la mayor parte de los conservatorios de música. Sus ejemplos tempranos se caracterizan por un lenguaje literario retórico e impreciso. (Véase Tovey 1959).

2) El modelo mecánico concibe la música como un objeto físico. Recibe influencias de las matemáticas, física y mecánica desarrolladas a partir del siglo XVII. Da lugar a tipos de análisis basados en listados de categorías, fichas clasificatorias y otros recursos similares, todos ellos aportados por etnomusicólogos. Como ejemplo, cabe citar algunos de los recursos propuestos por Nettl 1956 (listados de rasgos musicales), Lomax 1968 (fichas cantométricas), Merriam 1964 y 1967 (fichas clasificatorias) y Kolinski 1959, 1961, 1965 y 1982 (diagramas analíticos).

3) El modelo procesal intenta analizar el fenómeno musical de acuerdo a un enfoque analítico-sintético integrado, centrándose en sus procesos dinámicos. Incorpora el estudio de los procesos de transformación y aculturación musicales. (Véase a McLeod 1966, tesis doctoral etnomusicológica sobre técnicas de análisis para la música no occidental).

4) El modelo matemático se centra en el uso de la técnica estadística al servicio de la cuantificación de datos musicales. Los procesos clasificatorio y comparativo pueden ser sistematizados y mejorados mediante la utilización de la estadística. Se ha empleado tanto en musicología histórica y sistemática como

en etnomusicología, predominando en esta última. (Véase a Freeman y Merriam 1956).

A estos cuatro modelos deben agregarse los siguientes:

5) El modelo lingüístico, aplicado principalmente en etnomusicología, se centra en las analogías entre música y lenguaje, gravitando en las aplicaciones posibles de los modelos lingüísticos al análisis musical. Una de ellas consiste en la adaptación del método de la gramática transformacional de Chomsky al análisis musical. (Véase Feld 1974).

6) El modelo paramétrico se basa en un análisis musical centrado en parámetros musicales —variables cuantificables del discurso musical—, los cuales se estudian separadamente para culminar luego en su comprensión integrada. Dichos parámetros son: 1) altura, expresada en la armonía, trayectoria e interválica melódica; 2) duración, expresada en el ritmo, métrica, tempo y agógica; 3) intensidad, expresada en la articulación y dinámica, y 4) timbre o color. Se genera un proceso detallado de análisis y síntesis que permite penetrar a fondo en cada uno de estos parámetros. Se establecen relaciones de similitud y contraste en la estructura musical. Y, por último, se articulan las correlaciones estructurales entre ellos. Se aplica principalmente en el análisis de música contemporánea docta y secundariamente en etnomusicología. (Véase Stein 1962 y Grebe 1964).

7) El modelo antropológico-musical se centra en el estudio de la música en la cultura y como cultura. Se establecen relaciones entre estructuras y procesos musicales y culturales, gravitando en los puntos nucleares de convergencia, tales como los símbolos. Estos últimos permiten comprender en profundidad las relaciones que se dan entre los fenómenos culturales y musicales. Se utiliza preferentemente en antropología de la música y etnomusicología. (Véase Merriam 1964, Blacking 1967 y 1973, Zemp 1971, Keil 1979 y Grebe 1973, 1978 y 1980).

8) El modelo cognitivo émico adopta como punto de partida los criterios y concepciones de los músicos nativos, reflejados en sus propias categorías y terminología. Se ha incorporado en las últimas dos décadas al análisis etnomusicológico. (Véase Zemp 1978 y 1979; Grebe 1980).

III PERSPECTIVAS FINALES

En la evolución y características de estos modelos analítico-musicales se observa una búsqueda continua de enfoques y recursos que permitan superar las limitaciones que se van detectando en su aplicación. En el transcurso de dicha búsqueda, aparecen varios nuevos modelos analíticos que surgen de enlaces interdisciplinarios establecidos en los últimos veinte años. Si bien es cierto que el modelo orgánico descriptivo dominó la escena musicológica desde un comienzo y que éste fue adoptado por los primeros etnomusicólogos de la escuela de Berlín, posteriormente la etnomusicología tomó la delantera proponiendo varios modelos alternativos. La emergencia de estos fue estimulada por la ampliación de las vinculaciones interdisciplinarias y por los problemas complejos de índole teórica, metodológica y técnica que debían enfrentar los

etnomusicólogos al investigar la música en los más variados contextos culturales y sociales.

A pesar de que esta búsqueda progresiva de nuevas metodologías analíticas ensancha y enriquece las perspectivas etnomusicológicas y musicológicas brindando interesantes posibilidades electivas, subsisten problemas centrales aún no resueltos. Seeger (1960: 245) plantea un dilema crucial: la dificultad para establecer correspondencias y relaciones entre el fenómeno musical percibido con la verbalización acerca de dicho fenómeno musical mediante el lenguaje hablado o escrito. En otras palabras, al analizar el discurso abstracto de la música es necesario representarlo concretamente mediante el lenguaje verbal. Por tanto, existe un contraste de niveles entre la música en sí y el "hablar o escribir acerca de la música", lo cual dificulta el proceso analítico.

No obstante, es necesario distinguir el fenómeno musical en sí del pensar acerca de dicho fenómeno. A nuestro juicio, el primero es un testimonio valioso de la creatividad humana; y el segundo es un resultado de un proceso cognitivo estimulado por la comunicación musical. Ambos deben ser considerados en un análisis antropológico-musical.

Puesto que la musicología histórica/sistemática y la etnomusicología poseen tanto sus respectivos corpus teóricos como también recursos metodológicos y técnicos diferenciados que se aplican a sus respectivos universos de estudio —músicas occidentales y no occidentales—, es necesario reconocer que ambas corresponden a paradigmas diferenciados aunque complementarios. En el plano del análisis musical, la musicología histórica generó y aportó el primer modelo analítico orgánico descriptivo, el cual fue adoptado tempranamente por la etnomusicología. Algo similar ocurrió posteriormente con el análisis paramétrico. Sin embargo, se va produciendo gradualmente una emancipación y diversificación de los modelos analíticos etnomusicológicos unidos a su enriquecimiento antropológico e interdisciplinario. En esta perspectiva, la musicología comienza a recoger de la etnomusicología, poco a poco, nuevas ideas y orientaciones que señalarán una nueva etapa en su devenir.

Sería deseable que en esta nueva etapa tanto etnomusicólogos como musicólogos compartieran una orientación humanista hacia el fenómeno musical, realizando no sólo un interés por la comprensión de sus formas y/o estructuras en sí mismas sino también su vinculación profunda con el hombre y su cultura. La Antropología de la Música podrá trazar un camino para encauzar esta orientación, mediante modelos de análisis que aborden a la música en sí misma y en sus correspondencias con la cultura centrada en el hombre.

Universidad de Chile
Departamento de Antropología

REFERENCIAS

- Blacking, John. 1967. *Venda Children's Songs*. Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Londres, Faber y Faber.
- Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, Norton.
- Feld, Steven. 1974. "Linguistic Models in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology*, xviii, 2, pp. 197-217.
- Freeman, Linton C. y Alan P. Merriam. 1956. "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology". En *American Anthropologist*, 58, 3, pp. 464-472.
- Grebe, M. Ester. 1964. "Estudio Analítico de 'Der Stürmische Morgen': Un Enfoque Metodológico". En *Revista Musical Chilena*, xviii, 89, pp. 87-104.
- Grebe, M. Ester. 1973. "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, pp. 3-42.
- Grebe, M. Ester. 1978. "Relationships Between Musical Practice and Cultural Context: The Kultrún and its Symbolism". En *The World of Music* (UNESCO), xx, 3, pp. 84-106.
- Grebe, M. Ester. 1980. *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Belfast, The Queen's University of Belfast, Tesis Doctoral en Antropología Social, 2 vols.
- Herndon, Marcia. 1974. "Analysis: The Herding of the Sacred Cows?". En *Ethnomusicology*, xviii, 2, pp. 219-262.
- Keil, Charles. 1979. *Tiv Song*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1959. "The Evaluation of Tempo". En *Ethnomusicology*, iii, 2, pp. 45-57.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1961. "The Origin of the Indian 22-Tone System". En *Studies in Ethnomusicology*, i, pp. 3-18.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1965. "The Structure of Melodic Movement: A New Method of Analysis". En *Studies in Ethnomusicology*, ii, 95-120.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1982. "Reiteration Quotients: A Cross-Cultural Comparison". En *Ethnomusicology*, xxvi, 1, pp. 85-90.
- Lang, Paul Henry. 1941. *Music in the Western Civilization*. Nueva York, Norton.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick (New Jersey), Transaction Books.
- Lowinsky, Edward. 1941. "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance". En *Papers of the American Musicological Society*, pp. 57-84.
- McLeod, Norma. 1966. *History of Formal Description in Ethnomusicology*. Evanston, Northwestern University, Tesis Doctoral (Ph. D.), Cap. 1.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- Merriam, Alan P. 1967. *The Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago, Aldine.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1982. "La Interacción Mediante la Música en las Sociedades Africanas". En *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (UNESCO), xxxiv, 4, pp. 707-725.
- Pribram, Karl H. 1980. "The Role of Analogy in Transcending Limits of the Brain Sciences". En *Daedalus* (Spring Issue), pp. 19-38.
- Sachs, Curt. 1946. *The Commonwealth of Art*. Nueva York, Norton.
- Seeger, Charles. 1960. "On the Moods of a Music Logic". En *Journal of the American Musicological Society*, xiii, 1-3, pp. 224-261.
- Seeger, Charles. 1964. "Report of the Chairman-Moderator" (Symposium on Transcription and Analysis: A Howke Song). En *Ethnomusicology*, viii, 3, pp. 272-277.
- Stein, Erwin. 1962. *Form and Performance*. Londres, Faber y Faber.
- Tovey, Donald Francis. 1959. *The Main Stream of Music and Other Essays*. Cleveland, The World Publishing Company.
- Zemp, Hugo. 1971. *Musique Dan: La Musique Dans la Pensée et la Vie Sociale d'une Société Africaine*. Paris, Mouton.
- Zemp, Hugo. 1978. "'Are'Are Classification of Musical Types and Instruments". En *Ethnomusicology*, xxii, 1, pp. 37-67.
- Zemp, Hugo. 1979. "Aspects of the 'Are'Are Musical Theory". En *Ethnomusicology*, xxiii, 1, pp. 5-48.

La Música Guitarrística de Leo Brouwer

(Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea)

por

Vladimir Wistuba-Álvarez

1. A MODO DE PROLEGÓMENO

Poco se ha relatado pero podemos afirmar que junto a los seres barbudos de piel blanca europeos, los caballos, las armas de fuego y las espadas, las armaduras y los vidrios de colores que asombraron a los habitantes amerindios también estuvieron las guitarras y vihuelas (Giro, 1986: 16-17).

De hecho, desde los primeros tiempos del "encuentro" [—y no decimos "descubrimiento", entre muchas razones porque el "asombro" del choque cultural fue mutuo— (Todorov, 1984)], la guitarra se adentró sonando en una tierra entonces completamente ignota para el Viejo Mundo y sonando pronto completará cinco siglos.

¿Quién duda hoy en día que uno de los símbolos con que se identifica en el mundo a esa inmensidad territorial y cultural que es América Latina y el Caribe, no lo tengamos en la guitarra?

Dos razones centrales para este fenómeno son: para la guitarra la facultad de asimilación imitativa de todas las músicas y sonoridades instrumentales, fruto del incesante *mestizaje cultural* desarrollado en la confluencia de las culturas *amerindia, europea y africana*, que como el intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri enfatizara: ha sido *único en la historia de la humanidad* (Uslar, 1986).

Así, desde hace cinco siglos, confluyeron tanto las flautas, vasijas, timbales y cantos amerindios como las vihuelas, arpas, espinetas, órganos de leño, cantos e idiomas peninsulares, tambores y cantos africanos cada uno con sus particularidades, en los sincretismos musicoculturales resultantes, presentes hoy en la expresión y en el repertorio académico de la guitarra latinoamericana.

La segunda razón es consecuencia de la primera, ya que por aquella asimilación maravillosa y por ese mestizaje irreverente la producción guitarrística latinoamericana ha alcanzado en este siglo y especialmente después de la década de los años 50 su pequeña *Época de Oro*.

Así la espiral de la historia se expresa elocuentemente: la vihuela que ya madura hacía prodigios durante el *Siglo de Oro* del 1600 en la península ibérica, con nombres como Luis de Milán, Mudarra, Valderrábano, Pisador, etc., y que titubeando tocara las arenas de las grandes culturas precolombinas hoy revela su expresión guitarrística latinoamericana en contenido y estilo.

Sí en el plano económico nuestro continente vive y pena en el subdesarrollo, consecuencia colonial del temprano desarrollo de otros continentes, como bien lo ha destacado el escritor uruguayo Eduardo Galeano (Galeano, 1983), en el repertorio guitarrístico sucede la maravilla de ser en la actualidad una

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 19-41

potencia rectora que conjuga la alta elaboración creativa contemporánea con la excelencia innegable de sus materias primas vernáculas. Ejemplo de lo anterior lo constituye la obra guitarrística de *Leo Brouwer*.

1.1. *Reseña biográfica*

El compositor y guitarrista *Leo Brouwer* (Leovigildo Brouwer Mesquida nacido el 1 de marzo de 1939 en La Habana) es después de los compositores *Amadeo Roldán* (1900-1939) y de *Alejandro García Caturla* (1906-1940) el compositor cubano de mayor renombre de música contemporánea. El crítico inglés Colin Cooper ha señalado:

"El más grande compositor vivo de la guitarra, no es una frase fácil para cualquier contexto, pero considerando todos los hechos es imposible pensar en otro compositor con un mejor derecho a esa designación" (Cooper, 1985:13; cf. Wistuba, 1987c: 57).

Leo Brouwer se graduó en el Conservatorio de Peyrellade en 1955 y estudió guitarra con el maestro *Isaac Nicóla*, en 1959 el gobierno de su país le otorga una beca para realizar estudios en la Juilliard School of Music y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos. En 1961 asume el cargo de Director del Departamento de Música del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), ejerce también la Cátedra de Composición en el Conservatorio Nacional Amadeo Roldán y la asesoría musical de Radio La Habana.

En la segunda mitad de los 60 al crearse el GES (Grupo de Experimentación Sonora) del ICAIC, Brouwer realiza una importante labor docente que fructificaría, por ejemplo, en la maduración del mundialmente conocido movimiento musical de La Nueva Trova Cubana, con figuras como la de los trovadores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Brouwer en la actualidad es Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1987 le fue conferido el status de *Miembro de Honor de la UNESCO*, máxima distinción adjudicada a los músicos que han dedicado su vida a una extraordinaria actividad musical. Anteriormente, por ejemplo, han recibido este reconocimiento músicos tales como Menuhin, Shankar, Karajan, entre otros.

El catálogo general de composiciones de *Leo Brouwer* incluye más de sesenta obras y cerca de un número similar de películas cubanas llevan música de su autoría (—él mismo confiesa haber compuesto más de 120 bandas sonoras para filmes—). Ya en 1963 con su obra *Sonograma I* (para piano preparado) se sitúa como la figura más destacada de la llamada *Vanguardia Cubana*, el movimiento del avant-garde musical que incluye entre otros a Juan Blanco, Carlos Fariñas y Roberto Valera. Algunas de sus obras más destacadas para guitarra son:

La Danza Característica (1957), *Los Estudios Sencillos I-X* (1960), *El Elogio de la Danza* (1964), *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *Tarantos* (1973), *Parábola* (1974); los Conciertos: *Concierto N° 1* (1971), *Concierto de Lieja* (1980), *Concierto Elegíaco*, *Retratos Catalanes* (1983), y el *Concierto de Toronto* (1986); *Le Decameron Noir* (1981); además, la singular trilogía: *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984), *Paisaje Cubano con Rumba* (1985), *Paisaje Cubano con Campanas* (1986) y

los excelentes arreglos (para guitarra y orquesta) *From Yesterday to Penny Lane* (1987). En 1992 se estrenará el *Concierto de Helsinki*.

2. IDENTIDAD, METODOLOGÍA, ESTILO Y CUBANIDAD

2.1. *Algunas consideraciones acerca de la identidad cultural en Latinoamérica*

En opinión del filósofo nicaragüense *Alejandro Serrano* el problema de la identidad cultural pertenece a la problemática general de la filosofía que debate en particular el proceso dialéctico en Latinoamérica entre: *dominación* como factor de enajenación y *liberación* como medio potencial para obtener una identidad cualitativamente superior.

En nuestra opinión lo anterior tiene un obvio contacto con los problemas estilísticos de la música latinoamericana, como dijera María Ester Grebe *Estilo condensa valor estético* (Grebe, 1981:71). Las búsquedas de la identidad cultural y desarrollos de la estética musical latinoamericana son un sector que participa de la reflexión filosófica, proyectándose en la praxis artística¹ donde no dejan de tener ingerencias los factores sociopolíticos. Por esta razón, la investigadora chilena Ana Pizarro ha hablado de la existencia de un fenómeno que en América Latina tiene una singular importancia aunque no le es exclusivo. Se trata de lo que ella denomina *doble vanguardismo*, o sea, la tendencia de la intelectualidad artística y literaria latinoamericana hacia una actividad "vanguardista" paralela y simultánea tanto en las artes como en el terreno político, coincidiendo esos mismos poetas, prosistas, ensayistas, músicos, pintores, etc., de los afanes innovadores en ambos terrenos (Pizarro, 1981).

Por su parte, acerca de la interrelación entre los hechos políticos y la reflexión filosófica latinoamericana Serrano enfatizó:

"...la liberación se impone como una condición del ser, como un presupuesto de la identidad, como una necesidad de la filosofía. Así pues, la filosofía latinoamericana es ante todo filosofía de la liberación que asume al hombre y al mundo, al ser y al ente, al sujeto y a la historia como todo en su relación dialéctica, como un tejido de acciones, y trata de recuperar teórica y prácticamente en esa unidad restaurada, la humanidad del pueblo y del individuo, usurpada por la represión y la dominación. (...)".

y, en estrecha interrelación con lo anterior, el filósofo nicaragüense agrega que la reflexión filosófica en Latinoamérica preferentemente debe tener en cuenta,

"...la identidad como problema previo (...) en la búsqueda de la especificidad de lo latinoamericano (...) es la condición de la universalidad de su ser, la búsqueda de la universalidad que es esencial a toda auténtica filosofía, pasa, necesariamente, por el encuentro de la particularidad, que en nuestro caso es el encuentro del ser latinoamericano" (Serrano, 1985:86-87).

¹Brouwer señala en su *Síntesis de la Armonía Contemporánea* (Instituto del Libro, La Habana, 1972) que las obras de Villa-Lobos, Revueltas, Ginastera, Chávez, Guarneri y otros deben ser estudiados porque "forman la vanguardia de nuestro siglo". Y enfatiza: "*De ninguna manera pueden pasar inadvertidos para nosotros*" (Brouwer, 1972:3) (subrayado agregado).

Al tener en cuenta las premisas y exigencias inmanentes a la estética latinoamericana anteriormente señaladas, en el presente estudio intentaremos aproximarnos a un caso concreto de una praxis musical donde el "ser latinoamericano" peculiar y particular está en estrecha armonía con supuestos estéticos contemporáneos. En cuanto a las implicancias sociopolíticas y su ingerencia directa en la obra creadora de Leo Brouwer, podemos decir que éstas se manifiestan claramente en obras vocales, de multimedia o de música cinematográfica portadoras de un "mensaje" expresando su compromiso ciudadano con el proceso sociopolítico desarrollado en Cuba² a partir de 1959. Por su parte si en su música instrumental hay ingerencias políticas éstas cumplen un papel extramusical contextual.

2.1.1. De los aspectos metodológicos

El presente estudio está dedicado sólo a la producción guitarrística de Brouwer. Sin embargo, creemos que las inferencias abductivas³ extraídas del análisis de la mayoría de las obras para guitarra pueden llevarnos a conclusiones vigentes para toda su producción como compositor.

En cuanto a la metodología que utilizaremos se trata de una síntesis heterodoxa y dialéctica de marcos conceptuales y técnicas de análisis e investigación de la musicología, la etnomusicología, la antropología cultural, la estética latinoamericana⁴, la lingüística y la semiótica.

En la etnomusicología destacamos la tradición etnomusicológica latinoamericana representada por muchos musicólogos del continente como los cubanos Alejo Carpentier, Danilo Orozco, Olavo Alén y la chilena María Ester Grebe Vicuña, entre los estudiosos europeos no podemos dejar de mencionar la figura de John Blacking.

Respecto a la metodología derivada de la lingüística y de la semiótica hago notar que, más que determinadas obras o autores, el mayor aporte e incentivo lo personificó en las charlas impartidas por el Profesor Godsuno Chela-Flores (Catedrático de la Universidad del Zulia, Venezuela) durante el año académico 1986-87, en el departamento de Filología Española de la Universidad de

²Por mencionar algunas de estas obras cito: *Al asalto del cielo* (Homenaje a Lenin), la música incidental para la película de Santiago Álvarez *Hanoi Martes 13* (1967) acerca de la cual Michael Chanan ha dicho: "...La partitura creada para esta película es una de las más bellas escritas por Brouwer..." ("...The score for this film is one of the finest that Brouwer has written...") (Chaman, 1985:185) y la música para la película *Lucía* (1968) de Humberto Solas sobre la cual Brouwer entrega antecedentes detallados en su escrito *Lucía en Tres Movimientos* (Brouwer, 1982:71-76).

³En los términos planteados por Eco: "Se trata de hablar de una interpretación que confiere sentido a vastas porciones de discurso a partir de descodificaciones parciales... esa interpretación es un *inferencia*... sintética en que encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general..." (Eco, 1977:234, 235).

⁴Que si bien es cierto no existe en ningún manual escolástico es posible resumir y deducir de las numerosas reflexiones personales de los más importantes intelectuales latinoamericanos confrontándolas con nuestras propias investigaciones y su teorización.

Helsinki, sobre dialectología del Español de América y Lingüística Contemporánea del Castellano. Particular influencia teórica tuvo en nuestras consideraciones el método esencialmente dialéctico del modelo polisistémico para el análisis de los fenómenos fonológicos dialectales de América Latina del Prof. Chela⁵ (Chela-Flores, 1986), como también, diversos criterios de análisis y teoría de la entonación elaborada por el Dr. Hugo Obregón (Obregón, 1981).

De acuerdo con lo anterior nos ha sido de mucha utilidad la proposición de un modelo multidimensional "...para el estudio de la música en sí misma y en su contexto sociocultural..." de la Dra. María Ester Grebe (Grebe, 1981:52-74); además, damos cuenta de la existencia de un extenso y riguroso trabajo sobre teoría de la entonación musical, que ha tenido amplia difusión en la Europa del Este, elaborado por Boris Asafiev (Asafiev, 1976) el que lamentablemente conocemos por citas indirectas (dada la imposibilidad de leerlo en su idioma original), pero que en su esencia está en la línea de varios trabajos etnomusicológicos contemporáneos, de los cuales podemos mencionar el más polémico: la obra *Cantométrica* de Alan Lomax (Lomax, 1968).

También nos han resultado de gran interés los planteamientos de Danilo Orozco acerca del rol del Son cubano en la competencia artístico-musical de Cuba (hechos en 1979 en una publicación de poca difusión) y que nos llegara en una edición más tardía que hemos podido ir confrontando dinámicamente con nuestros resultados parciales, y en algunos casos llegar a coincidir en conclusiones globales (Orozco, 1985:363-389).

Como base para la comprensión de los procesos de comunicación y su simbología, destaco los planteamientos semióticos de Umberto Eco (Eco, 1977) y de mucha aplicación de la semiótica al terreno de la música como la realizada por Eero Tarasti (Tarasti, 1978) y Guido Stefani (Stefani, 1982 y 1987a, 1987b), entre otros.

2.2. El paradigma estilístico

Primero podemos considerar *el paradigma estilístico en Brouwer como un proceso que tiene su expresión en un macrosistema conformado por tres subsistemas de rasgos interrelacionados multivalentes y en continua transformación dialéctica* que en el transcurso cronológico de su catálogo tienen una jerarquía dinámica, dándose

⁵Quién además nos desvelará la clásica *Gramática de la Lengua Castellana* de Andrés Bello que en sus principios gramaticales en gran medida da las bases para la elaboración analógica de las actuales premisas de lo que debería ser la musicología latinoamericana, o sea, fundamentalmente: "la independización" del estudio musicológico latinoamericano de la lógica escolástica europea teniendo en cuenta que no existe un tipo unívoco de música, sino que las músicas son inherentes a cada cultura y condicionadas por una interrelación con el lenguaje verbal; también, otro clásico muy significativo es *Sistema, Norma y Habla* (1952) del lingüista uruguayo *Eugenio Coseriu*, que en su época sintetiza y posibilita todo el posterior desarrollo de la lingüística del español (Coseriu, 1967). Curiosamente, debemos mencionar que similar postulado teórico tripartito sería formulado posteriormente por *Alan Merriam* en el terreno de la etnomusicología en su tratado *The Anthropology of Music* (1964).

como consecuencia, de obra en obra, una suma continua de síntesis parciales en un desarrollo en espiral⁶. A este respecto el propio Brouwer ha señalado:

"...se pueden tomar células temáticas y hacer con ellas una síntesis que abarca más de 30 años. No es que yo tome literalmente estas cosas, son ideas muy parecidas que identifican un pensamiento abstracto, en este caso el de la música, con una concreción estilística en el caso mío particular" (Wistuba, 1987c:59).

Por otra parte hablaremos de rasgos y no de elementos porque de esta manera abarcamos tanto los formantes estructurales (de un relativo fácil reconocimiento) como los relativos al modo de utilización (comúnmente de función) de un material determinado.

Los tres subsistemas antes mencionados son:

a) Subsistema de *rasgos estilísticos con marca de cubanidad*, visible en mayor o menor medida en cada obra pero con mayor intensidad en el período que abarca desde mediados de los 50 hasta fines de los 60, o sea, desde el *Preludio* (1956) hasta *Canticum* (1968) y, posteriormente, en las obras de la última década.

b) Subsistema de *rasgos estilísticos tradicionales*, derivados del bagaje acumulado por la música occidental, visible en todo el catálogo, pero sobre todo en las obras a partir de 1980, por ejemplo en la obra *El Decamerón Negro* (1984).

c) Subsistema de *rasgos de innovación y experimentación*, derivado, tanto de la intencionalidad innovadora de los parámetros músico-culturales regionales, como de los universales presentes en mayor o menor medida en toda su producción, pero que se destacan en especial en las obras de la década del 70, por ejemplo, en *La Espiral Eterna* (1971), su obra de mayor fama.

En lo que respecta a "estilo musical", es conveniente tener en cuenta lo que el semiólogo italiano *Umberto Eco* ha señalado respecto al análisis de características de estilo, lo que él llama ideolectos de obra, de corpus y de período histórico o de corriente, respectivamente (Eco, 1977:431).

Él sostiene lo siguiente:

"En definitiva, aun cuando se identifique en grado máximo un ideolecto de obra, quedaran infinitos matices, al nivel de la pertinentización de los niveles inferiores del continuum expresivo, que nunca se resolverán completamente, porque muchas veces ni siquiera el autor está consciente de ello. Eso no significa que no sean analizables, pero

⁶ Acerca de la espiral como forma y proceso el compositor plantea: "...la Espiral como forma es común a la naturaleza desde la galaxia hasta el caracol y corresponde a una forma de comportamiento en la sociedad de acuerdo a mi criterio" (Wistuba 1987c:59).

Además, acerca de su desarrollo estilístico "en espiral" Brouwer enfatizaba: "...continuamente nos volvemos a encontrar en el mismo punto, pero desarrollado. Una vez más nos encontramos con la música del siglo XIX, pero a un nivel de mayor expresividad. No quiero decir que sobrepasaremos a Mahler o Brahms. Repito, no hablo de calidad. Es un paso más allá en la remodelación de todo el asunto" ("...we are continually encountering the same point, but developed. We are once more taking up 19th century music, but on a higher level of expression. I don't mean that we are going to surpass Mahler or Brahms. I repeat, I'm not talking about quality. It is one step further in remodelling the whole thing" (Cooper, 1985:14).

significa indudablemente que su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura y el proceso interpretativo adquiere el aspecto de una aproximación infinita" (Eco, 1977:432).

Lo señalado anteriormente tiene también vigencia al nivel de la cultura guitarrística musical cubana puesto que con el transcurrir de un par de décadas se ha conformado la llamada *Escuela Cubana de la Guitarra*⁷, en la cual Brouwer y su ideolecto estético tienen una influencia central.

Pero ciñéndonos al tema ya configurado destacamos que *el subsistema de rasgos estilísticos con marca de cubanidad es el de mayor importancia* sin que los otros subsistemas dejen de tener su importancia intrínseca, puesto que es precisamente éste el que *posibilita la realización y desarrollo de una concreción estilística de identidad*. Esto en gran medida implica una dimensión cualitativa particular en las materias musicales sobre las cuales se desarrolla y produce el "genio como compositor" de Leo Brouwer. Por esta razón nos abocaremos a un análisis especial, aunque breve, de este núcleo temático.

2.3. El concepto de "marcidez" y el de unidad cultural

El concepto de "marcidez" (denominación en castellano para "markedness" fue creado en 1939 por N. Trubetzkoy, cofundador de la llamada Escuela de Praga en la lingüística estructuralista. Posteriormente fue desarrollado por Roman Jakobson en 1941 aplicándolo a los procesos endoculturales en el aprendizaje de la emisión de fonemas opuestos por rasgos distintivos. También más tarde, el lingüista Harris lo ha desarrollado aplicándolo a la lingüística generativa del español en 1969. En cuanto a su aplicación reciente en el análisis de la música occidental académica podemos mencionar, a modo de ejemplo, el artículo "Style, Motivation, and Markedness" (Hatten, 1987:408-429).

Desde el punto de vista de nuestro estudio destacamos la elaboración teórica realizada por el lingüista cubano Jorge M. Guitart en su obra de 1976 "Markedness and a Cuban dialect of Spanish" (Guitart, 1976).

Brevemente diremos que *el concepto de "marcidez"*⁸ se basa en que no hay en sí sonidos opuestos, sino que la *distinción* opera mediante un criterio de "*oposición*" en los rasgos cualitativos, los cuales pueden ser formalizados escalísticamente y graduados de acuerdo al *valor de redundancia* (sinónimo de no contribución a una mayor individualización) e *irredundancia* (sinónimo de lo contrario)⁹.

⁷Radamés Giro distingue tres aspectos constituyentes:

- a) Una técnica renovadora.
- b) Nuevas generaciones de compositores para el instrumento con un catálogo nuevo de obras.
- c) Un status sociocultural favorable dentro de una perspectiva común a compositores, intérpretes y editores (Giro, 1986:123).

⁸Desde un punto de vista tanto *ético* como *émico*. Naturalmente que ambos integralmente interrelacionados, pero que al formalizarlos estructuralmente revela, el primero, una obvia sistematización consciente y, el segundo, una asistematicidad más o menos inconsciente.

⁹A modo de ejemplo, una cadencia plagal es un rasgo redundante para la música eclesiástica y barroca, pero en la música del período clásico es marcadamente irredundante.

Hablamos de subsistema de rasgos con "marca", en el sentido que ellas denotan unidades culturales específicas porque:

"En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras" (Eco, 1977:131).

Así, mediante *códigos de reconocimientos* se identifican los rasgos pertinentes y característicos del contenido. Lo más obvio de percibir en el caso de la música académica cubana —de la llamada música de arte— es que hay una clara correspondencia aunque relativa, pero bastante exacta por convención entre los llamados códigos de representación icónica (o sea, los artificios gráficos posibles con los cuales se elabora la notación musical) y los contenidos distintivos. Para ilustrar lo anterior tomaremos un ejemplo como es la *célula rítmica bicompasada*¹⁰ llamada *Clave* que es la "piedra angular" de la música cubana y afrocaribeña.

La *Clave* tiene como código subyacente un *patrón de pulsación en la actividad rítmica* que se expresa en los valores siguientes¹¹ (ver. ej. 1).

Ej. 1: 3 --- 3 --- 2 -- / (2) - 2 - 2 (2)/...

Esta célula bicompasada en la notación musical se grafica mediante un compás "cerrado" y uno "abierto"¹² de la siguiente manera (ver ej. 2a).

Ej. 2:



Entonces, podemos formalizar nuestro razonamiento mediante el siguiente esquema (ver ej. 3).

1. Ejemplo extraído de *La Espiral Eterna* se publica con la autorización de Schott Music Corp., New York.
2. Ejemplo extraído de *Elogio de la Danza* se publica con la autorización de Schott Music Corp., New York.

¹⁰Brouwer especifica: "Las células del Danzón, del Son y de la Rumba tienen dos compases en su estructura (célula bicompasada)..." (Wistuba, 1988c:4). Y señala algo fundamental: "Los medios sonoros más representativos de lo popular en el pasado tienen hoy día igual vigencia (todo el aparataje sonoro actual es una ampliación o transformación de la percusión y la guitarra (...)). La unión del ritmo y el instrumento da todas las demás formas instrumentales cubanas. A través del factor rítmico de procedencia y rasgos africanos (que sobreviven hasta hoy) se cohesionan todos los demás parámetros de la música" (Brouwer, 1982: 15-14).

¹¹Según P. Newmann la secuencia 3-3-2 se deriva de la serie aditiva de Fibonacci por lo tanto se inserta dentro de la llamada Sección Áurea (Newmann, 1979:240).

¹²Con sus valores completos, o sea, sin pausas de silencio de 2/4 que contiene una corchea con punto (1/8 + 1/16), luego una semicorchea ligada a una corchea (1/16 + 1/8) y aun una corchea (1/8). Luego, en el compás ("abierto") siguiente se incluye una pausa (silencio=(2)) de corchea, dos corcheas sucesivas (1/8 + 1/8), más una pausa equivalente, o sea, un silencio de corchea=(2).

Ej. 3: Valor: / 3 3 2 /(2) 2 2 (2)/, equivalente a una *unidad cultural con rasgo distintivo*.

Código de reconocimiento proporcionado por la cultura musical correspondiente, también se podría hablar de una "*competencia musical*" (Stefani, 1982).

Código de representación icónica¹³. Ver ej. 2b.

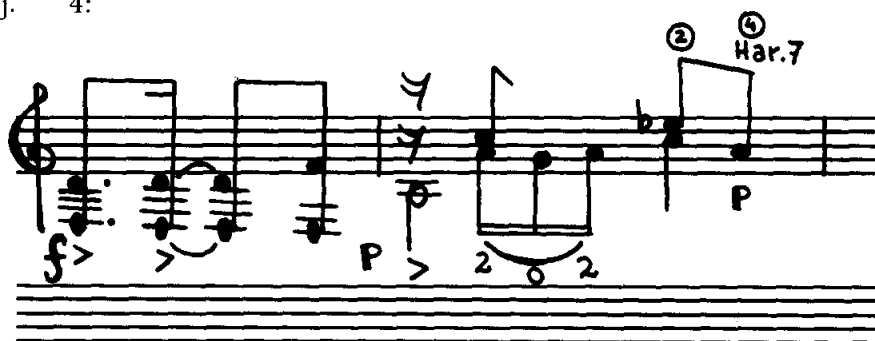


De esta manera mediante una serie de decodificaciones en el proceso de comunicación musical (emisión-transmisión-recepción) se establece de hecho una "*Marca*" de cubanidad —o yendo consecucionalmente más lejos— de *identidad*.

2.3.1. Algunos ejemplos

Destacando sólo la aparición y uso de Clave entre los relativos a los rasgos (—distintivos—) de identidad en la obra de Brouwer, es posible constatar que a lo largo de su catálogo abundan los ejemplos de uso del Clave de los cuales mencionaremos un par. El primero proviene (ver ej. 4) de la *Danza Característica* (1956) de los compases numéricos cinco y seis. Y el segundo (ver ej. 5) que es una extraordinaria muestra de ingenio compositivo al adaptar a la tesitura de la guitarra una textura polirrítmica de raigambre afrocubano al formato contrapuntístico de la *Fuga N° 1* (1957), del compás 32.

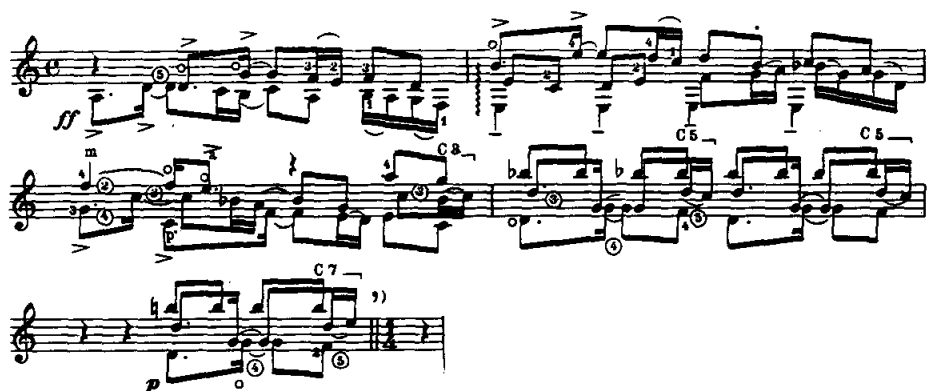
Ej. 4:



3. Ejemplo extraído de *La Fuga N° 1* se publica con la autorización de Ediciones Max Esching, París.
4. Ejemplo extraído de la *Pieza sin título* se publica con la autorización de Ediciones Max Esching, París.

¹³ Acerca de las cualidades del signo icónico dice Eco: "...el signo icónico puede poseer entre las propiedades del objeto las ópticas (visibles), las ontológicas (presuntas) y las convencionalizadas (convertidas en modelo, conocidas como inexistentes, pero eficazmente denotantes: como los rayos del sol en forma de varillas) (Eco, 1977:347).

Ej. 5:



A propósito del ej. 5 —donde en un formato barroco se introducen elementos afrocubanos— es posible añadir que los tres subsistemas ya mencionados se articulan en un continuo desarrollo entre dos polos de influencias, por una parte todo lo que proviene de la *tradición* donde el propio compositor está situado y por otra la intencionalidad de *contemporaneidad*, que es una de las constantes en toda la obra guitarrística de Brouwer desde sus primeras composiciones hasta las últimas.

3. ALGUNOS ANTECEDENTES PARA UN INVENTARIO DE RASGOS CON “MARCA” DE CUBANIDAD

Al hablar de rasgos con “marca” de cubanidad hay que destacar que los más importantes provienen en su mayoría de la cantera monumental de la raíz africana de la música cubana y que como tal no había llegado a tener una real expresión en el repertorio internacional de la llamada Música Clásica para Guitarra hasta la segunda mitad de la década de los años 50¹¹.

Entonces es este un factor de enriquecimiento cultural por el cual Brouwer ha llegado a ser el principal representante de una síntesis músico-cultural peculiar e inédita. Así, entonces, se expresa una concreción de identidad cultural de América Latina en la historia de la música académica mundial contemporánea.

Brevemente mencionaremos algunos de los rasgos con clara “marca” de cubanidad donde los investigadores de la música cubana muestran una amplia

¹¹Hasta esa época la raíz musical africana incidía muy secundariamente en algunas transcripciones de obras no escritas originalmente para guitarra y en las cuales los rasgos hispánicos tenían el mayor relieve ya que se inspiraban en la fuente folklórica campesina —aunque con una base armónica postromántica— como en el caso de algunas de las contradanzas pianísticas de los compositores cubanos del siglo pasado, Ignacio Cervantes (1847-1905) y Manuel Saumell (1817-1870) que el maestro español Emilio Pujol adaptara para guitarra alrededor de los años 30.

coincidencia¹⁵ por lo que pueden ser mencionados con el carácter de un *inventario operacional*:

A) *Motivos y patrones rítmicos* como el Clave (ya mencionado), el Cinquillo cubano¹⁶ y el denominado Bajo Anticipado¹⁷.

B) *Parámetros estructurales* como la estratificación rítmico-tímbrica, las llamadas "franjas tímbricas y de acción", además motivos reiterantes de carácter "parlante" (substrato de las propiedades lingüísticas y simbólicas de la percusión de los tambores africanos) y la disposición responsorial (pregunta-respuesta). Todo lo anterior se expresa tanto en los niveles más mínimos de la actividad rítmico-melódica (micronivel), como también en frases, eventos o en partes mayores (macronivel). Esto tiene como una clara consecuencia la marcada tendencia a un planteamiento binario en el discurso musical.

C) *Ejes Tonales* como bases de la actividad "armónica" donde en vez de producirse modulaciones tradicionales (propias de la música occidental desde el barroco hasta el romanticismo) se da lo que podríamos derivar de los *procesos de microtonalización* presentes en géneros afrocubanos como la Rumba Guaguancó, o sea, en resumen, el desplazamiento a manera de un movimiento armónico de terrazas desde determinados centros o ejes tonales a otros.

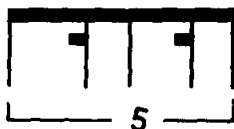
D) *La importancia* de procedimientos peculiares de "hacer música" (una *manera de hacer sonera*) derivada del *Son cubano* (y también en alguna medida del complejo de la Rumba cubana).

Brouwer mismo ha dicho:

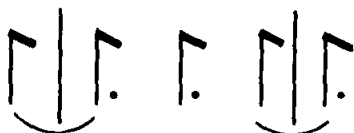
"Para mí, lo Son no es algo que yo use conscientemente al componer porque el Son se refleja no en su arquetipo sino en su esencia; los estudiosos y la gente en general confunde estas dos cosas, lo sonero, lo Son en la realización de una forma de pensamiento" (Wistuba, 1987c:59).

¹⁵Para antecedentes detallados acerca de este punto consultar: Acosta, 1982; Carpentier, 1979; Crook, 1982; Erin, 1984; León, 1974; List, 1980; Orozco, 1984.

¹⁶Graficado en la notación musical de la siguiente manera:



¹⁷Realmente una consecuencia del patrón rítmico del Clave como se aprecia en su notación:



y que aparece en la música popular cubana preferencialmente en la sección del Montuno (la segunda parte improvisativa del *Son cubano*), o sea, como patrón rítmico ("tumbao") derivado y diferenciador formal.

3.1. Algunos ejemplos específicos donde se conjuga lo cubano y lo universal

Como excelente ejemplo de estratificación tímbrica y de lo que es la franja respectiva y su accionar lo encontramos en la parte D 1 y 2 de *La Espiral Eterna* (1971) que es el mismo material usado más tarde en una sección del *Concierto N° 1* (1972). Se trata del traslado de una textura originaria de la percusión afrocubana a la intimidad sonora de la guitarra conservándose sin embargo los rasgos distintivos constituyentes. También se pueden distinguir tres líneas superpuestas de actividad tímbrico-melódica que en su conjunto conllevan una técnica guitarrística innovadora (por su perfil y carga percutiva) hasta entonces inédita en el repertorio de la guitarra "clásica".

Toda la obra tiene un alto valor de experimentación propio de la música contemporánea. Brouwer señalaba:

"La estructura de la Espiral Eterna parte de una nota real y gradualmente va oscureciendo las alturas con el pizzicato continuo y luego con el sonido indeterminado hasta llegar a la percusión como ruido, como última forma de la atomización del sonido real (...)" (Wistuba, 1987c:59).

Este mismo principio lo ha utilizado en otras obras, por ejemplo, en *Paisaje Cubano con lluvia* (1984). Brouwer ha tenido una estrecha relación con la plástica del siglo veinte, en especial con los principios del *Bauhaus* y de *Paul Klee*¹⁸, por esta razón ciertos principios constructivistas no le son ajenos ya que

¹⁸Paul Klee (1879-1940) escribió en 1923 su original obra *Libro de Notas pedagógicas*, publicada con el título de *Pädagogisches Skizzenbuch* en 1925 (como segundo de una serie de catorce libros Bauhaus), en ella se explican cuatro grupos de conceptos estéticos orgánico-estructurales que en términos actuales podríamos denominar constructivistas":

- a) La línea, la proporción y la estructura
- b) La dimensión y el equilibrio
- b) La curva gravitacional
- d) La energía cinética y cromática (Klee, 1953:9).

Estos planteamientos conceptuales son compartidos por Brouwer e influyen su praxis compositiva. Él señala:

"...yo siempre en mi composición desde los años 60 y tanto, he hecho músicas bajo una referencia extramusical (...) las obras que yo hago tienen dos procesos compositivos fundamentales, uno el de la obra en desarrollo, una obra abierta, lo que permite un desarrollo gradual, o sea, la obra es compositiva en su proceso. El otro proceso compositivo es el de la composición modular, es decir, yo uso módulos universales que pueden ser la estructura de una hoja o de un árbol" (Wistuba, 1987a:58).

Entonces, este tipo de planteamientos —mezclados a otros originados en la dialéctica hegeliana-marxista— también se inspiran en la posición inductiva de la interrelación hombre-naturaleza sostenida por Klee. Él hablaba de *"reverberación de lo finito con lo infinito"* ya que *"Para el artista la comunicación con la naturaleza continúa siendo la condición esencial. El artista es humano; él mismo es naturaleza; parte de la naturaleza dentro del espacio natural ("For the artist communication with nature remains the most essential condition. The artist is human; himself nature; part of nature within natural space")* (Klee, 1953:7).

Consecuentemente con lo anterior, Brouwer ha planteado algo semejante al referirse a la espiral, como hemos visto en la página 24.

son parte de la base universal de la cultura cubana. El dice con respecto a la obra recién mencionada:

"Lo que hay es la visión monotemática celular que en este caso ya es esencial porque parte de una nota, después dos, luego tres, después cinco, posteriormente ocho, voy siguiendo la progresión no matemáticamente exacta pero sí la progresión de la serie de Fibonacci, no literalmente, porque no me interesa tener una constricción de esa índole pero sí fue el punto de partida. Empieza una nota, después dos, tres, cinco, o sea la suma de los números anteriores y así se va creando la sección áurea que a mí me fascina de toda la vida..." (Wistuba, 1988c).

Por otra parte lo cubano se expresa en su concepción del paisaje "...conformado culturalmente" y no como una representación de "tarjeta postal", por eso él señala:

"...para mí el paisaje cubano no es solamente el landscape, o sea, la naturaleza. El paisaje en cualquier parte del mundo para mí es esa naturaleza que el hombre modula, transforma y recrea" (Wistuba, 1988c).

Entonces, al conjugarse lo universal con algunos rasgos con marca de cubanidad evidentes, surge no sólo un carácter de identidad intrínseco sino que incluso se reivindica el valor de la cultura musical tercermundista (ver ej. 6).

Ej. 6 (Parte D 1, 2) del complejo rítmico afrocubano de *La Espiral Eterna*:

The musical score is divided into two parts, 1 and 2, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Part 1: Marked with a box containing 'D' and '1'. The tempo is 10" - 15#. It includes a box with 'pos. Ma' and a diagram of a guitar fretboard showing the first fret. Below this, it says 'fixed pos. in Leo's Melbu'. The tempo marking is also given as ♩ = 60-72. The score includes the instruction 'improvisar sobre las notas y las figuraciones' (improvise on notes and figures) in Spanish, English, and German. Below the staff, it says 'no cambiar las notas - don't change the notes - die Noten nicht verändern' and 'intercambiar las fig. - interchange the figures - die Figuren austauschen'. The piece ends with a 'segue' instruction.

Part 2: Marked with a box containing '2'. The tempo is 40" - 45". It includes the instruction 'stacc.' (staccato) and '(muy corto) (very short) (sehr kurz)'. It also includes '(sim.)' (simulato). The score includes a series of rhythmic figures in a box, numbered 1 through 6, with a '0' at the end. The piece ends with a 'segue' instruction.

Podemos añadir, también, que en el ejemplo N° 7 (parte A) del *Paisaje Cubano con Lluvia* se aprecian facturas con "marca" de cubanidad evidente, como se ve al comienzo del compás número seis en el "diálogo parlante" entre la primera guitarra y la segunda. También, el carácter parlante se refleja claramente en el motivo lineal del compás ocho en la tercera guitarra (ver ej. 7).

Ej. 7:

CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN

1984

Leo Brouwer
1939

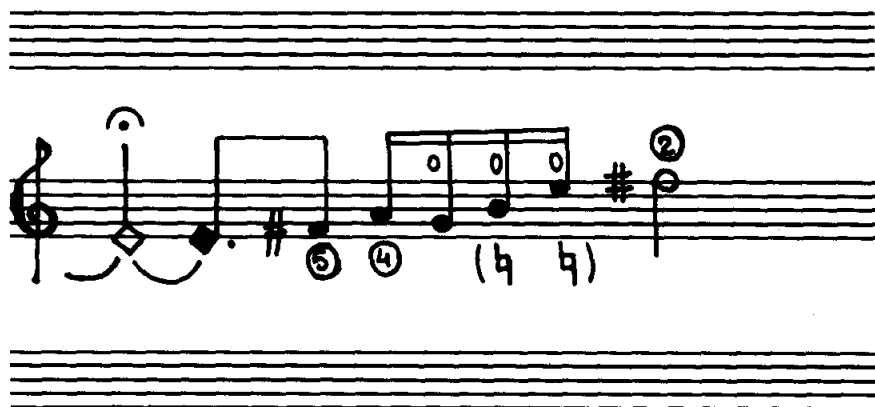
A Moderato ♩ = 60-66

R

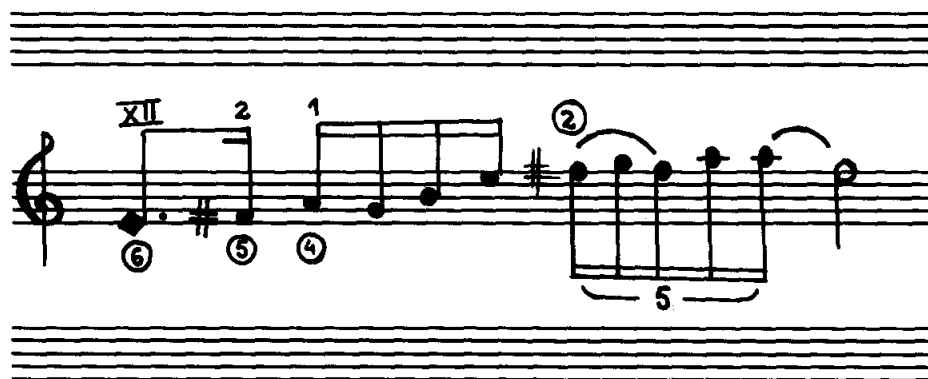
Como otra muestra del carácter “*parlante*” (por la riqueza y variedad tímbrica en la acentuación lograda en base a una muy peculiar técnica que combina arpeggios sobre cuerdas pulsadas y al aire, más ligados técnicos sobre notas que se reiteran mediante una pulsación apoyada) y de la *disposición responsorial* estructural tomaremos los siguientes motivos de la obra *Paisaje Cubano con Campanas* (1986) (ver ej. 8).

Ej. 8:

Motivo a) "llamada"

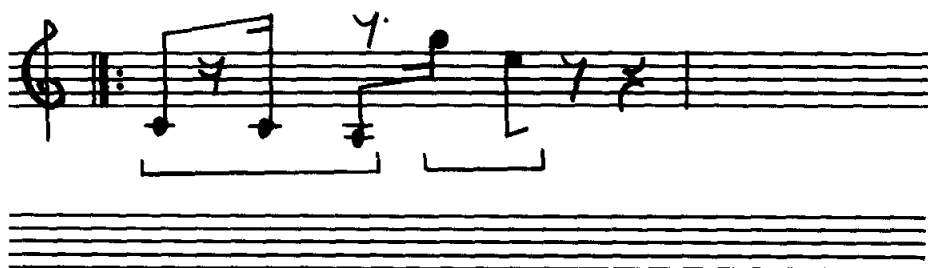


Motivo b) "respuesta"



También podemos destacar que en *Paisaje Cubano con Rumba* (1985) encontramos formantes con rasgos de cubanidad. Por ejemplo el motivo del primer compás de D (primera guitarra) (ver ej. 9).

Ej. 9:



que conforma un evento temático con las características de una *franja de acción estática*, por la repetición de este motivo en el que se distingue la *disposición responsorial* ya mencionada con dos niveles de registro tímbrico evidentes.

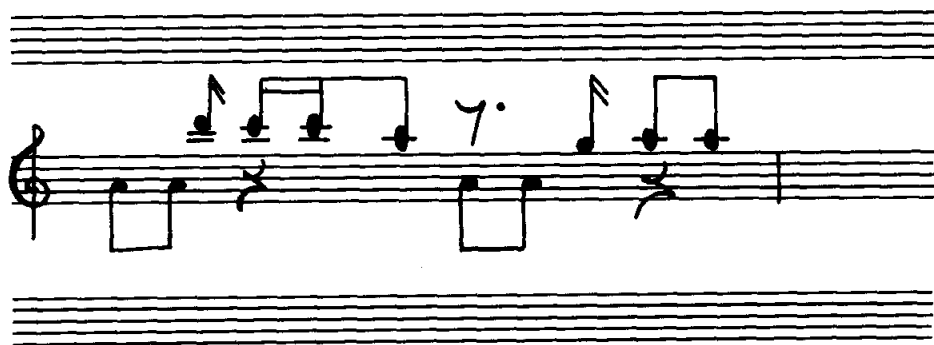
Por otra parte como una muestra de lo que podríamos denominar una *franja de desplazamiento* lo encontramos en la parte D que comienza con la célula inicial (compás N° 5) siguiente (ver ej. 10).

Ej. 10:



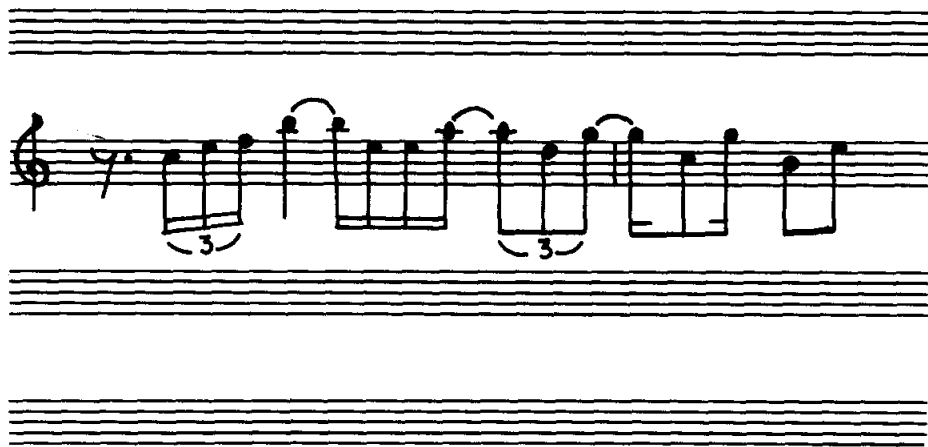
Y después de su repetición (sostenida por tres compases iguales) el desplazamiento se desarrolla con una nueva célula temática en el compás N° 9 (que amplía el material anterior) como vemos en el ejemplo siguiente (ver ej. 11).

Ej. 11:



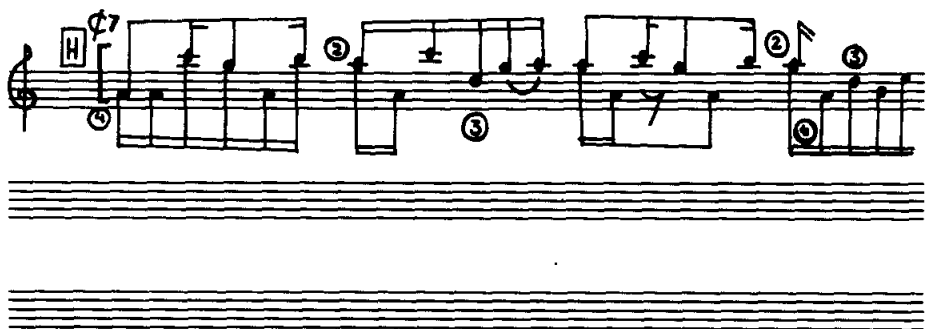
Así se logra la entrada de un evento o *franja de acción culminativa* que empieza en E con el motivo siguiente (ver ej. 12a).

Ej. 12a:



Un ejemplo parecido al anterior se encuentra en el primer compás de la parte H de la obra mencionada. En este caso el rasgo “marcado” de mayor relieve es el sentido rítmico-melódico *cíclico*¹⁹ (o también llamado “*pendular*”) propio de la rítmica de raíz africana (ver ej. 12b)

Ej. 12b:



¹⁹List respecto a las características de la raíz africana presente en la rítmica caribeña señala: “El metro, en cambio, es producido por factores externos, ciclos reiterativos creados por palmadas, toques de tambor, patadas o impulsos kinéticos recurrentes” (“*Meter, instead, is produced by and external factors, reiterated cycles formed by claps, drum beats, footfalls, or recurrent kinetic impulses*”) (List, 1980:7).

Por su parte, Olavo Alén destaca el aspecto multidimensional esencial del ritmo como concepto, sobre todo, tomándolo como uno de los más importantes parámetros y antecedentes de la música latinoamericana heredada de la cultura musical africana, dice: “*El ritmo es un fenómeno social. Aparece sólo en relación con el comportamiento social del hombre, como una forma específica del reflejo estético. El ritmo es un complejo fenómeno musical. No se le debe señalar como un simple parámetro sino como un evento multiparamétrico de la actividad musical*” (Alén, 1984:398).

Sobre lo mismo *Alejo Carpentier* en su célebre novela de los años 30 *Ecúe Yamba O* (Publicada en Madrid en 1933), en el capítulo séptimo (pp. 46-51) narra la multidimensionalidad rítmica de un “rompimiento” (“ñañigo”) de la Santería afrocubana.

Al prestar atención a los parámetros de la tesitura y de la técnica guitarrística en los ejemplos anteriores es posible darse cuenta de la explotación de “punteos”, esencialmente percutivos por la combinación del uso de las cuerdas al aire y pulsadas, junto a una peculiar digitación de la mano izquierda.

Además, es relevante señalar que todo lo anteriormente sostenido tiene su raíz genérica inspiradora en los tres tipos de Rumbas de la música afrocubana, o sea, la Columbia, el Yambú y el Guaguancó.

Quisiera agregar todavía que, a través de los ejemplos anteriores, se tiene además una muestra de la función estructural de un eje tonal (en el ejemplo N° 8 de *Paisaje Cubano con Campanas* en torno a la nota fa sostenido), que se podría asimilar a la competencia musical occidental, pero que en nuestra opinión también puede ser asimilada como un substrato músico-cultural africano.

En el caso de la música de origen Bantú, el musicólogo cubano Argelies León ha usado el concepto de *sonidos terminales* y en el caso de la obra de Brouwer yo lo he ampliado e incluido en lo que he denominado *núcleos entonacionales*²⁰ abarcando además los rasgos de cubanidad, ciertamente que de un nivel menos “marcado” y subyacente, pero constituyendo virtualmente una *tendencia sintética* con la colaboración del canto, la percusión afrocubana, y posiblemente, de los patrones entonacionales más característicos y comunes del habla cubana actual (Wistuba, 1988a).

Un claro ejemplo de un *núcleo entonacional* característico en Brouwer lo constituyen sus cadencias finales, sobre todo en sus obras tempranas. Aquí nuevamente hay una constante que es congruente con la raíz africana, en concreto con el sistema cadencial o de juntura en la música Yoruba donde la relajación expresiva se alcanza “...con un acortamiento o síntesis del motivo que ocupa el plano grave”. Entonces, las “...unidades expresivas... van disminuyendo en intensidad y en figuración de valores, los cuales se concatenan demorando o alcanzando más rápidamente el plano grave, de carácter cadencial” (subrayado agregado) (León, 1974:50-51) (ver ej. 13a y 13b).

²⁰Dice León: “La estructura sintáctica del Bantú, a base de frases cortas y entrecortadas se repite en la estructuración melódica de sus cantos, elaborada a base de motivos breves y giros melódicos apoyados en sonidos muy fijos que obran como apoyo de giros melódicos que resuelven en los mismos. Los motivos cambian o varían el diseño melódico a medida que se va improvisando un texto. De esta manera los cantos de procedencia conga se diferencian de los de origen yoruba. En estos, los cantos presentan giros melódicos más amplios, de mayor articulación (...). Ahora, en la música de origen Bantú aparecen motivos cortos, de sonidos no precisos, que buscan su apoyo en un sonido terminal, como si *cayeran* en él o lo *buscaran*. Los sonidos terminales pueden alternar en cada motivo, formando como una referencia tonal que se reitera en todo el canto” (León, 1974:63).

Ej. 13a Compás 32, de *Pieza sin Título* (1956):Ej. 13b Compases 129-131, del Obstinato de la obra *El Elogio de la Danza* (1964).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Finalmente cabe señalar que la búsqueda y concretización de la identidad cultural es posible en la música sin palabras, pero con rasgos reconocidos como propios por sus "marcas" de cubanidad implícitas que, sin embargo, no excluyen la asimilación de rasgos provenientes de subsistemas diferentes, constituyendo un proceso de transculturación y sincretismos. También es posible deducir de lo expuesto que los rasgos con "marcas" son ordenables gradual y escalísticamente de acuerdo al "valor" (mayor o menor) de la relevancia connotativa de las diferentes "cargas" de denotación.

A este respecto es dable enunciar tentativamente (a modo de ejemplo) las siguientes matrices graduadas (Harris, 1969), de mayor a menor "marcadez", como un modelo formalizador²¹ de dos niveles simultáneos e interrelaciona-

²¹Que también debería incluir una especial atención y elaboración en los niveles de mayor dinámica en la interacción dialéctica de la intencionalidad expresiva músico-entonacional realizada mediante procesos transpositivos, reflexivos, transitivos, etc., que afectan por medio de la articulación, posición, orden, y sobre todo por función a todos los niveles informativos de los elementos y rasgos

dos, que, según se ha comprobado, son claros indicios que nos aproximan tanto a la dimensión concreta de lo cubano, como a los reflejos estéticos de una *identidad cultural dinámica que en definitiva es portadora de un macrosistema polidimensional de comunicación, que en su continuum musical refleja la multientonacionalidad*²², concordante con el carácter e intención contemporánea en el lenguaje musical de la personalidad creativa de Leo Brouwer.

MACRONIVEL

(Desde mayor (+) "marcadez")

a) *Módulos rítmicos* (Clave, Cinquillo, Bajo Anticipado) y motivos celulares de carácter "parlante".

b) *Disposición responsorial* como *tendencia a la estructuración binaria* en los motivos.

c) *Estratificación tímbrica* de los motivos en que se superponen tres niveles tesorales de registro.

d) *Inflexiones melódico-rítmicas* (que pueden coincidir con ejes tonales) que por su "perfil" característico tienen la importancia de constituir *núcleos entonacionales*.

(A menor (-) "marcadez")

MACRONIVEL

(Desde mayor (+) "marcadez")

a) *Plan formal genérico* (estructuras derivadas de géneros como el Son y la Rumba).

b) *Un modo de hacer sonero* peculiar donde se sintetizan la gran mayoría de los rasgos expuestos.

estructurales, ya que cualquiera de ellos puede contener un "reflejo" de connotación simultánea que nos puede remitir a una o varias "raíces musicales" constituyentes originales de los denominados subsistemas, que conlleva una *bi-tri-o multivalencia*. También habría que tomar en cuenta aspectos ligados a una "tensión hegemónica" —en nuestras palabras— de índole intra o intercultural en la competencia musical que básicamente *cohesiona, distingue e identifica* un determinado estilo compositivo teniendo en cuenta categorías analíticas derivadas de la metodología desarrollada por Antonio Gramsci. A este respecto esperamos entregar una mayor elaboración en un trabajo próximo.

²²O sea, *multientonación* inmersa en un proceso de *multisincresismo* (un concepto derivado de los trabajos de Fernando Ortiz) a consecuencia de la natural *transculturación* (categoría desarrollada por F. Ortiz) de la gran mayoría de las culturas y de la personal "transmigración" (en el sentido de la concurrencia del "...seguir siendo quienes somos y recordando lo que fuimos..." en palabras de Jorge Luis Borges (Borges, 1980:31). O sea, todo ese constante ejercicio de cognoscibilidad musical que en su fase inicial se llamaría "enculturación" y que más tarde se constituye en una verdadera "transmigración intelectual", mezcla de olvido y recuerdo del proceso creativo que constituye una "competencia musical" personal, que en el caso de Leo Brouwer "condensa" un ideolecto característico.

c) *Franjas tímbricas y de acción*, tendientes a una función de oposición binaria y a una estructuración polirrítmica.

d) *Proceso de microtonización* como vivificantes del devenir armónico.
(A menor (-) "marcadez")

Helsinki,
Universidad de Helsinki

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. *Música y Descolonización*. La Habana: Ed. Artes y Literatura, 1982.
- Alén, Olavo. "La tradición popular y su significación social y política", *Musicología en Latinoamérica*, La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1984, pp. 390-405.
- . "Conformación genérica de la música cubana", Separata fotocopiada. Helsinki, Finlandia, febrero de 1985. Neue Musik, 1976.
- Asafiev, Boris. *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1979.
- Bello, Andrés. *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid: Colección EDAF Universitaria, 1982.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1980.
- Brouwer, Leo. *La Música, lo Cubano y la Innovación*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982.
- . "Roldán: Motivos de Son", *Unión*, La Habana: UNEAC, N° 1 (enero-febrero, 1988), pp. 9-13.
- Carpentier, Alejo. *Ecue-Yamba-O*. Madrid, 1933.
- . *El Reino de este mundo*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- . *La música en Cuba*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979.
- . *Ese músico que llevo dentro*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1980, vols. I, II, III.
- . *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1981.
- Century, Paul. "Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer", Tesis de Master. University of California, Santa Barbara, 1985.
- . "Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba", *Latin American Music Review*, Austin, Texas: University of Texas Press, VIII/2 (1987).
- Chanan, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres: BFI Books, 1985.
- Chela, Godsuno. "Las teorías fonológicas y los dialectos del Caribe Hispánico", *Estudios sobre Fonología del Español del Caribe*, Caracas: Ed. Casa de Bello, 1986.
- Cooper, Colin. "Chanson de Geste (Leo Brouwer and the New Romanticism)", *Classical Guitar*. Londres: Ashley Mrk Publishing Company, III/10 (1985).
- Coseriu, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*. Madrid: Ed. Gredos, 1967.
- Crook, Larry. "An Analysis of the Cuban Rumba", *Latin American Music Review*, III/1 (1982).
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Ed. Lumen, 1977.
- Erin, Ronald. "Cuban Elements in the Music of Aurelio de la Vega", *Latin American Music Review*, XV/1 (1984).
- Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-Textos/Música, 1983.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1983.
- Giro, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.
- González R., Vicente. *La guitarra: su técnica y armonía*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.
- Grebe, María Ester. "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *RMCH*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 52-74.
- Guitart, Jorge. *Markedness and a Cuban Dialect of Spanish*. Washington: Georgetown University Press, 1976.

- Haapaniemi, Leena. *Mika ihmeen Orunla? Nopea silmays afrokuubalaisen kansanperinteen juurille*. CUBA SÍ. *Suomi Kuuba Seuran Lehti*, 1/1987, Helsinki, Finlandia.
- Hallam, Francis. "The Early Guitar Works of Leo Brouwer". Tesis de Master, University of California, Riverside, 1984.
- Harris, J.W. *Spanish Phonology*. Cambridge: M.I.T. Press, 1969. *Fonología Generativa del Español*. Traducción de A. Verde. Barcelona: Ed. Planeta, 1975.
- Hatten, Robert. "Style, Motivation, and Markedness", en Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (ed.) *The Semiotic Web*. 1986. Berlín-Nueva York, Amsterdam Mouton de Gruyter, 1987, pp. 408-429.
- Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Introducción y traducción por Sibyl Moholy-Nagy. Londres: Faber and Faber Limited, 1953.
- León, Argeliers. *Del Canto y del Tiempo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- List, George. "African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Folk Music", *Latin American Music Review*, 1/1 (primavera, 1980).
- Lomax, Alan. *Folk-Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, Publicación N° 88, 1968.
- Manuel, Peter. "The Anticipated Bass in Cuban Popular music", *Latin American Music Review*, vi/2 (1985).
- . "Marxism, Nationalism and Popular music in Revolutionary Cuba", *Popular Music*, Cambridge University Press, vi/2 (mayo, 1987).
- Merino, Luis. "Don Andrés Bello y la Música", *RMCH*, xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 5-51.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NEWMANN, W. POWELL. "FIBONACCI AND THE GOLDEN MEAN: RABBITS, RUMBAS, AND RONDEAUX", *Journal of Music Theory*, xxiii/2 (otoño, 1979), pp. 227-273.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Orozco, Danilo. "El Son: ritmo, baile o reflejo de la personalidad Cubana", *Musicología en Latinoamérica*, La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1984, pp. 363-389.
- . "Notas especializadas" (en el disco *Antología Integral del Son*, volumen 1, Bases Históricas, serie Siboney. LD-286, LD-287, s/f). Santiago de Cuba, EGREM.
- Ortiz, Fernando. *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. Segunda Edición. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Pino, Martín. "Leo Brouwer y la guitarra", *Araucaria de Chile*. Madrid: Ed. Michay, N° 42 (1988), pp. 135-136.
- Pizarro, Ana. "Vanguardismo Literario y Vanguardismo Político en Latinoamérica", *Araucaria de Chile*, N° 13 (1981).
- Plant, Margaret. *Paul Klee. Figures and Faces*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- Rosenblat, Ángel. *El pensamiento gramatical de Bello*. Caracas: Instituto Pedagógico Centro de Estudios Andrés Bello, 1965.
- Serrano, Alejandro. "Filosofía y Revolución", *Araucaria de Chile*, N° 30 (1985).
- Singer, Roberta. "Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York", *Latin American Music Review*, iv/2 (1983).
- Stefani, Gino. *La Competenza Musicale*. Bologna: Cooperative Libreria Universitaria Editrice, 1982.
- . "A Theory of Musical Competence". *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, Amsterdam, N° 66-1/3 (1987a), pp. 7-22.
- . *Comprender la música*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987b.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music (A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky)*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America. The Question of the Other*. Nueva York: Harper Colophon Books, 1984.
- Trubetzkoy, N. *Principles of Phonology [Grundzüge der Phonologie 1939]*, Traducido por C. Baltaxe. Berkeley: University of California Press, s.f.
- Uslar, Arturo. *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1986.
- Whitford, Frank. *Bauhaus*. Nueva York: Thames and Hudson Inc., 1985.

- Wistuba, Vladimir. "Leo Brouwer: La Danza Característica". Ponencia inédita. Helsinki: Escuela de Musicología, Universidad de Helsinki, 1985.
- . "Una aproximación a lo cubano en las obras tempranas para guitarra del compositor Leo Brouwer". Ensayo. Escuela de Musicología, Universidad de Helsinki, 1987a.
- . "Leo Brouwer: Saveltamisen pitaa muistutta puhumista", *Rondo musiikkilehti*, Helsinki, xii/9 (1987b).
- . "Leo Brouwer, la guitarra y su música". *Literatura Chilena (Creación y Crítica)*, Madrid: Ed. de la Frontera, N^{os} 41-42 (1987c), pp. 57-59.
- . "Leo Brouwer: Saveltamisen pitaa muistutta puhumista". *KHARISTI* Helsinki, 1 (1988), 2 (1988a).
- . "La Música de Leo Brouwer". *Araucaria de Chile*, N^o 42 (1988b), pp. 129-134.
- . "Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y otros temas. (Una conversación con Leo Brouwer)", *Latin American Music Review*, x/1 (primavera-verano, 1989), pp. 135-147.

Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno

por

Fernando García Arancibia

Si se compara el proceso de desenvolvimiento artístico de los países latino-americanos que se independizaron de la Corona española en los primeros lustros del siglo pasado, con aquéllos que rompieron sus lazos con la metrópoli recién al finalizar el período, se observa que en los primeros, con la guerra de la independencia, lógicamente, se produce un temprano quiebre, una ruptura en la vida artística, en general pobre, que redundó en su paralización más o menos prolongada a comienzos de siglo, y en los segundos, al postergarse la gesta libertaria durante el siglo XIX, continúa un avance sostenido, una natural evolución paralela a la que vive España, aunque algo retardada, produciéndose el rompimiento cuando la vida artística había logrado cierta madurez.

Esta contradictoria situación de comienzos del siglo anterior es particularmente notoria en la música y se hace más evidente al equiparar lo que acontece en los primeros años de vida independiente con la actividad musical de una nación distante de Europa, como Chile, con lo que ocurre en un país que se desliga del poder colonial casi 90 años después, como es el caso de Cuba, que, por otra parte, era de mucho más fácil acceso para el mundo europeo y con el cual la Corona española tenía nexos más íntimos.

Así, las primeras ediciones de música en Cuba se realizan en 1803¹ y 20 años después circulaba en La Habana un crecido número de composiciones publicadas localmente. Esto contrasta con lo que ocurría en Chile, pues, de acuerdo a las investigaciones realizadas, la primera obra editada es de 1839 y se trata del Himno de Yungay, de José Zapiola².

El primer periódico musical cubano, *El Filarmónico Mensual*, data de 1812³, en 1829 el impreso *La Moda o Recreo del Bello Sexo* edita suplementos musicales y en 1835 aparece la revista musical *El Apolo Habanero*⁴. En Chile, es sólo en 1852 cuando comienza a circular la primera revista nacional dedicada prioritariamente a la música, el *Semanario Musical*, que "estuvo a cargo de don José Zapiola, junto con doña Isidora Zeger y don Francisco Oliva"⁵. Curiosamente, el primer piano llega a Santiago de Cuba en 1810, a pesar de que en la Isla

¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1979, p. 122.

² Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía Musical de Chile desde los orígenes a 1886*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, pp. 9, 125.

³ Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ Jorge Urrutia Blondel, "La música en el siglo XIX", en *Historia de la música en Chile*, Santiago, Edit. Orbe, 1973, p. 91.

abundaban otros instrumentos de teclado⁶, en circunstancias que el piano se conoce en Chile con anterioridad, en 1802⁷. En 1814 se establece la primera Academia de Música de la isla caribeña y en 1816 se funda la renombrada Academia de Música Santa Cecilia⁸, mientras que el Conservatorio Nacional de Chile se crea en 1849-50⁹, aunque desde antes había maestros que enseñaban música en forma privada. La ópera llega a La Habana sistemáticamente a partir de 1810¹⁰, pero la primera ópera compuesta y presentada en Cuba, *América y Apolo*, es de 1807¹¹. En Chile, si bien en 1830 se presentó una compañía de teatro lírico, la primera gran temporada operática se produjo en 1844¹² y la primera ópera escrita en Chile es de alrededor de 1846, *La Telésfora*, del músico y médico alemán Aquinas Ried¹³.

El primer estreno en el país de una ópera chilena se realizó recién en 1895; se trata de *La Florista de Lugano*, de Eleodoro Ortiz de Zárate¹⁴. En 1853 apareció la primera zarzuela cubana, *Trespalillos o El Carnaval de La Habana*¹⁵; la primera obra chilena de este género es de 1879, su autor es Vicente Morelli y su título *Los Dos Buitres*¹⁶. Es interesante destacar, también, que desde temprano en Cuba se cultivó la música de cámara con asistencia regular de público; y en 1816, después de varios intentos, "el concierto, ajeno a las misceláneas del teatro —escribe Alejo Carpentier— había nacido"¹⁷. En los programas de los grupos de cámara y solistas se incluye a Haydn, Mozart, Pleyel, Gossec, Méhul, Cimarosa, Cherubini, Pergolesi y otros autores¹⁸ que en Chile se hacen populares años después. Entre 1840 y 1870 La Habana fue "un hervidero de música" según informa el cronista Serafín Ramírez¹⁹, por lo tanto es comprensible que en un medio tan activo hayan surgido intérpretes y compositores de la talla de Manuel Saumell (1817-1870), Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), José White (1836-1918), Ignacio Cervantes (1847-1905) o Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911), todos de relevante actuación en Cuba y el extranjero. De lo aseverado se desprende que mientras la Cuba colonial continuaba el normal desarrollo de su vida artística —y musical en particular— al amparo de la

⁶Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 120.

⁷Eugenio Pereira Salas, "Los primeros pianos en Chile". *RMCH*, 1/3 (1 de julio, 1945), pp. 48, 49.

⁸Alejo Carpentier, *op. cit.*, pp. 120, 122.

⁹Jorge Urrutia Blondel, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰Jorge Antonio González, *La composición operística en Cuba*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1986, p. 15.

¹¹Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba*, La Habana, Cuaderno CEU, Universidad de La Habana, 1971, p. 44. Para más detalles ver Jorge Antonio González, *op. cit.*, pp. 9-15.

¹²Jorge Urrutia Blondel, *op. cit.*, pp. 87, 88.

¹³*Ibid.*, pp. 103, 104.

¹⁴*Ibid.*, p. 89.

¹⁵Edgardo Martín, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶Samuel Claro Valdés, *Oyendo a Chile*, Santiago, Edit. Andrés Bello, 1979, p. 88.

¹⁷Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸*Ibid.*, p. 119.

¹⁹Edgardo Martín, *op. cit.*, p. 45.

metrópoli, en Chile se destinaban esfuerzos a la estabilización de la nueva república independiente y a preparar las condiciones mínimas necesarias que permitieron el posterior crecimiento de la vida cultural del país alterado, por ende, por el proceso independentista. El siglo XIX es para la música chilena el período de creación de organismos de formación profesional, de instituciones de difusión y práctica musical profesional y de aficionados, de teatros adecuados a presentaciones líricas y de otras entidades necesarias para el desenvolvimiento de la actividad musical nacional. A esta tarea contribuyeron en forma relevante los músicos extranjeros que llegaron por entonces a establecerse en la capital y en otras ciudades importantes, como Valparaíso, Copiapó, Concepción, etc. Estos vinieron de países vecinos (Argentina, Perú) y de Europa (Alemania, España, Francia e Italia especialmente). También colaboraron los intérpretes y compositores foráneos que visitaban el país en giras de conciertos, en las que incluían un repertorio no siempre conocido en Sudamérica, lo que ayudaba a formar un público informado. Estos artistas también dictaban algunas clases a los músicos locales; en ese sentido fueron notables las visitas a Chile de los pianistas Henri Herz y Louis Moreau Gottschalk y del violinista Paul Julien²⁰. Así mismo, la presencia en el país de compañías líricas por períodos más o menos prolongados tuvieron influencia en la formación musical del medio, ya que sus integrantes no se limitaban a participar en las diferentes puestas en escena, sino que además, ofrecían lecciones a los músicos y aficionados locales.

A poco tiempo de conquistada la independencia encontramos en Chile importantes músicos extranjeros realizando una encomiable labor pedagógica. En 1822 llega al país, desde Mendoza, Argentina, Fernando Guzmán, excelente pianista²¹, padre de Eustaquio, uno de los primeros editores musicales del país, y abuelo de Federico, pianista y compositor, sin duda uno de los más importantes músicos chilenos de la pasada centuria. Al año siguiente, 1823, procedente de Francia, arriba a Chile la dama española Isidora Zegers, compositora, cantante y pianista, que hizo múltiples aportes al desarrollo de nuestra música²². En esa misma época se incorporan a la vida musical chilena, venidos desde Lima, José Bernardo Alzedo, que fue Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago²³, y Bartolomé Filomeno, que ingresó al cuerpo de músicos de esa misma Catedral²⁴. También por entonces arriban a nuestras playas el danés Carlos Drewetcke, fundador, junto a Isidora Zegers, en 1826, de la "Sociedad Filarmónica" de Santiago²⁵, y el violinista y director de orquesta italiano Santia-

²⁰Eugenio Pereira Salas informa (*Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*) que Herz visitó Chile entre 1850 y 1851 (p. 84), que Gottschalk lo hizo en 1866 (pp. 70, 71) y Julien en 1854 (p. 87).

²¹Jorge Urrutia Blondel, *op. cit.*, p. 98.

²²*Ibid.*, p. 112.

²³Samuel Claro Valdés, "La música en los siglos XVII y XVIII", en *Historia de la música en Chile*, Santiago, Edit. Orbe, 1973, pp. 71, 72.

²⁴*Ibid.*, p. 77.

²⁵Jorge Urrutia Blondel, *op. cit.*, p. 86.

go Massoni, gran impulsor de la música de cámara²⁶. En las décadas de 1830 y 1840 llegan a Chile los mendocinos Ignacio Álvarez²⁷ y Teléforo Cabero²⁸, ambos pianistas de nota, los franceses Julio Barre, pianista²⁹, Enrique Maffei, tenor³⁰, Próspero Guion, director de orquesta y compositor, gran admirador de América Latina³¹, Henri Billet, cellista y compositor³² y Adolfo Desjardins, organista, pianista, compositor y primer director del Conservatorio Nacional de Música³³, el británico Henry Lanza, contratado como Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago³⁴, los alemanes Tulio Eduardo Hempel³⁵, Guillermo Deichert³⁶, Guillermo Frick³⁷ y Aquinas Ried³⁸ y muchos otros que, junto con algunos chilenos como José Zapiola, Francisco Oliva, Ramón Galarce, permitieron elevar el nivel profesional de los músicos locales. La tarea iniciada por estos pioneros de la música nacional tuvo su culminación en el trabajo realizado en los últimos 30 años del siglo XIX por un grupo de maestros, especialmente alemanes e italianos, que permitieron que la nueva centuria encontrara a la música chilena asentada sobre bases firmes.

Entre los músicos germanos deben mencionarse a Germán Decker, violonista y compositor³⁹, Arturo Hügel, cellista⁴⁰ y Federico Stöber, que fue profesor del Conservatorio Nacional⁴¹, y entre los italianos resaltan los nombres de José Ducci, pianista⁴², Fabio De Petris, pianista, organista, director de coros y orquesta⁴³, Vicente Morelli, violinista⁴⁴, Héctor Contrucci, director de orquesta y compositor⁴⁵, Daniel Antoniotti, violinista y compositor⁴⁶, Enrique Marconi, director de coros⁴⁷, Pedro Cesari, compositor, director de bandas y profesor

²⁶Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1868*, p. 95.

²⁷Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957, p. 365.

²⁸Virgilio Figueroa, *Diccionario Histórico Biográfico y Bibliográfico de Chile. 1800-1928*, Santiago, 1928, tomo II, p. 302.

²⁹Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 34.

³⁰*Ibid.*, p. 93.

³¹*Ibid.*, p. 71.

³²*Ibid.*, p. 36.

³³*Ibid.*, p. 56.

³⁴Samuel Claro Valdés, "La música en los siglos XVII y XVIII", p. 79.

³⁵Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 83.

³⁶*Ibid.*, 54.

³⁷Jorge Urrugia Blondel, *op. cit.*, p. 96.

³⁸*Ibid.*, p. 102.

³⁹*Ibid.*, p. 132.

⁴⁰*Ibid.*, p. 85.

⁴¹Luis Sandoval B., *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*, Santiago, Imprenta Gutenberg, 1911, p. XIII.

⁴²Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 58.

⁴³Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. VI.

⁴⁴*Ibid.*, p. X.

⁴⁵*Ibid.*, p. V.

⁴⁶Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 30.

⁴⁷*Ibid.*, p. 93.

de canto⁴⁸, Alberto Ceradelli, violinista⁴⁹, Juan Gervino, violinista⁵⁰, Enrique Manfredi, trombonista⁵¹, José Soro, compositor y pianista⁵² y Domingo Brescia, director de coros y compositor. De este grupo, Brescia fue el último en llegar a nuestro país y tuvo especial participación en la formación de una generación de compositores que se dieron a conocer en los albores del presente siglo.

Domenico Brescia nació en Pirano, península de Istria al norte de Italia, en 1866⁵³. Sus padres fueron Pedro Brescia y Magdalena Fonda, ambos descendientes de ilustres familias. Sus primeros estudios escolares los realizó en la Escuela Real de Pirano, desde 1872 a 1882, y los de música los hizo con el maestro José Ventrella, alumno de Giuseppe Severio Mercadante⁵⁴, que le enseñó armonía, contrapunto, piano y violín⁵⁵. Siguiendo los consejos de su maestro, el joven Brescia se presentó a examen de admisión al Real Conservatorio de Milán en 1885. Fue aceptado en dicha institución y aquí completó sus estudios de contrapunto con el Maestro Mapelli, iniciando los de composición con Amilcare Ponchielli, que "lo distinguía entre sus mejores alumnos, siendo su maestro hasta su muerte"⁵⁶. No hay información de quién recibió clases en el Conservatorio de Milán a la muerte de Ponchielli, ocurrida en 1886, pero sí se sabe que en 1888 postuló al Conservatorio de Bolonia, donde fue admitido. Allí tuvo como maestro "al distinguido contrapuntista Alejandro Busi i al célebre compositor José Mantucci en el ramo de composición"⁵⁷. En el Conservatorio de Bolonia concluyó su formación musical, recibiendo en 1889, por unanimidad de votos del jurado, el diploma de Maestro Compositor. Según Pereira Salas, "en 1889 tenía grados académicos, presentando como tesis una Cantata que mereció los elogios de la prensa"⁵⁸. Cánepa Guzmán, por su parte, sostiene que "presentó como tesis una cantata y la ópera en un acto *Vesperi*"⁵⁹; y P.P. Figueroa señala que Brescia dio a conocer públicamente "varias composiciones que le merecieron artículos elogiosos de la prensa". Luego agrega que "*L'Arpa*, periódico oficial de la Real Academia Filarmónica de Bolonia, emitió el siguiente honroso concepto sobre el joven artista: 'Brescia hace honor al instituto

⁴⁸Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 271.

⁴⁹Luis Sandoval B., *Reseña histórica*, p. vi.

⁵⁰*Ibid.*, p. viii.

⁵¹*Ibid.*, p. x.

⁵²Emilio Uzcátegui García, *Músicos chilenos contemporáneos*, Santiago, Imprenta y Encuadernación América, 1919, pp. 123, 124.

⁵³Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

⁵⁴Se le conoce también como Francesco Severio o simplemente Severio.

⁵⁵Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico de Extranjeros en Chile*, Santiago, Imp. Moderna, 1900, p. 52.

⁵⁶*Ibid.*

⁵⁷*Ibid.*

⁵⁸Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

⁵⁹Mario Cánepa Guzmán, *La ópera en Chile (1839-1930)*, Santiago, Edit. del Pacífico, 1976, p. 124.

donde se educó' ". A continuación escribe: "Por oposición rindió examen en la Real Academia i consiguió por sus méritos ser inscrito en el Álbum de Maestros Compositores, concediéndosele el título de Académico Filarmónico"⁶⁰.

Terminados sus estudios musicales, Brescia continuó viviendo en Bolonia y obtuvo, por oposición, el cargo de director de un Instituto Musical local, puesto al que renunció, ya que fue designado para componer una cantata con ocasión de celebrarse el jubileo artístico de Verdi en el Politeama de Trieste. Esto lo alejó por un corto tiempo de Bolonia. De regreso a dicha ciudad se dedicó a la enseñanza de la música y a la composición, además trabajó como director de coros en el teatro lírico de la localidad. Allí colaboró en el montaje de *Parsifal* de Wagner, particularmente en el complejo cuadro segundo (La Cena) del acto primero, lo que le valió una encomiástica carta de la Sociedad del Cuarteto, principal impulsora del estreno de la producción wagneriana. En esta misma época escribió, según Figueroa, la ópera *Vesperi*⁶¹. También por entonces, "el editor Carlos Schmidt le encargó la composición de una ópera" que denominó *La Salinara*⁶². Su argumento se basa en cuadros costumbristas de los trabajadores de las salinas de Istria. Esta obra quedó inconclusa, pues su autor viajó a Chile en 1892 como maestro de coro de una compañía lírica.

Luego de haber cumplido con sus obligaciones en la compañía lírica italiana que lo había contratado, se acercó en la ciudad de Concepción en el año antes mencionado, dedicándose a la enseñanza particular de la música. También fue profesor de "música vocal", ramo recién establecido en el Liceo de Concepción⁶³. Asimismo, colaboró en la creación de una Academia Literaria en dicho Liceo⁶⁴. Durante su permanencia en la ciudad sureña escribe varias obras. Se tiene información de una corta cantata titulada *Alla Scienza*⁶⁵ que, por lo que señala Pereira Salas, se "hizo oír en esa época"⁶⁶, pero no indica la fecha, ni el lugar donde se habría estrenado, tampoco sabemos qué conjunto o "formato" utilizó el autor en su composición. También habría escrito en ese período un trozo religioso, *Bíblica* y unas melodías de índole folklórica, de las que se menciona *Danzando en la era*⁶⁷. De ninguna de estas obras existen mayores noticias. En la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional se conservan dos partituras impresas obsequiadas por Brescia, en Concepción, a don Luis Arrieta Cañas; ellas son: "*Festa Campestre*, per piano forte, op. 1 N°1", dedicada "Alla signorina Augusta Genesini" y publicada por "Stabilimento Musicale C. Schmidt & Co., Bologna, Trieste". En el ejemplar

⁶⁰Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario Biográfico*, p. 52.

⁶¹*Ibid.*

⁶²*Ibid.*

⁶³Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, pp. 263, 264.

⁶⁴*Ibid.*, p. 325.

⁶⁵Mario Cánepa Guzmán, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁶Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

⁶⁷Mario Cánepa Guzmán, *op. cit.*, pp. 124, 125; y Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

revisado el compositor escribió: "Homenaje del autor al Sr. Don Luis Arrieta, Concepción, 30/enero/1894" y firmó. La otra partitura es "Minuetto, per orchestra d'archi e piano forte", impresa por "Stabilimento Musicale Achille Tedeschi, Editore, Bologna". La dedicatoria autógrafa de Brescia dice: "El autor al Sr. Dn. Luis Arrieta. Concepción, 30 enero 1894", a continuación el compositor estampó su firma. Esta obra es la versión para orquesta de cuerdas con piano ad libitum del primer número de su *Suite Mignonne*, op. 2, para piano. Según se anuncia en la edición para ese instrumento del referido *Minuetto*, hecha por C. Schmidt de Bolonia, que se conserva en la Biblioteca Nacional. Brescia escribió versiones de esta pieza para piano a cuatro manos, piano y violín, piano y mandolina, piano y cello, mandolina y guitarra, además del comentado arreglo para orquesta de cuerdas. El ejemplar de la edición italiana del *Minuetto* para piano a que se hace referencia, está dedicada a su compatriota y colega Fabio De Petris, que fue contratado en Europa en 1876 para que dirigiera el Coro del Teatro Municipal, tarea que realizó hasta 1894⁶⁸. La dedicatoria expresa: "All'amico M^o Fabio De Petris omaggio dele'autore". Es interesante señalar que hemos tenido en nuestras manos un ejemplar de esta misma obra, igualmente en su versión para piano, editada por la Litografía Barcelona de Santiago. La partitura está dedicada y autografiada "A su buen amigo Dn. Enrique Arancibia. Stgo. 26/VII/900". Lo anterior sugiere que la *Suite Mignonne*, al igual que *Festa Campestre*, ambas editadas en Italia, fueron compuestas por Brescia en su país natal, es decir, antes de 1892, independientemente que encontremos ediciones chilenas de esas obras, que no son, sino, reimpresiones que pueden llevar a confusiones en la cronología del catálogo del músico italiano.

Lo más trascendente realizado por Brescia en el campo de la composición, mientras vivió en la ciudad del Bío-Bío, fue terminar su ópera en tres actos *La Salinara* sobre la que basaba "su orgullo de compositor" y cuya orquestación había quedado pendiente por su viaje a Chile⁶⁹. El libreto de la ópera, de corte realista, se debe a J. Gasparini y su acción se desarrolla en la tierra natal del compositor. Cánepa Guzmán nos entrega una síntesis del argumento de la obra, cuyos dos primeros actos ocurren en el puerto de Pirano y el tercero en las salinas cercanas. "Rosa, la morena, está de novia con Piero, que es celoso y mandón. Esto lo perjudica en sus amores con Rosa, que muy voluntariosa y personalista rechaza sus actitudes dominantes. Después de una ruptura de enamorados Piero sale al mar a pescar y Rosa, para vengarse de sus arrestos dictatoriales, acepta la oferta matrimonial de Toni, otro pretendiente que estaba muy distante de lograr los amores de Rosa. Piero regresa cuando se celebra la boda y logra sobreponerse a esta situación aceptando los amores de Nina, hija de Barba Tita, que ha servido de padrino de la boda. Piero no ama

⁶⁸Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 52. Es oportuno recordar que en 1886 De Petris fue contratado como profesor del Conservatorio Nacional de Música (Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. vi).

⁶⁹Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

verdaderamente a Nina, pero la ilusiona para presentar a Rosa una situación en la que ella aparece desmedrada y totalmente frustrada en su venganza. Rosa no puede soportar esta derrota y, a pesar de estar recién casada, requiere de amores de Piero, a quien confiesa que todo lo hizo por despecho. Piero la rechaza, y cuando Rosa más insistía en recobrar su amor, es sorprendida por su esposo Toni, quien la abandona y parte en su barca. Piero, en tanto, ha profundizado en el verdadero amor que le profesa Nina, y parte con ella dejando a Rosa abandonada, quien, al verse sola, se arroja al mar"⁷⁰. Brescia vio su ópera puesta en escena dos años después de abandonar Concepción.

En 1898 Brescia se trasladó a Santiago y "su elegante figura y su característica barba roja —al decir de Pereira Salas— fueron populares en los medios intelectuales" capitalinos⁷¹. Su traslado a Santiago se debió a que el 13 de octubre de ese año la Dirección del Conservatorio Nacional de Música solicitó que se declararan vacantes las "asignaturas de Armonía e instrumentos de cobre, servidas por Stöber y se nombra para que lo reemplacen á don Domingo Brescia y á don Antonio Silva, respectivamente"⁷². Al reemplazar a Federico Stöber⁷³, Brescia iniciaba una corta, pero fructífera labor pedagógica en la capital del país. El 31 de marzo de 1899, después de decretada la reorganización docente y administrativa del Conservatorio, se nombró a Brescia profesor de Armonía y Contrapunto⁷⁴. En esa misma fecha se designó al profesor Harthan como director del Conservatorio, pero el 27 de abril de 1900, previo pago de 4 mil pesos, el Supremo Gobierno le rescindió el contrato. Simultáneamente se nombró una comisión "compuesta de los señores don Luis Arrieta Cañas, don José Miguel Besoain y don Marcial Martínez de Ferrari, para asesorar al Director don Carlos Aldunate C. y al Subdirector don Domingo Brescia nombrados en esta fecha a fin de que propongan una nueva planta de profesores y empleados"⁷⁵. Junto con cumplir sus funciones directivas, Brescia, dictó clases de armonía, contrapunto, composición, conjunto vocal y conjunto instrumental.

El mismo año de su nombramiento como Subdirector del Conservatorio Nacional, se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago su ópera *La Salinara*, y el 9 de junio de 1899, según afirma Pereira Salas, "un crítico analizando la obra, describe el texto como un 'poema elevado de sentimiento y de ternura y la música, de tinte poético, de factura correcta a lo Puccini'"⁷⁶. Este comentario presagiaba el estreno del año siguiente y el éxito que obtendría. Como la referida obra era desconocida para el público, *El Mercurio* tomó la iniciativa de

⁷⁰Mario Cánepa Guzmán, *op. cit.*, pp. 124, 125.

⁷¹Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 247.

⁷²Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. 18.

⁷³Profesor alemán que ejercía funciones docentes en el Conservatorio Nacional de Música desde 1894 (Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. xiii).

⁷⁴*Ibid.*, p. 18.

⁷⁵*Ibid.*, pp. 18, 19.

⁷⁶Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 248.

publicar durante dos días la traducción del libreto hecha por el poeta Diego Dublé Urrutia⁷⁷. La cortina del Teatro Municipal de Santiago se descorrió el 11 de octubre y dio paso al drama musical de Brescia. La orquesta la dirigió el Maestro Padovani y el elenco que cantó *La Salinara* fue el siguiente: Nina, Srta. Pozzi; Barba Tita, Sr. Cerradelli; Piero, Sr. Izquierdo; Toni, Sr. Titta Ruffo; Rosa, Srta. Miotti, y Zarzi, Sr. Sillingardi⁷⁸.

Al parecer, el público asistió al teatro con desconfianza por ser el autor de la obra un compositor italiano radicado en un rincón tan apartado del planeta, pero la música y la trama dramática convencieron al auditorio. Cánepa Guzmán en su muy acucioso estudio de la ópera en Chile consigna que “después del primer acto, los comentarios eran vivos y animados. El final del primer acto, las estrofas de Tasso, muy bien cantadas por Cerradelli, el gran coro de la última escena, fueron estrepitosamente aplaudidos, llamándose a escena repetidas veces al Mto. Brescia”. Respecto del acto siguiente escribe: “El prelude del segundo acto, que es una hermosa melodía de la tarde, hábilmente dirigido por Padovani, fue del agrado general. El dúo de Nina y Piero fue obligado al bis y nuevamente llamado a escena el Mto. Brescia. La Pozzi, el tenor Izquierdo se llevaron los mejores elogios por la corrección y sentimiento con que cantaron este bellísimo dúo”. A continuación anota: “Rosa, personificada por la Miotti, fue aplaudida y regalada con flores en el segundo acto, haciendo recordar su suave y correcta interpretación de Manón. Toni, el joven barítono Titta Ruffo, cantó con la maestría de siempre su simpático papel, llevándose los aplausos del segundo acto”. Y concluye Cánepa Guzmán: “Al finalizar el tercero estallaron nuevos aplausos en la sala y el Mto. Brescia fue llamado otra vez a escena”⁷⁹. El estreno de *La Salinara* fue un momento importante en la temporada operática de 1900⁸⁰ que se cerró brillantemente con *Fedora* de Giordano, estreno para Valparaíso y Concepción.

Durante su permanencia en Santiago, Brescia siguió trabajando en la composición de nuevas creaciones, antes y después del estreno de *La Salinara*. En las revisiones de diferentes archivos hemos ubicado las siguientes obras:

Sotto le Piante..., op. 5, N° 1, para “medio soprano” y piano. En su creación el compositor emplea un poema de Enrique Heine traducido al italiano. La obra está dedicada “A la Sra. Ana B. de Balmaceda” y en el ejemplar que hemos revisado el autor escribió: “A su distinguido discípulo i amigo Dn. Enrique Arancibia. Stgo., 14/vi/900”. Suponemos que esta canción, como las otras piezas impresas en Chile en la Litografía Barcelona de la Capital, las realizó el compositor por su cuenta.

⁷⁷Mario Cánepa Guzmán, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁸*Ibid.*, p. 124.

⁷⁹*Ibid.*, p. 123.

⁸⁰Pedro Pablo Figueroa (*op. cit.*, p. 52) escribe: “En este año [1900] se estrenó en el Teatro Municipal, con gran éxito, su ópera *La Salinara*, cuya música ha merecido los mayores elogios de la prensa”.

Cuanto tarda!, op. 5, N° 2, también para “medio soprano” y piano. En este caso el texto que utiliza el músico es de Diego Dublé Urrutia, el autor de la traducción al castellano del libreto de *La Salinara*, con quien, seguramente, desarrolló un cierto grado de amistad. Esta canción, como la anterior, fue impresa en la Litografía Barcelona y también está dedicada, ahora “A la Sra. Julia Codecido v. de Mora”. Hemos revisado dos ejemplares de la obra, en uno Brescia anotó “Recuerdo del autor al Sr. Dn. Luis Arrieta C. Stgo., 14/vi/900” y en el otro “A su amigo Dn. Enrique Arancibia. Stgo. 14/iv/900”.

Berceuse, op. 6, N° 1, para violín y piano, obra destinada “All’amico Luigi Thayer O.”, y también impresa en la Litografía Barcelona. En el ejemplar que hemos tenido a nuestro alcance se lee, de puño y letra de Brescia, “Recuerdo del autor a su amigo Dn. Enrique Arancibia. Stgo., 14/vii/900”.

Pajina (sic) de album, para piano. Es una pieza breve que fue editada por el periódico *La Ilustración*. Aquí se reproduce firmada la partitura autógrafa de Brescia.

Mazurka per Violino y (sic) Piano. Ésta es una partitura autógrafa encontrada entre los papeles que pertenecieron al Dr. Enrique Arancibia, quien fuera alumno de Brescia. La partitura está firmada por su autor.

Además de las composiciones señaladas, tenemos noticias de una pieza para violín, cello y piano, op. 6., N° 1. Sobre ésta podemos decir que en el “Índice de nombres de autores con indicación de las obras ejecutadas. Registro de Santiago” de su libro *Música. Reuniones musicales (De 1889-1933)*, Luis Arrieta Cañas menciona la interpretación del “Op. 6, N° 1”, sin título, de Domingo Brescia, para piano, violín y cello⁸¹. No hemos logrado establecer si se trata de una versión para esos tres instrumentos de la *Berceuse* antes mencionada, de una equivocación de información al incluir el cello en la instrumentalización de la obra, de un error en el opus o de otra obra diferente.

Tomando en cuenta que el número de composiciones de Brescia a nuestra disposición para su análisis es pequeño y que son ellas, además obras menores —pues hay datos de que escribió, al menos, dos óperas, una sinfonía y tres cantatas—, emitir un juicio sobre su capacidad creadora y evolución estilística es aventurado. Pero nuestros estudios sí nos permiten descubrir el dominio que él tenía en algunos campos de la composición, como son la armonía, el contrapunto, el manejo de la organización del discurso sonoro y las pequeñas formas. Otros aspectos, tales como la orquestación y el empleo de las grandes formas se podrán estudiar una vez que se ubiquen sus obras de más aliento. No obstante deben tenerse en consideración los favorables comentarios públicos emitidos, por ejemplo, a raíz del estreno de su ópera *La Salinara*.

La revisión de los cuadernos de clase de uno de sus alumnos, el Dr. Enrique Arancibia, confirman nuestro juicio sobre los firmes conocimientos técnicos que Brescia poseía. El primer cuaderno, que está fechado en 1899, incluye un

⁸¹Luis Arrieta Cañas, *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)*, [Santiago], s/c, 1954, p. 21.

grupo de ejercicios de armonía y un numeroso conjunto de trabajos de contrapunto a cuatro voces en diferentes claves y fugas a dos voces. El cuaderno que le sigue tiene, igualmente, fugas a dos voces y otra serie a tres voces, una de ellas sobre un tema de Händel. En este cuaderno hay, además, tres piezas de pequeño formato ("Tempo di menuetto", para piano; "Andante sostenuto", para cello y piano, y "Allegretto", para violín, presumiblemente, y piano). El tercer cuaderno, "empezado el 9 de enero de 1900", tiene fugas a tres y cuatro voces y un grupo importante de piezas de formas menores. Estos cuadernos no sólo revelan el posible talento del alumno, sino, también, el ojo vigilante y sabio del maestro.

Todo parece indicar, por tanto, que Brescia era un buen profesor, y gracias a su labor y a la de otros músicos extranjeros radicados en Chile a fines del siglo pasado, "era posible en nuestro país obtener una formación musical eficiente" por entonces⁸². Afortunadamente, las dotes docentes de Brescia fueron aprovechadas, además de Arancibia⁸³, por los compositores Pedro Humberto Allende⁸⁴, Enrique Soro⁸⁵, Carlos Isamitt⁸⁶, Javier Rengifo⁸⁷, María Luisa Sepúlveda⁸⁸ y otros, tanto en las clases particulares que dictaba, como en su cátedra del Conservatorio Nacional de Música.

El 25 de mayo de 1904, Domingo Brescia presentó la renuncia a su cargo de Subdirector, Profesor de Armonía y Contrapunto, Conjunto Coral e Instrumental⁸⁹; pero fue rechazada por el Gobierno mediante el Decreto N° 2.233, fechado en Santiago el 28 de mayo de 1904. Éste dice:

"S.E. decretó hoy lo siguiente:

Teniendo presente los servicios prestados por don Domingo Brescia en el Conservatorio Nacional de Música, y las especiales condiciones de prepara-

⁸²Fernando García, "Enrique Arancibia, músico desconocido", RMCH, XIX/94 (octubre-diciembre, 1965), p. 8.

⁸³*Ibid.*, pp. 5, 6.

⁸⁴*Gaceta* (Publicación semanal), Santiago, Segundo Año de Técnicos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, Año 1, N° 9, 20 de mayo de 1949, p. 4.

⁸⁵En un artículo editorial, sin firma, de la revista *Música*, se dice que Emilio Uzcátegui García en su obra *Músicos chilenos contemporáneos* sostiene que Soro "después de haber escrito su cueca *La tarde* inició sus estudios serios bajo la dirección del Sr. Domingo Brescia" ("El distinguido compositor chileno Sr. Enrique Soro B."). En *Música*, Santiago, Imp. Labraña, año 1, N° 6, junio de 1920, [p. 1]). Más precisamente, lo que Uzcátegui relata en su libro, citando a *Zig-Zag*, es que "en los bravos tiempos en que el diario 'La tarde', era dirigido por los hermanos Galo y Alfredo Irrázabal, apareció un aire eminentemente popular, de aquellos de loco rasgueo de cuerdas y de redobles atronadores y cascabeleros" que había sido compuesto por Enrique Soro, por entonces casi un niño. Esto ocurría antes de iniciar "con gran éxito sus estudios serios" con Brescia (Emilio Uzcátegui García, *op. cit.*, p. 124).

⁸⁶Roberto Escobar, *Músicas sin pasado. Composición y compositores de Chile*, Santiago, Edit. Pomaire, 1971, p. 249.

⁸⁷Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile. 1900-1951*, Santiago, Ediciones Universidad de Chile, s/f, p. 353.

⁸⁸Roberto Escobar, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁹Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. 20.

ción que ha revelado en el desempeño del cargo de Sub-Director de dicho establecimiento:

Decreto:

No ha lugar a la solicitud de renuncia presentada al Gobierno de don Domingo Brescia, de los cargos de Sub-Director, profesor de Armonía y Contrapunto, Conjunto Vocal e Instrumental del Conservatorio Nacional de Música.

Tómese razón y comuníquese.

Lo digo a Ud. para su conocimiento.

Dios guarde a Ud. - C. Silva"⁹⁰.

Sin embargo, a pesar del tenor de la comunicación de rechazo a su renuncia, el Maestro Brescia insistió en ella en forma indeclinable y se marchó a Ecuador ese mismo año para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio de Quito⁹¹. En nuestro Conservatorio se le reemplazó por Celerino Pereira en la Subdirección y por Federico Stöber en la cátedra de Armonía y Composición⁹². Brescia, según las noticias disponibles, dirigió el Conservatorio de Música de Quito hasta 1911⁹³. Durante su permanencia en Ecuador habría escrito su *Sinfonía Ecuatoriana*, siendo "el primero en cultivar el folklore nativo en la composición sería"⁹⁴. En ese país fueron sus alumnos Segundo Luis Moreno y Luis H. Salgado, los que "se han destacado en el terreno de la composición de inspiración nativa"⁹⁵.

Los últimos datos que poseemos del Maestro Domingo Brescia a que hemos tenido acceso los consigna Slonimsky en su estudio sobre la música en nuestro continente y que hemos transcrito. Luego, se extiende un espeso manto sobre este ilustre músico italiano al que Chile, particularmente, tanto le debe.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

⁹⁰*Ibid.*, p. 21.

⁹¹Pereira Salas, equivocadamente, da el año 1900 como el momento en que Brescia parte a Ecuador (*Historia de la Música en Chile*, p. 267). Esto ha sido recogido por otros autores, pero los antecedentes que entrega Sandoval respecto de la fecha en que abandona Brescia el Conservatorio, y por tanto el país, son irrefutables (Luis Sandoval B., *op. cit.*, pp. 20, 21).

⁹²Luis Sandoval B., *op. cit.*, p. 21.

⁹³Vicente Gesualdo, "Música de América Latina e historia y evolución de la música en los países americanos" (Apéndice), en *Diccionario de la Música* (dir. Eric Blom), Buenos Aires, Edit. Claridad S.A., 1ª ed., 1958, p. 298. Es necesario señalar que Gesualdo indica erróneamente en su artículo que Brescia dirige el Conservatorio de Quito a partir de 1903, en circunstancias que abandonó Chile en 1904.

⁹⁴Nicolás Slonimsky, *La música en América Latina* (traduc. M. Eloísa González Kraak), Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1947, p. 233.

⁹⁵*Ibid.* Hay que señalar que Slonimsky también da el año 1903 como fecha de inicio de la gestión de Brescia como director del Conservatorio de Quito. Seguramente el libro de Slonimsky fue la fuente que utilizó Gesualdo para reiterar ese dato diez años después.

CATÁLOGO DE DOMINGO BRESCIA

Este catálogo es forzosamente incompleto, pues en él se incluyen sólo las diez y seis creaciones de Brescia de las cuales existe alguna referencia. El músico italiano era un activo compositor, por tanto, su obra debe haber sido mucho mayor.

Ni siquiera ha sido posible incluir todas las obras que compuso en Chile, el salto del opus 2 al 5 es una señal de ello. Esto se debe, entre otras cosas, a que cuando Brescia se trasladó a Ecuador, con toda certeza, se llevó sus manuscritos, quedando aquí sólo ejemplares de las partituras que logró imprimir. La excepción parece ser la *Mazurka* para violín y piano que dejó en poder de uno de sus alumnos.

Es necesario decir también que, debido a lo impreciso, incompleto y heterogéneo de las noticias que se tienen de las diferentes obras, hay datos de algunas de ellas que no se pueden entregar, pero, al menos, quedará consignada su existencia.

Las obras se han dividido en dos grandes rubros: 1) Obras cuyas partituras no se han preservado en Chile, y 2) obras cuyas partituras se preservan actualmente en Chile. Cada obra se ha catalogado de acuerdo a las siguientes especificaciones:

1. título,
2. número de opus si procede,
3. género si procede,
4. medio para el cual está escrita,
5. año de composición (en el caso de *La Salinara* se especifica el año de estreno, mientras que en las restantes se indica para este efecto el período en que vivió el autor en Concepción [1892-1898], en Santiago [1898-1904] o en Ecuador [1904-1911],
6. autor del texto si procede (precedido de la abreviatura *Text*),
7. edición si procede (precedido de la abreviatura *Ed*),
8. fecha y lugar de estreno (precedida de la abreviatura *Estr*),
9. observaciones (precedida de la abreviatura *Ob*).

Obras de Domingo Brescia cuyas partituras no se han preservado en Chile

Cantata, 1889. *Ob.*: según Pereira Salas⁹⁶ y Cánepa⁹⁷ la habría presentado para obtener su diploma de Maestro Compositor en el Conservatorio de Bolonia. No hay datos sobre dónde ubicar la partitura de la obra.

Vesperi, ópera en un acto, 1889. *Ob.*: según Cánepa⁹⁸ esta obra también sirvió a Brescia para la obtención de su título de Compositor. No hay datos que permitan ubicar la partitura de la obra.

Cantata, 1889. *Ob.*: escrita por encargo, para celebrar el jubileo de Verdi en Trieste. No hay datos que permitan ubicar la partitura de la obra.

Alla Scienza, Concepción⁹⁹, 1892-98. *Ob.*: no hay datos que permitan ubicar la partitura de la obra.

Bíblica, Concepción¹⁰⁰, 1892-98. *Ob.*: no hay datos que permitan ubicar la partitura de la obra.

Melodías Folklóricas (Danzando en la Era), Concepción, 1892-98. *Ob.*: sólo conocemos el título de la melodía mencionada¹⁰¹. No hay datos que permitan ubicar la partitura de la obra.

La Salinara, ópera, 1900. *Text.*: J. Gasparini. *Estr.*: 11/octubre/1900, Santiago, Teatro Municipal. *Ob.*: la comenzó en Italia a pedido del editor C. Schmidt. Su texto fue traducido por Diego Dublé

⁹⁶Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, p. 247.

⁹⁷Mario Cánepa Guzmán, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹*Ibid.*

¹⁰⁰*Ibid.*

¹⁰¹*Ibid.*, p. 125.

Urrutia para ser publicado en *El Mercurio*. No hay datos sobre la ubicación de la partitura y/o materiales.

Sinfonía Ecuatoriana, 1904-1911. *Ob.*: ubicación desconocida.

Partituras de Domingo Brescia que se preservan actualmente en Chile

Festa Campestre, op. 1, N° 1, piano, 1889-92. *Ed.*: Bologna, Trieste, Stabilimento Musicale C. Schmidt & Co. *Ob.*: obra dedicada a la Srta. Augusta Genesini. Un ejemplar se encuentra en la Sección Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional.

Suite Mignonne, op. 2, piano, 1889-92. *Ob.*: de esta obra sólo se conserva un *Minuetto* que se describe a continuación: *Minuetto*, op. 2, N° 1, piano. *Ed.*: Santiago, Lit. Barcelona; *Minuetto*, [op. 2, N° 1], orquesta de cuerdas, piano ad libitum. *Ed.*: Bologna, Stabilimento Musicale Achille Tedeschi, Editore, *Ob.*: las versiones para piano y para orquesta de cuerdas con piano ad libitum, se encuentran en la Biblioteca Nacional. Existe además la referencia a versiones para piano, piano a cuatro manos, piano y violín, piano y mandolina, piano y violoncello, y mandolina y guitarra editadas en Bologna, Trieste, por Stabilimento Musicale C. Schmidt & Co.

Sotto le Pianta..., op. 5, N° 1, mezzosoprano, piano, 1898-1904. *Ed.*: Santiago, Heine Lit. Barcelona. *Ob.*: obra dedicada a la Sra. Ana B. de Balmaceda. Suponemos fue compuesta en Santiago. Un ejemplar de la partitura se conserva en la Facultad de Artes y otro lo tiene el autor del artículo en su archivo.

¡Cuánto tarda!, op. 5, N° 2, mezzosoprano, piano, 1898-1904. *Text.*: D. Dublé Urrutia. *Ed.*: Santiago, Lit. Barcelona. *Ob.*: canción dedicada a la Sra. Julia Codecido v. de Mora. Supuestamente escrita en Santiago. Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional y otro en la Facultad de Artes.

Berceuse, op. 6, N° 1, violín, piano, 1898-1904. *Ed.*: Santiago, Lit. Barcelona. *Ob.*: obra dedicada al Sr. Luis Thayer O., supuestamente escrita en Santiago. Un ejemplar se encuentra en la colección del autor del artículo. Existe también una referencia al Op. 6, N° 1, para violín, violoncello y piano, 1898-1904, que puede ser una versión de la *Berceuse* para trío, y de la que no hay datos sobre su ubicación.

Página de Álbum, piano, 1898-1904. *Ed.*: Periódico *La Ilustración*, Santiago, vol. 3, N° 22, primera semana de junio de 1902, p. 4. *Mazurka*, violín, piano, 1898-1904, MS. *Ob.*: se conserva en el archivo del autor del artículo.

BIBLIOGRAFÍA

"El distinguido compositor chileno Sr. Enrique Soro B.", *Música*, Santiago, Imp. Labraña, año 1, N° 6, junio de 1920 [p. 1].

Arrieta Cañas, Luis. *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)*. [Santiago], s/e. 1954.

Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile (1839-1930)*. Santiago, Edit. del Pacífico, 1976.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago, Editorial Orbe, 1973.

Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979.

Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago, Editorial Pomairé, 1971.

Figueroa, Pedro Pablo. *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Santiago, Imp. Moderna, 1900.

Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile. 1800-1928*. Santiago, Imp. y Lit. La Ilustración, 1928, tomo II.

García, Fernando. "Enrique Arancibia, músico desconocido", *RMCH*, XIX/94 (octubre-diciembre, 1965), pp. 5-28.

- Gesualdo, Vicente. "Música de América Latina e historia y evolución de la música en los países americanos" (Apéndice), *Diccionario de la música* (dir. Eric Blom). Buenos Aires, Editorial Claridad S.A., 1ª edición, 1958.
- González, Jorge Antonio. *La composición operística en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana, Cuaderno CEU Universidad de La Habana, 1971.
- Pereira Salas, Eugenio. "Los primeros pianos en Chile", *RMCH*, t/3 (julio, 1945), pp. 48-49.
- . *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- . *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, s/f.
- Sandoval B., Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de la Música y declamación, 1849 a 1911*. Santiago, Imp. Gutenberg, 1911.
- Slonimsky, Nicolás. *La música en América Latina* (trad. M. Eloísa González Kraak). Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1947.
- Uzcátegui García, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos*. Santiago, Imprenta y Encuadernación América, 1919.

“El Retablo del Rey Pobre”, cuarenta años después

por
Juan Orrego-Salas

El 10 de noviembre de 1990 tuvo lugar en Estados Unidos, el estreno mundial de *El Retablo del Rey Pobre* de Juan Orrego Salas, obra que el compositor chileno completara en Santiago en 1952. La reciente primicia, que contó con cuatro funciones durante los meses de noviembre y diciembre, fue montada por el Teatro de Ópera de la Universidad de Indiana en su Temporada 1990-91. La dirección musical estuvo a cargo del maestro británico Bryan Balkwill y la “regie”, de James Lucas; Kenneth Bowles preparó el coro, Jacques Cesbron concibió la coreografía y la escenografía y vestuario fueron diseñados por David Higgins. En los roles principales, actuaron en el estreno el barítono Christopher Schaldenbrand (narrador), la mezzo-soprano Jane Dutton (Ministril), el tenor Terry Chasteen (Poeta), y la soprano Rebecca Vernon interpretó la Voz de la Aurora. El Ballet de la Universidad de Indiana tuvo a su cargo las danzas, con Melisa Hays primera bailarina (La Doncella) y Robert Sullivan (El Esposo).

El libreto de *El Retablo del Rey Pobre*, ofrecido en esta oportunidad en traducción al inglés de Richard Strawn bajo el título “The Dawn of the Poor King”, está basado en una libre adaptación de poemas del “Romancero Espiritual” del español Josef de Valdivielso, publicado en Toledo en 1612 y rotulados “Ensaladilla del Retablo”. Todos ellos están destinados a ilustrar la Vigilia de la Natividad del Señor y luego, a celebrar el evento, que es eje de toda su acción escénica.

Cuarenta años transcurrieron desde los días en que comencé a bosquejar en Chile, el libreto y luego concebir la música de *El Retablo del Rey Pobre*, y su estreno en Estados Unidos. El manuscrito de mi obra ostenta la fecha 2 de febrero de 1952, día en que lo completé.

Para mí, como compositor de la música y del libreto mismo, esta espera de cuatro décadas ha constituido una experiencia inusitada. El restablecer contacto con el impulso que en el momento de la creación condujo mis ideas, el tener que explicarme ahora la presencia de un sinnúmero de recursos que, sin duda, surgieron entonces espontáneamente y cuya razón de existir debe haber sido obvia, significó para mí la exploración de una experiencia personal ya vivida, que el tiempo se había encargado de borrar de mi memoria, ejercicio al que nunca antes había tenido que someterme.

Lo primero que cuestioné al abrir nuevamente la partitura, que había dormido durante cuarenta años en el estante de mi biblioteca, fue la simplicidad de su música. Temí de inmediato, que al sofisticado público operístico, ésta podría parecerle ingenua y rudimentaria. Sin embargo, muy pronto se me reveló el motivo de esta simplicidad básica, el que seguramente, años antes se me había hecho presente de la misma manera. Era imprescindible, en el caso de una obra poética como la que estaba empleando, recoger la sencillez enlazada a

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 57-71

la tradición castellana que el texto exigía, con toda su carga de elementos surgidos del Canto Llano y de los frutos de su transplante a Iberoamérica. Además, era necesario compensar el carácter altamente simbólico y recogido de los poemas de De Valdivielso, que de no entenderse palabra por palabra podrían hasta parecer oscuros, con una música directa que recogiese el gran gesto expresivo de la palabra sin perderse en la minucia.

Es claro, que mucho de aquel acento y ritmo del español, y otro tanto de la imagen poética del siglo xvii, habría de perderse en la traducción al inglés, realizada para el estreno de mi obra en Estados Unidos. Esto era inevitable, a pesar del excelente trabajo realizado en este terreno por el profesor Richard Strawn.

Por de pronto la palabra "retablo" no pudo ser vertida al inglés, por no existir un correspondiente en este idioma para denominar los temples de la arquitectura eclesiástica destinados a exhibir imágenes bíblicas, santos y ángeles o de sus homólogos de la artesanía popular hispanoamericana, que cobijan en sabrosa combinación con las figuras sagradas, las del pueblo y animales regionales.

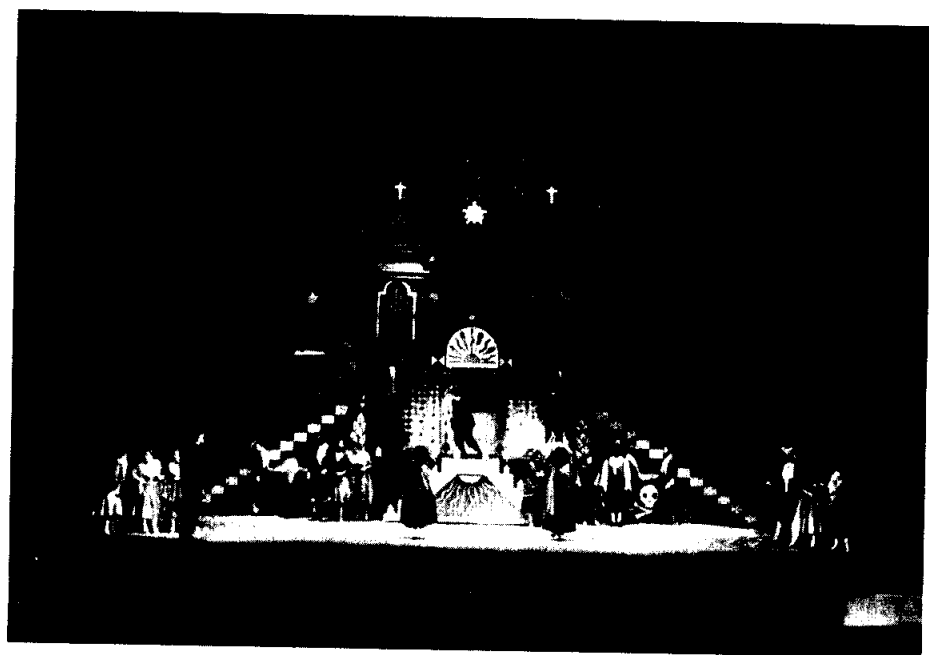
Es en el retablo popular, desbordante de esta imagería, en el cual mi obra está basada. La "Ensaladilla del Retablo", titular dado por De Valdivielso a la colección de la mayor parte de los poemas que yo usé, me lo sugirió así. El concepto de "ensaladilla" no sólo prescribía esta variedad de caracteres participantes en la Vigilia y la celebración de la Natividad del Señor, sino que también sugería la presentación de estos en la forma de una gran miscelánea alegórica.

Concebí entonces la acción teniendo lugar en dos niveles diferentes, el del escenario mismo y el de la plataforma un poco más elevada del retablo, cuya fachada ocupara el fondo del escenario. Del retablo debían proceder todos aquellos caracteres que representaban a las figuras inanimadas —de cerámica o barro cocido— de los retablos populares. Éstas debían permanecer inmóviles hasta ser impulsadas por la magia de las canciones del *Ministril* o por el poder de la palabra del *Narrador*, los dos roles principales de la obra.

Las figuras del retablo las asigné todas a danzarines, mientras los roles cantados los reservé para aquellos que debían actuar en el escenario principal; al *Narrador* y *Ministril*, al *Poeta* y dos *Pajes*, a dos *Querubines* y al *Coro* en su doble función, de representar por una parte, al pueblo que contempla y se identifica con las figuras del retablo, y por otra parte, con el público de la sala a quien invita a solidarizar con sus sentimientos en los instantes de contemplación y mística reverencia. El otro rol cantado es el de una soprano que representa la *Voz de la Aurora*, símbolo que el poeta asocia al Nacimiento de Jesús, a quien denomina el Niño-Sol y a María, la Madre-Aurora. Esta voz se escucha fuera de la escena.

Una vez que las figuras del retablo fueran relevadas de su estatismo por el hechizo de la palabra y la música, dispuse que podían descender al escenario, bailar allí, reclamando un lugar entre los seres animados.

El *Coro*, agregado a la danza, es el principal proveedor de la acción teatral. Es intérprete de lo religioso y profano, de lo festivo y lo íntimo, de lo ordenada-



mente ceremonial y lo espontáneamente improvisado que mana constantemente del texto poético.

El *Narrador* le habla al pueblo, representado por el Coro y al público de la sala. Por lo tanto, si no se le coloca en un púlpito que le permita volverse con facilidad a una y otra facción de sus auditores, debe dársele la posibilidad de un fácil desplazamiento del escenario a la parte anterior de la platea cuando se dirija al auditorio.

El *Ministril* canta para animar a las figuras del retablo y con frecuencia es quien en palabras y música, interpreta sus sentimientos.

La orquesta de cámara que empleo debe ser parte visible del espectáculo. Debe estar dispuesta a un nivel que, sin entorpecer la visibilidad del escenario, el público pueda observarla. De su seno deben levantarse los cuatro músicos (violín, oboe, guitarra y pandereta) que los *Pastores* invitan a subir al escenario en la Vigilia del Nacimiento.

Todo esto y mucho más, se me fue revelando en el reciente período de preparación para el estreno de *El Retablo del Rey Pobre*. Puesto en otras palabras, fue poco a poco reinstalándose en mis sentimientos y así, logré recordar que casi todos los recursos que en esta oportunidad se me fueron haciendo presentes los percibí en el período de la creación de ésta, entre los años 1950 y 1952, como respuestas inseparables a la acción escénica. Después de todo, cuarenta años de un contacto perdido con ésta, mi obra, difícilmente podían haber redundado en una situación diferente. Y ahora confieso, con la intranquilidad que me produce el haber sido desleal con mi propia creación, que ya me había resignado a pensar que estaba destinada a dormir en el polvo de una biblioteca, cuando más para ser sacudida y escudriñada por algún curioso interesado en establecer el tráfico estilístico en el momento de su creación*.

El reciente retorno a ésta, por de pronto me incitó serias dudas acerca de si el lugar que le correspondía era dentro de una Temporada de Ópera, puesto que ciertamente esta obra no se ajusta al marco convencional ni del Verismo italiano, como tampoco de la ópera del temprano Romanticismo ni de la Era Clásica. Tiene mayores puntos de contacto con la ópera Barroca, pero así y todo, tampoco comparte con ésta una apreciable cantidad de enfoques. Me pregunté entonces, si este Retablo, debía anunciarse como un oratorio con acción teatral y danza, o tal vez, como un ballet con canto y a veces, sin danza.

La mejor respuesta me la ofreció el título que el propio Josef De Valdivielso le había conferido a los poemas que me sirvieron de base para construir el libreto. Ésta era una "Ensaladilla"; expresión de miscelánea, revoltillo, conjunto. Esto es lo que verdaderamente describe la estructura de mi obra, que consiste en una sucesión de acontecimientos preparatorios a la venida de Cristo y otros, posteriores a la Natividad, destinados a festejarlos. En esencia es un

*Nasrin Hekmat-Farrokh, aspirante al Doctorado en Dirección Escénica en la Universidad de Indiana, descubrió una copia de esta partitura en la biblioteca y decidió persuadir a los miembros del Comité de Programación del Teatro de Ópera de la necesidad de montarla.

arco que se levanta en la Vigilia, en la cúspide está la Natividad y se completa en la Celebración.

No tiene argumento como tal. No se apoya en los conflictos que son comunes al repertorio operístico convencional. No hay hechos heroicos, dramas pasionales, venganzas, traiciones o intrigas que impulsen su acción teatral. Por el contrario, en *El Retablo*, ésta depende fundamentalmente de una sucesión de episodios celebratorios que fluctúan entre lo animado y lo contemplativo, entre lo festivo y lo reverente y ceremonial. Del acento que logre conferírsele a cada uno de estos extremos, depende totalmente el impacto escénico de la obra, o sea, del apropiado manejo de lo que el famoso "regisseur" Jorge Lavelli clasificaría como "la teatralidad de los opuestos".

En algunos aspectos, mi *Retablo*, se acerca al género de obras como el *Edipo Rey* de Stravinsky, que el propio compositor y Jean Cocteau, autor del texto, describen como una Ópera-Oratorio. La acción en ésta aparece reducida al mínimo. Es una obra basada en una sucesión de cuadros estáticos en que sólo Tiresias y El Pastor encarnan papeles de cierto despliegue escénico. Tal mínimo sería insuficiente para *El Retablo del Rey Pobre*. Pero, la realidad es que creaciones como éstas han logrado echar raíces en el repertorio de los Teatros de Ópera, pese a la gran distancia que las separa del drama lírico tradicional. Esto es especialmente cierto en Europa.

Por otra parte, uno debe preguntarse, ¿qué habría sido de *Idomeneo*, de Mozart, que básicamente depende de escenas pictóricas, si el contenido de éstas no hubiese sido interpretado en términos de una acción teatral adecuada? Habría subsistido su maravillosa música, pero la escena habría sido fútil.

Probablemente otro tanto podría decirse de *Pelleas et Melisande* de Debussy, o de *El Castillo de Barba Azul* de Bartók, entre muchas otras obras.

Con esto quiero decir que el repertorio del teatro musical, ya no puede seguir limitándose al tipo de obras cuya acción dramática depende exclusivamente del conflicto inmediato y evidente, puesto que las hay de una trama sutil y simbólica suficientemente elocuente como para que la música pueda expresarla y la escena, en manos de un "regisseur" imaginativo, pueda realzarla.

Es claro que todas estas consideraciones acerca de la importancia que tiene la acción escénica como vehículo de expresión dramática, no excluye la necesidad de poder entender el texto, lo que muy corrientemente no sucede así debido o a la deficiente dicción de muchos cantantes, o a las dimensiones excesivas de ciertos teatros. Me pregunto al respecto, ¿por qué si en las presentaciones de oratorios y cantatas en la sala de conciertos, por lo general se provee el texto impreso en los programas, todos los teatros de ópera no disponen de lo que ya muchos poseen; equipos para la proyección simultánea del texto cantado en el idioma vernáculo?

En el caso de *El Retablo del Rey Pobre*, creo que el tener acceso a la rica y sugerente imaginaria poética de Josef De Valdivielso, ofrecería la posibilidad de captar un perfil expresivo que de sernos ajeno, la obra se resentiría, puesto que perdería una dimensión que le es propia, y que yo procuré reflejar con minuciosidad en la música. En una obra de esta naturaleza, en que el contenido

prevalece en importancia sobre el tema, y en que el primero depende con frecuencia del símbolo que acarrea la palabra, la necesidad de una constante interpretación audiovisual del texto es imprescindible. Ahora, si se nos provee un acceso detallado a éste, por medio de proyecciones sincronizadas con la acción, el impacto será insospechadamente mayor.

De la necesidad de cuidar todos los aspectos ya mencionados en el montaje de una obra como *El Retablo del Rey Pobre* fui cobrando conciencia durante el período de ensayos que precedieron a la reciente presentación de ésta, como también de la necesidad de tener una visión muy clara del papel que cada uno de los caracteres del reparto desempeñan frente a la Natividad del Señor, acontecimiento que los motiva, los ata dentro de la desembarazada y aparentemente caprichosa forma en que son presentados.

Ello me incitó a seguir, por ejemplo, el cauce de cada bailarín, o grupo de estos, dentro de la obra, para redefinir con precisión la función de ellos en el desarrollo de ésta, y para poder recordar los motivos que tuve —en el momento de la creación—, para tratarlos de la manera que lo hice.

En primer lugar dirigí mi atención hacia la *Doncella*, encarnación de María, Madre de Jesús, y su *Esposo* (José). Ambos descienden del retablo, como los demás caracteres que representan figuras inanimadas puestas en acción —en este caso— por la narración del *Relator*, para luego desplazarse entre el pueblo (*Coro*); él arrastrando un borrico que monta su Esposa encinta. Buscan refugio para protegerse de las inclemencias del tiempo. Ante el rechazo de un posadero el *Coro* reacciona primero, con reverencia y compasión y luego, con furia y desazón.

Pero la pareja sigue caminando en la nieve, “Alegres de llevar tan buena compañía”. Llegan finalmente a un portalejo, cuyo modesto umbral exhibe el retablo como telón de fondo. Hasta allí asciende la *Doncella* para cuidar de su “virginal vientre que las glorias pronostica”. Es como una penetración en sí misma, un íntimo acto de entrega a la divina misión que el cielo le ha deparado.

El Interludio orquestal que sigue recoge en la serena melodía de una flauta sobre un acompañamiento de cuerdas con sordina, el contenido de este espiritual retiro y a la vez, conduce hacia la danza con que la *Doncella* y su *Esposo* expresan su íntima relación. El contenido humano y sutilmente sensual está aquí expresado en la música de un vals lento que la orquesta y el *Ministril* proveen; este último en palabras dirigidas a realzar la belleza femenina de la *Doncella* y la humana y, a la vez, mística adoración de su *Esposo* (ver ej. 1).

Terminada esta danza, tal como el *Relator* lo expresa, “retírese la niña y puesto de rodillas la contempló su esposo como imagen bendita”. Con ello, vuelve la *Doncella* al retablo para permanecer allí durante la Vigilia que de manera festiva celebran *patriarcas*, pueblo (*Coro*) y *Pastores*. De allí, los *Patriarcas* del Antiguo Testamento habrán de levantarla sobre sus hombros —ahora representada por la efigie de la Madona y el Niño— y transportarla en solemne procesión para que los hombres la veneren con fanfarrias y letanías en la escena final de *El Retablo del Rey Pobre*.



Otro cauce de desarrollo escénico que se me reveló una vez más, como en el momento de la creación de mi obra, fue el de los *Patriarcas*; los "Santos Padres del Limbo", como el poeta los apoda. Estos cuatro personajes, figuras del Antiguo Testamento, que se levantan de las profundidades exhortadas por las palabras del *Relator*, vienen a pedir "al Justo que llueva", en otras palabras, que haga fértil el suelo del Nuevo Testamento, y al mismo tiempo a expresar, bailando una especie de Pavana con un coral obligado, su solidaridad a la Vigilia que se observa. El *Coro* canta:

*Más noble sois que David,
Más sabio que Salomón
Más rico sois que Abraham
y más galán que Jacob.*

Estas palabras se presentan sobre la austera "Danza de los Santos Padres", quienes en la severidad de sus movimientos deben reflejar su condición de haber sido figuras esculpidas, ahora puestas en movimiento por el sortilegio de la narración y la música. Son estos quienes en la escena final, levantarán en andas y transportarán en solemne cortejo, a la "Doncella y el Recién Nacido", expresando así no sólo la transición del Antiguo al Nuevo Testamento, sino que la continuidad de la profecía e historia bíblica más allá de la venida del Mesías.

Los tres *Pastores*, "atiterados" como los describe De Valdivielso, cumplen su propia misión dentro de la miscelánea de caracteres y episodios que convergen hacia el singular acontecimiento de la Natividad. Gil de las Heras, Benito y

Pablo —nombres que les da el poeta—, con sus figuras prístinas, espontáneas y alegres, encarnan al hombre sencillo y terreno que adhiere a la Vigilia y celebran con sus acrobacias, parodias y golosinas populares, la próxima llegada del Rey Pobre. Se aterrorizan con los ángeles que merodean por el lugar e interrumpen su bucólica y sincopada danza. Lo esotérico y extraterrestre está más allá del alcance de estos cándidos lugareños. Pero pronto se recuperan e invitan al pueblo (*Coro*) a unirse con ellos para bailar una animada cueca, a la que el cuarteto de músicos que suben de la orquesta al escenario se agregan (ver ej. 2). Culmina esta “Danza General de Pastores y Gente” con el anuncio exaltado del *Relator* que dice:

*Descúbrese el portalejo
y en él mil almas y días.
Y abrazada al Niño Sol
canta así la Aurora Niña:*

La *Voz de la Aurora*, realzando un motivo melódico que se ha hecho presente a lo largo de toda la obra, se escucha desde el interior del proskenio (ver ej. 3).

*Yo me era morenica,
y quemome el Sol.
¡Ay mi Dios que abraso!
Y me muero de amor.*

Mi obra alcanza aquí su clímax, enfatizado por la emotividad lírica del “Canto de la Aurora” y la orquestación rutilante y colorística, más que por la intensidad sonora, la que reservo para el cortejo y letanías finales. El espíritu de recogimiento y contenida adoración que prevalece en este episodio, lo perpetúa el motete (*Adagio espressivo*) que canta el coro:

*Jardín guardado del cielo
Donde el jardinero amor
Plantó por arte sutil
Injerto del hombre en Dios.*

.....
*¡Gloria, Gloria!
¡Gloria a Dios en el cielo!*

A la “reprise” del “Canto de la Aurora” sigue un ondulante y amable arioso, saturado de melismas evocadores del Canto Llano, en que el *Ministril* invita a los maravillados pastores a acercarse al retablo y contemplar allí al que,

*...es flor de las flores
Y que en uno, es Hombre y Dios.*

La entrada de los tres *Nobles* en sus corceles, personificación de los Reyes Magos del Evangelio, extiende esta celebración con una nota de color y gala. Son ellos símbolos de prosperidad y fortuna que están respondiendo al llamado del Rey Pobre, que ahora brilla como el “Niño-Sol” en brazos de la “Aurora-Madre” en la rusticidad del portal que el retablo despliega. Le han traído regalos de lejanas tierras, frutos de su propia alcuernia —incienso, oro y mirra—

y, cada uno, de acuerdo a su propia tradición, le bailan unas "Diferencias". A éstas se une el Coro cantando:

*Corazón de mi corazón,
Con gusto os lo doy,
Y mil que tuviera,
También os lo diera,
Porque mi Rey sois.*

Sus ofrendas se agregan a las que el pueblo (*Coro*) ha depositado a los pies del retablo; espigas, frutas y flores. Cada cual ofrece la cosecha de su propia cepa, en un acto de comunión espiritual y material, en que el privilegio y la abundancia, se han unido al infortunio y pobreza para honrar al recién nacido.

Hasta el momento me he referido predominantemente a los valores poéticos y teatrales de *El Retablo del Rey Pobre* y a los recursos musicales directamente dependientes de estos. Sin embargo, toda obra de creación musical —o por lo menos cualquiera que emerja de mis propios sentimientos y personal orientación estética—, por mucho que esté destinada a servir a un texto o acción teatral, debe tener su propia estructura que, aunque subordinada a la palabra y escena, se sostenga a sí misma y contribuya al total del edificio.

Los cuarenta años transcurridos entre la creación de "El Retablo" y mi reciente retoma de contacto con él gracias a su estreno en Estados Unidos, también habían cubierto con un velo de olvido aquellos aspectos directamente relacionados con la música misma.

Más de setenta obras escritas entre ésta, mi opus 27, y el reciente opus 101*, creo que pueden explicar mi pérdida de contacto con "El Retablo". También es un factor de considerar el que esto haya tenido lugar en un período de constantes cambios estéticos, de resurgimientos de nuevas técnicas, avances y reconsideraciones, saltos hacia adelante y revisiones del pasado.

Sin embargo, puedo decir con un dejo de sorpresa y otro tanto de satisfacción, que en esta nueva visita a "El Retablo", comencé a darme cuenta que ciertos principios conscientemente empleados en mis obras de la última década, ya estaban presentes en éste, aunque introducidos en forma totalmente inconsciente. Me refiero especialmente a lo que he definido como "composición modular"**, para describir una técnica basada en el empleo de motivos germinales, que son casi siempre muy breves, como generadores de los materiales temáticos de una obra y que, en última instancia, controlen el total desarrollo de ésta y aseguren su unidad. Si estos no están siempre presentes en su forma original, como sería el "leitmotiv" wagneriano o "l'idée fixe" de Berlioz, aparecen linealmente alterados o reacondicionados como, también, llenando una función armónica.

*Este número de opus corresponde a la segunda ópera del compositor, titulada *Viudas*, cuyo libreto está basado en la novela del mismo nombre del escritor chileno Ariel Dorfman. La partitura de ésta fue completada en julio de 1990.

**Ver Juan Orrego-Salas, "Presencia de la Arquitectura en mi música", *RMCH*, XLIII/169 (enero-junio, 1988), pp. 5-20.

En *El Retablo del Rey Pobre* hay dos de estos motivos germinales o módulos; uno es una tríada, predominante mayor, y el otro, es un movimiento escalar descendente y ascendente, enmarcado en el intervalo de una cuarta perfecta, que a veces se presenta en movimiento contrario (ver ej. 4 a y b).

La presencia de ambos motivos es fácilmente captable por el auditor. Es claro, que el hacerlo consciente de esto no lo considero necesario para la apreciación de la obra.,

Pocas veces estos gérmenes ocultan su presencia, aunque aparezcan disfrazados con la inserción de ornamentaciones, notas de paso o vecinas, extensiones melismáticas y otros recursos lineales o, como también sucede, cedan la palabra a otros motivos de intervención pasajera. Estas esporádicas desviaciones no hacen más que confirmar el uso inconsciente con que manejé esta técnica al crear "El Retablo", o tal vez expresan mi personal repudio a todo dogmatismo o preconceptos teóricos que puedan restringir el libre fluir de las ideas y sentimientos, lo que hasta el presente es un principio que me ha guiado.

El primero de los módulos señalados posee además un contenido simbólico. La tríada de que consiste, constituye la médula del tema con que la *Voz de la Aurora* se hace presente en el clímax de la obra (ver ej. 3) y la presencia de éste en su forma original, emerge cada vez que hay una referencia al acontecimiento que es eje del desarrollo dramático de la obra: la Natividad. Además, encabeza el coral engastado en la "Danza de los Santos Padres", símbolos del Antiguo Testamento que se repite a las letanías que acompañan al Cortejo final (ver ej. 5).

Recamado con notas ajenas de enlace, aparece también en la proclamación de los dos *Pages*, en el comienzo mismo de la obra y en la Fanfarria que anuncia el Cortejo antes mencionado (ver ej. 6). Adornado de inserciones melismáticas se hace presente en el preámbulo del *Poeta*, al pedir éste al pueblo murmurante que espera, que guarden silencio para poderles explicar lo que pronto verán representado en el retablo (ver. ej. 7).

El segundo de estos módulos (ver ej. 4b) se extiende en el total de la melodía que canta el *Ministril* y repite la orquesta en la "Danza de la Doncella y su Esposo" (ver ej. 1) y muy ostensiblemente en el tema de las "Diferencias" que bailan los *Nobles* (ver ej. 8).

Ambos módulos, en integrada y sutil secuencia se hacen presentes en la meditación que el *Ministril* canta al retiro de la *Doncella* para dar a luz en la intimidad del portalejo —y que luego el *Coro* extiende en polifónica elaboración (ver ej. 9)—, y en la rústica danza de los tres *Pastores* (ver ej. 10).

Ej. 1

Allegretto $\text{♩} = 50$

Her - mo - sa co - mo la lu - na,
Glow - ing like the moon ar - mid - night,

Fl.
p
Stgs. + hrp.

Ej. 2

Allegro $\text{♩} = 80$

cl.

8 Stgs. hrp. perc.

Ej. 3

Allegretto $\text{♩} = 69$

Yo me e - ra mo - re - ni - ca.
Out from night-time out from twi - light,

Fls. cel. hrp. stgs
E. hn.

Ej. 4 a)

b)

Ej. 5

Maestoso $\text{♩} = 56$

Minstrel

Que los o - tros no.
None can be more so

Tutti and Chorus

Mas no - ble sois que Da - vid.
No - bler far than Da - vid was

harp.

Ej. 6

Liberamente

tpt.

Ej. 7

Lento $\text{♩} = 56$

.Si - len - - - - cio! .si len - - - - cio!

Ej. 8

DIFERENCIAS. Espressivo e comodo ♩ = 76

Stgs.hrp

The musical score is written for guitar (Stgs.hrp) and consists of four systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 76. The piece is titled 'DIFERENCIAS' and is characterized by 'Espressivo e comodo' (expressive and comfortable). The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Ej. 9 Moderato $\text{♩}=69$
Minstrel

En ho - - - ra di-cho-cho-sa.
May bles - - - sed be the hour,

pizz stgs.

E. hn.

Ej. 10 Danza de los Pastores Tempo giusto =96

cl. solo

stgs.+ perc.and pno.

Concluyendo, puedo decir que la presencia reiterada o variada de estos módulos, por sí solos o en combinación, tanto aseguran la continuidad del desarrollo puramente musical de la obra, como simultáneamente confieren unidad a un asunto literario no sólo disperso por su naturaleza miscelánea, sino que también por su adaptación a una representación escénica que posiblemente el poeta nunca tuvo "in mente", a pesar del marcado acento pictórico que sus poemas poseen.

Seguramente, la experiencia de mi exposición a la simbología, metáfora y figurativismo de Josef De Valdivielso, como también la tarea de haber concebido una música que procurase realzar estas peculiaridades —sin referirme al proceso de transferencia de todo esto a la escena—, contribuyó a la creación de la *Missa "in tempore discordiae"* op. 64 (1969) y me ayudó a manejar musicalmente la imaginería muy diferente del poema *Altasor* de Vicente Huidobro, como también a abordar el tema del Génesis en mi Oratorio *Los días de Dios* op. 73 (1976) o del tríptico *Bolívar* op. 81 (1982) basado en escritos de El Libertador.

En algunos pasajes de "El Retablo" logré identificar similitudes que por lo menos anticipaban gestos musicales propios a las dos obras primeras nombradas en el párrafo anterior.

Aunque basada en un asunto y proporciones muy distintas a las de *El Retablo del Rey Pobre*, mi reciente ópera *Viudas* op. 101 (1990), por lo menos comparte con la primera el empleo de módulos o "motivos seminales" que aunque de mayor complejidad tonal, desempeñan un papel similar.

Universidad de Bloomington
Indiana

CRÓNICA

Creación Musical en Chile

Las "Semanas Musicales de Frutillar" a través de su Comisión Organizadora, invitó a los compositores chilenos a escribir una obra sinfónica para 1992

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor acogió la convocatoria de las "Semanas Musicales de Frutillar" a los compositores chilenos para que se organice un concurso para una obra sinfónica que se estrenará en la edición vigesimotercera de las Semanas Musicales de 1992.

Las bases contemplan una obra sinfónica o sinfónica con solistas instrumentales o vocales, con duración de 10 a 15 minutos. La instrumentación incluye 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, 3 tubas, arpa, piano o celesta, 5 timbales, 2 tambores, 2 tom-tom, 4 percusionistas, platillos y cuerda completa. No se usarán instrumentos electrónicos y la escritura debe ser la de la simbología actual.

Las obras no deben haber sido publicadas, grabadas o ejecutadas. El compositor podrá enviar más de una obra, todas con seudónimo a la Dirección de Comunicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, San Antonio 427, 2° piso, hasta el 30 de julio de 1991.

Se otorgará un premio de \$ 1.000.000 al ganador y la obra será editada por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor e incluida en su catálogo para su difusión a nivel nacional e internacional. El ganador será invitado con un acompañante, con todos los gastos pagados, durante 10 días de desarrollo de las "Semanas Musicales de Frutillar".

El jurado estará integrado por cinco miembros designados: uno de la Asociación Nacional de Compositores-Chile, A.N.C.; el director de la Orquesta Sinfónica de Chile; un académico del Área de Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; un representante de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y uno de la Academia de Bellas Artes.

El fallo será inapelable y su veredicto se dará a conocer el 10 de agosto de este año.

"Tiempos de Arte", Festival Contemporáneo presentó la Corporación Cultural de Las Condes

Entre el miércoles 9 y el sábado 12 de enero se entrenaron las obras que la Corporación Cultural comisionó a ocho compositores chilenos con motivo de este evento artístico. Se realizaron cuatro conciertos en los que se incluyeron las obras de los jóvenes creadores nacionales y además, una selección de obras de compositores clásicos del siglo xx.

El Festival Contemporáneo "Tiempos de Arte" incluyó, también, el panorama artístico de diversas disciplinas de este fin de siglo. Plástica, video, literatura, danza y teatro presentándose todo lo más nuevo de su producción.

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 72-75

El Instituto Cultural de Las Condes se convirtió así en el Centro de la Vanguardia al mostrar el arte de hoy, que se perfila para trascender el último decenio de este siglo.

En el primer programa —el 9 de enero— se incluyeron las siguientes obras: Prokofieff: *Visiones Fugitivas*, piano, Luis Alberto Rivera; Andrés Alcalde-Cirilo Vila: *Will*, estreno mundial, al que a la parte pianística de Alcalde, Vila opuso un complemento para percusión, cuyo curioso desafío produjo una contienda de ritmos y timbres. Los ejecutantes fueron Luis Alberto Latorre, piano, y Miguel Zárate con Ricardo Vivado, percusiones. De Leni Alexander el estreno de *Menetekel* con Miguel Zárate y Ricardo Vivanco, percusión.

Terminó el concierto con *Sonata* para dos pianos y dos percusionistas, de Bela Bartók, obra ejecutada por María Iris Radrigan y Luis Alberto Latorre, al piano y Miguel Zárate y Ricardo Vivanco, percusión.

El segundo programa, el 10 de enero, incluyó: Ravel: *Sonata* para violín y piano, con Jaime Mancilla, violín y Luis Alberto Latorre, piano; enseguida se escuchó *Somos* (entrada al cielo) estreno, según el poema homónimo de Joaquín Allende Luco (1935), con Jaime Mancilla, violín; Francisco Gouet, clarinete; Celso López, cello; Luis Alberto Latorre, piano y locución de Felipe Castro; de Miguel Aguilar se ejecutó *Rapsodia 1990*, estreno, con Jaime Mancilla, violín; Celso López, cello y Francisco Gouet, clarinete. Con *La Historia del Soldado*, en versión para trío, terminó el concierto, con Jaime Mancilla, violín; Francisco Gouet, clarinete y Luis Alberto Latorre, piano.

El tercer programa, el 11 de enero, se inició con *Sonata* para violín y piano de Debussy, con Jaime de la Jara, violín y Cirilo Vila, piano. Luego se escuchó el estreno de *Objetos Varios* de Fernando García, con Jaime de la Jara, violín; Francisco Gouet, clarinete y Cirilo Vila, piano. De Alejandro Guarello se escuchó enseguida el estreno de su obra *Varix*, con Jaime de la Jara, violín; Francisco Gouet, clarinete; John Schroeder, trompeta; Ismael Torres, contrabajo e Isolee Cruz, piano.

Se incluyó además: *Variaciones* para piano de Webern, con Isolee Cruz al piano y *Tres Trozos* de Hindemith, con Jaime de la Jara, violín; Francisco Gouet, clarinete; John Schroeder, trompeta; Ismael Torres, contrabajo e Isolee Cruz, piano.

El último programa musical se realizó el 12 de enero con un programa que incluyó: Satie: *Piezas en forma de Pera*, con los pianistas Luis Alberto Latorre y Cirilo Vila; de Eduardo Cáceres y en estreno absoluto, se escuchó *Zig-Zag* con el Quinteto de Vientos Pro-Arte —Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete, Mauricio Ibacache, corno, y Pedro Sierra, fagot— intérpretes ideales para la comicidad de la obra, todos bajo la dirección del compositor.

Después del Intermedio, Jara, Gouet, Sierra y Latorre estrenaron de modo brillantísimo el *Cuarteto Las Condes*, de Gabriel Matthey, obra en que el autor emplea libremente la dodecafonía y crea una conversación fascinante de los instrumentos.

Con el *Sexteto* de Poulenc, el *Quinteto* de Vientos Pro-Arte con Luis Alberto Latorre al piano, puso fin a estas jornadas musicales veraniegas.

"Apocalíptika II" de Santiago Vera fue interpretada en Oslo durante la Asamblea General de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea (SIMC)

Santiago Vera, Delegado Oficial de Chile a la Asamblea General de la SIMC, celebrada en Oslo, Noruega, entre el 22 y 30 de septiembre de 1990, nos informó con fecha 3 de marzo de este año. El Directorio de la SIMC por el período 1991-1993 quedó estructurado por las siguientes personalidades: Michael Finnissy de Gran Bretaña, Presidente; Richard Tsang, de Hong Kong, Vicepresidente, y Franz Eckert, de Austria, Consejero Legal.

También informa que su obra *Apocalíptika II* para orquesta de cuerdas y piano fue interpretada por la Orquesta de Cámara de Noruega y el pianista sueco Per Skoglund, bajo la dirección del maestro Jürg Wyttenbach de Suiza, con gran éxito de público y crítica.

Homenaje a Jorge Peña Hen en La Serena

El 16 de enero el Consejo Académico de la Universidad de La Serena rindió un homenaje póstumo al destacado músico Jorge Peña (1928-1973), fundador de la Sociedad Musical Juan Sebastián Bach; el Conservatorio Regional de Música, la Orquesta Filarmónica de La Serena y la Escuela Experimental de Música de La Serena. El maestro Peña fue, además, titular de la Orquesta de la Universidad de Chile de La Serena; de la Orquesta Sinfónica Juvenil "Pedro Humberto Allende", con la que realizó giras a Argentina y Perú; director invitado en varias temporadas de la Orquesta Filarmónica de Santiago y de la Universidad de Concepción, de la Sinfónica de Viña del Mar y de la Sinfónica de Tucumán, en Argentina.

Los homenajes a la memoria de Jorge Peña continuaron con la exposición biográfica de su vida y obra montada en el Museo Arqueológico de La Serena, con el auspicio del Ministerio de Educación y el mismo Museo montó una muestra fotográfica y de documentos y partituras del maestro.

El VIII Encuentro Musical de La Serena finalizó en la Catedral de esa ciudad con la interpretación de tres obras de este compositor, ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Juvenil y el Coro de la Universidad de La Serena, además de la interpretación del *Magnificat* de J.S. Bach, obra predilecta de Jorge Peña, que tocó la Orquesta Promúsica y el Coro de la Universidad de La Serena, dirigidos por Fernando Rosas.

La Academia de Bellas Artes, con la colaboración de la Asociación de Compositores de Chile, inicia su ciclo de conciertos

El 29 de abril tuvo lugar el primer recital con obras para piano del compositor Alfonso Letelier, interpretadas por la excelente pianista Elma Miranda quien

tocó obras tempranas desde *Suite Grotesca*, para piano de 1936; las *Cuatro Piezas* para piano de 1964-65 y las *Variaciones* en Fa sobre un tema propio de 1948.

La destacada trayectoria del profesor Alfonso Letelier abarca prácticamente todas las formas de la creación musical, con una nutrida producción de obras para piano y canto, coro, música de cámara, orquesta sinfónica y voz.

Dúo Orlandini-Mendieta

Con el flautista Alfredo Mendieta y el guitarrista Luis Orlandini continúa el *Dúo Orlandini-Mendieta*, ofreciendo recitales en toda Europa, en los que incluyen obras de compositores chilenos: el estreno de una nueva obra del compositor chileno Edmundo Vásquez para flauta y guitarra y la grabación de obras de los compositores chilenos: Carlos Botto: *Fantasía* N° 2 Op. 37; de Miguel Letelier: *Siete Preludios breves*, y *Ilógica* de Pablo Aranda.

Intérpretes, Chile

Cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Chile

La Orquesta Sinfónica de Chile creada el 7 de enero de 1941 celebró el 7 de enero de 1991 cinco décadas de intensa labor de difusión de la música sinfónica desde el Barroco hasta la Contemporánea, la música creada por compositores chilenos y los más destacados músicos de toda Latinoamérica incluyendo, por cierto, a México, los Estados Unidos y Canadá. La meta fue realizar conciertos de las Temporadas Oficiales en Santiago, sus respectivas repeticiones en la capital, en Valparaíso y Viña del Mar; conciertos educacionales gratuitos para universitarios y alumnos de la educación Básica y Media, con programas didácticos absolutamente gratuitos; conciertos al Aire Libre en parques, teatros de barrios, sindicatos, iglesias, centros comunales y todos los pueblos del Área Metropolitana —gratuitos también— y desde 1941 Giras de Conciertos desde Arica a Magallanes y todas las ciudades intermedias, para todo público y especialmente estudiantes de las regiones del país, con un término medio de 25 conciertos por cada gira.

La Orquesta Sinfónica de Chile tiene el honor de haber estrenado casi el cien por ciento de todas las obras chilenas sinfónicas y sinfónico-corales escritas por compositores chilenos. A través de los Festivales Bienales de Música Chilena, iniciados en 1948 y realizados ininterrumpidamente hasta 1969, más un Festival extraordinario, el XII, en 1979, la Sinfónica estrenó 218 obras de compositores chilenos: 79 correspondientes a obras sinfónicas y 139 a obras de cámara, en las que junto a intérpretes nacionales participaron conjuntos y miembros de la Orquesta Sinfónica.

La Sinfónica ha tenido como directores titulares a los maestros chilenos Armando Carvajal, Víctor Tevah hasta su muerte en 1988 y al joven Francisco Rettig hasta 1990, además de una pléyade de los más destacados directores de orquesta invitados de Europa y los Estados Unidos. Sólo mencionaremos a algunos: Erich Kleiber, Fritz Busch, Hermann Scherchen, Herbert von Karajan, Sir Malcolm Sargent, Sergiu Celibidache, Igor Markevitch, Hans Schmidt-Isserstedt, Leonard Bernstein, Jascha Horenstein, Eugene Ormandy, Igor Stravinsky, George Ludwig Jochum, Volker Wangerheim y tantos otros de similar fama internacional. Los solistas chilenos y extranjeros que han actuado con el conjunto suman varios centenares, por lo tanto resulta imposible mencionarlos.

Entre los directores de la generación joven chilena, ha sido dirigida por Juan Pablo Izquierdo, David Serendero y Fernando Rosas y en la función de gala del cincuentenario por el maestro Agustín Cullell, músico formado en el seno de la Universidad de Chile. Bajo su clara batuta la orquesta se esmeró en mostrarse merecedora de los elogios que le rindieron las autoridades, desde el señor rector de la Universidad de Chile, Dr. Jaime Lavados, la Directora Ejecutiva del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad, pianista Margarita Herrera y el Director de Comunicaciones y Asuntos Exter-

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 76-81

nos del Centro, Raymundo Ernst, quien además hizo entrega de diplomas y distinciones a los miembros fundadores de la Orquesta.

El conjunto bajo la dirección del maestro Cullell interpretó la Obertura *Festival Académico*, de Brahms; *La Voz de las Calles*, del maestro Pedro Humberto Allende y *Suite Mascarade* de Aram Jachaturian.

Maestro Agustín Cullell es el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile

El 2 de abril el maestro Agustín Cullell —radicado en Colombia— fue nombrado Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Chile oficialmente por el Rector de la Universidad, profesor Atilano Lamana.

El maestro Cullell nació en Barcelona, pero posee la nacionalidad chilena. Realizó sus estudios musicales en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile —actualmente Facultad de Artes— y realizó estudios de especialización en Europa. En 1960 regresó para dirigir a la Orquesta Sinfónica de la que fue titular hasta 1962. Posteriormente ocupó el cargo de titular de la Orquesta Filarmónica, entre 1965 y 1968. Conjuntamente con una activa carrera de director ha desempeñado importantes cargos y cátedras en las Universidades de Chile y Austral de Valdivia, como también en la Universidad de Costa Rica, en las que formó a generaciones de músicos que hoy cumplen destacados cargos en escenarios europeos y americanos. Ha sido consecutivamente, además, titular de la Filarmónica de Bogotá, Sinfónica Nacional de Costa Rica y Orquesta Sinfónica del Valle de Cali, Colombia, cargo que ejerce en la actualidad.

Agustín Cullell posee una larga lista de distinciones entre las que destacan los premios "Mesa Campbell", en 1956; "Premio de Honor" de los Festivales de Música Chilena en 1960; Premio Nacional de la Crítica en 1967; Diploma al Mérito de la Facultad de Artes y de la Orquesta Sinfónica de Bogotá y Sinfónica Nacional de Costa Rica. El rey Juan Carlos de España lo distinguió con el título y Cruz de Caballero de la Orden del "Mérito Civil".

Su repertorio sinfónico, sinfónico-coral, de ópera, de ballet incluye numerosos estrenos de obras contemporáneas y de obras de compositores chilenos y latinoamericanos que ha dado a conocer en Europa y en Hispanoamérica.

El 24 de julio próximo asumirá el cargo de titular de la Sinfónica y entre sus proyectos desea recrear los Festivales de Música Chilena, atractivos conciertos educacionales, las Semanas Musicales de Frutillar y además de los conciertos de la Temporada Oficial un ciclo muy especial de música que dará a conocer a futuro.

Marcelo González Echazú, ganador del Concurso para jóvenes solistas

El 2 de febrero, durante las Semanas Musicales de Frutillar, el ganador del Concurso, Marcelo González, que organizó el Centro de Extensión de la Universidad de Chile para violinistas, tocó con la Orquesta Sinfónica de Chile, el *Concierto N° 2* de Henrik Wieniawsky, que él mismo escogió y que nunca había tocado con orquesta.

Esto significa que este año en Frutillar se creó un espacio para la creación joven a fin de que los nuevos intérpretes puedan demostrar su capacidad técnica y de interpretación. Este año no sólo en los conciertos de extensión sino que también en los oficiales la programación le dio oportunidad a niños y adolescentes, tal fue el caso de la Orquesta Juvenil de Cámara y la Orquesta de Niños de la Sociedad Bach, de Concepción.

Marcelo González partió a Estados Unidos el 17 de febrero y audicionó en el Instituto de Música de Peabody donde le ofrecieron media beca, invitación que pudo aprovechar gracias al Citibank. En Chile estudió con su padre Roberto González, desde los cinco años, con Fernando Ansaldi, y a los doce años continuó con Sergio Prieto, su maestro actual.

El violinista chileno Jaime de la Jara estrenó el Concierto para violín Op. 100 de Blas Emilio Atehortúa con la Orquesta Sinfónica de Cali

El 9 de mayo la Orquesta Sinfónica de Cali, dirigida por el maestro Agustín Cullell, con Jaime de la Jara como solista, estrenó el *Concierto* para violín Op. 100 de Blas Emilio Atehortúa, uno de los compositores colombianos más prolíficos y ampliamente conocido en el continente. De la Jara dijo que la obra "es muy interesante y muestra una cierta filiación con Igor Stravinsky y Bela Bartók, además de cierta raigambre popular. Es una obra bastante difícil, hecha para el lucimiento del solista.

La cellista chilena Eliana Mendoza actuó en el Carnegie Hall

El 4 de marzo debutó en el Weill Recital Hall del Carnegie Hall de Nueva York, la cellista chilena Eliana Mendoza, con un programa que incluyó: *Sonata* en Fa Mayor, Op. 69 N° 3 de Ludwig van Beethoven; tres *Movimientos* para cello y piano (1990) de Ilan Rechtman y *Polonesa Brillante* Op. 3 de Chopin.

La artista radicada en los Estados Unidos ha sido solista con las Orquestas Sinfónicas de Chicago, Michigan, Ohio y Massachusetts y ha ofrecido recitales en la National Public Radio de Boston. El público la ha ovacionado y la crítica, en *The Enterprise-Massachusetts* la calificó como "una artista total".

Luis Orlandini continúa triunfando en Europa

Desde octubre de 1990 continúa estudios superiores de interpretación de guitarra con el maestro Eliot Fisk, en la Escuela Superior de Música "Mozarteum" en Salzburgo, Austria. Antes de abandonar Colonia en Alemania, ofreció recitales de guitarra en Oelde, München, Herten, Mainz, Weingarten, Villingen, Münster y en Edenkoben y Salzburgo en Austria. Además, actuó como solista con el Cuarteto "Sonare" de Darmstadt con la mezzosoprano Claudia Eder y junto a la Südwestfunk-Rundfunk Orchester, dirigida por su titular el maestro Klaus Arp, en el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo.

Durante 1991 debutará como guitarrista en Londres y en Madrid y ha grabado tres Compact-Disc con obras de Mauro Giuliani y Joaquín Rodrigo,

además de recitales y como solista con orquesta en Alemania, Austria, Suiza, Bélgica, Francia y España.

Oscar Gacitúa celebró el 19 de abril el cincuentenario del Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María

El pianista Oscar Gacitúa inició las celebraciones del cincuentenario del Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María, fundada el 19 de abril de 1941, con la finalidad de crear "un santuario donde floreciera el espíritu por encima de la materia y se cultivara el arte que vive y prospera junto con la libertad humana en todas sus manifestaciones, como la música, las ciencias, la literatura, la filosofía, las artes y todas las más profundas y elevadas creaciones del pensamiento humano".

Oscar Gacitúa ha estado largamente vinculado con el Aula Magna desde los inicios de su trayectoria y es por ello que la Universidad Santa María, por intermedio de su Dirección de Extensión Cultural quiso compartir estos momentos tan significativos con un músico que ha ofrecido tan magníficos recitales en esta sala.

El programa de este recital incluyó obras de Bach, Liszt, Beethoven y Chopin, y forma parte de las actividades programadas en adhesión al Bicentenario del Primer Cabildo de Valparaíso.

Como las actividades de aniversario se extenderán por todo el año, dentro de ellas se insertó el concierto de la Orquesta Filarmónica Regional el 17 de abril, en el que actuó como solista Alberto Dourthé, en el *Concierto N° 1 en Mi menor*, para violín y orquesta de Mendelssohn.

Marcela Holzapfel debutó en Berlín en "El Rapto del Serrallo" de Mozart

Los días, 9, 12 y 15 de febrero debutó en la Ópera de Berlín Marcela Holzapfel en el papel de Konstanze con éxito de público y crítica.

La dirección musical estuvo a cargo del maestro Peter Schneider, con la puesta en escena de G. Kraemer. La producción muy moderna, enfocó el mundo oriental de Bassa Selim, rescatando la influencia de España en la católica Konstanze y Belmonte.

En la escenografía el agua era el elemento principal en la que deambulaban cocodrilos electrónicos, destacándose una isla en la que un grupo de hombres estaban enterrados hasta el cuello para aludir a las torturas de los musulmanes. Konstanze fue ataviada con un traje muy austero negro y con un rosario en las manos. Teatralmente estaba imposibilitada de todo movimiento. La idea era que toda la expresión fuera a través de la voz. Marcela Holzapfel fue acompañada por el famoso bajo Matti Salminen, quien realizó el papel de Osmin.

La crítica destacó a la cantante chilena al escribir: "...desde Stuttgart nos llegó esta nueva cantante que fue capaz de entregar toda la tristeza y el orgullo de la dama española. Marcela Holzapfel hizo que el público viviera su personaje e impresionó por la riqueza de su timbre. Su voz es un espejo de su alma y la coloratura estuvo siempre llena de vida".

Otro crítico escribió: "la Deutsches Oper de Berlín mostró cambios en *El Rapto del Serrallo* (Marcela Holzapfel cantó las tres últimas funciones de las siete previstas). Fue motivo de alegría contar con una Konstanze de alto rango. En su aria de entrada cantó sin faltas y con mucha más calidez que su anterior colega. Posteriormente, demostró que no sólo es expresiva sino que es capaz de sortear sin ningún problema las dificultades que presenta la partitura, en especial en 'Marten allen arten'. Su extrema suavidad hizo de Konstanze algo muy similar a Pamina".

Durante este año Marcela Holzapfel cantó el papel de Oscar en *Un ballo in Maschera*, de Verdi y se encuentra preparando su participación en *Parsifal*, como una de las niñas flores, además cantará en *Carmen* el papel de Frasquita.

Tenor José Azócar becado en la Juilliard School of Music y la Manhattan School of Music de Nueva York

El 4 y 6 de marzo José Azócar audicionó en Nueva York para la Juilliard y la Manhattan School of Music en las que fue becado y elogiado por los respectivos jurados. Azócar se formó como miembro del coro del Teatro Municipal y en algunas producciones nacionales de ópera actuó como solista.

La Manhattan School of Music envió al director de la Corporación Cultural, Andrés Rodríguez el siguiente cable: "Luego de audicionar, la comisión examinadora estimó que el señor José Azócar era 'el mejor cantante que nunca en la historia de esa facultad había sido oído'" y felicitan al país por este talentoso artista. Por su parte, la Juilliard afirma que se le otorgaba la beca para realizar estudios de canto porque "La facultad de música ha votado favorablemente para que sea admitido como alumno y reconoce a un gran talento de futuro promisorio". Luego agregan: "José se equivocó de puerta: debió ir directamente al Metropolitan Opera House...".

Orquesta de Cámara de Chile ofreció Festival de Música Sacra

La División de Cultura del Ministerio de Educación decidió que la Orquesta Promúsica pasara a llamarse Orquesta de Cámara de Chile. Será dirigida por Fernando Rosas y al conjunto se han integrado Fernando Ansaldi, violín; Enrique López, Viola; Patricio Barría, cello y Patricio González, cello. Como concertino permanece el maestro Jaime de la Jara.

Las primeras presentaciones del conjunto se realizaron el 28, 29 y 30 de marzo (semana Santa). La programación incluyó *Misa de la Coronación* y *Sinfonía* N° 33 de Mozart (el jueves), *Réquiem* de Mozart (viernes) y fragmentos de *El Mesías* de Haendel (sábado) en la Estación Mapocho. Cada concierto se complementó con proyección de pintura colonial chilena religiosa de conventos y claustros del país.

La Orquesta Filarmónica de la Quinta Región inició su primera temporada

El 17 de abril, en un concierto de gala en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, la Orquesta Filarmónica de la Quinta Región,

bajo la dirección del maestro Belfort Ruz, concierto que se enmarcó en el programa de celebración de los doscientos años del Primer Cabildo de Valparaíso, se inició la primera temporada oficial.

La temporada constará de ocho conciertos los que se realizarán en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María y en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

El profesor y clarinetista Celso Gonzalo Torres Mora, nuevo director de la Orquesta Sinfónica de Antofagasta

El profesor Celso Gonzalo Torres Mora ganó por concurso el cargo de director de la Sinfónica de Antofagasta, información que ha causado inmensa alegría puesto que es oriundo de Chuquicamata y antes de radicarse en Concepción fue integrante de la Banda Instrumental del Liceo Experimental Artístico de Antofagasta.

En junio próximo partirá a Venezuela, el talentoso clarinetista, para asistir a un curso de dirección orquestal.

Ballet

"Tiempos de Arte" Festival Contemporáneo

La Corporación Cultural de las Condes presentó el Festival Contemporáneo *Tiempos de Arte* que reflejó el panorama artístico chileno en diferentes disciplinas de este fin de siglo, que incluyó la plástica, la literatura, el video, el teatro, la música y la danza. A esta última le correspondieron los días 16, 17 y 18 de enero, con obras que representaron las tendencias más vanguardistas que esta disciplina ha desarrollado en Chile, con coreografías creadas en los últimos meses de 1990.

Esta programación incluyó:

Entre Luna, coreógrafa: Elizabeth Rodríguez e intérprete; música: José Miguel Miranda; vestuario: Juana Díaz, Pablo Núñez. Trabajo destacado 6º Encuentro Coreográfico.

Perfume Serial, coreógrafa: Nury Gutés; música: collage; intérpretes: *La pequeña Compañía*.

Cartas de Amor, coreógrafo: Alejandro Ramos. *Cartas de Amor de Gabriela Mistral*; música: Libertad Lamarque, Jessie Norman, Bárbara, Javier Solís, Lucha Reyes; intérpretes: Grupo *Andanzas*; escenografía y vestuario: Cristián Contreras (enero 16).

Idilio, Coreógrafa: Helga Rasmussen e intérprete junto a Andrea Araya, Marcela Inostroza y Pamela Rebolledo; música: Stefan Mickus. Trabajo destacado 6º Encuentro Coreográfico.

En-Traje, coreógrafas: Isabel Croxato y Paulia Mellado ambas intérpretes; música José Miguel Miranda con la colaboración de Gonzalo Díaz. Trabajo destacado 6º Encuentro Coreográfico.

La Caja del Rincón, coreógrafo: Rodrigo Fernández; Intérpretes: Grupo de danza *Espiral*; música Tangerine Dream; vestuario: Marco Correa.

La caja del rincón o la intrusa iluminada (la televisión).

Verde Agua, dirección y coreógrafo: Luis Eduardo Araneda; música: A. Vivaldi, Cabaret Voltaire, efectos de sonido; elenco: Viviana Verdugo, Francisca Morand, Esteban Hernández, Eduardo Osorio, Luis Eduardo Araneda (enero 17).

Metamorfosis, coreógrafa: Elizabeth Ladrón de Guevara; música: Peter Gabriel, Sinéad O'Connor, Jean Luc Ponty; e intérpretes: Evelyn Fuentes, Cecilia Hermosilla, Elizabeth Ladrón de Guevara. Trabajo destacado 6º Encuentro Coreográfico.

Bolero, dirección y coreógrafo: Luis Eduardo Araneda; música fragmentos, música popular: Cecilia, Lucha Reyes, Lucho Barrios; elenco: Marcela Escobar, Elizabeth Rodríguez, Francisca Morand, Viviana Verdugo, Ricardo Quiroga, Ricardo Castañeda, Alejandro Núñez, Juan Antonio Salas, Luis Eduardo Araneda.

Horrorloci o Hastío de la Celda, coreógrafa: Nury Gutiérrez; música: Arvo Pärt; intérpretes: *La Pequeña Compañía*; vestuario: *Principal*, Juana Díaz, Pablo Núñez (enero 18).

Tiempo de Percusión

El miércoles 24 de abril se realizó el estreno mundial de *Tiempo de Percusión*, creado por la destacada coreógrafa chilena, Hilda Riveros, para el Ballet de Santiago del Teatro Municipal. El compositor y baterista Alejandro García compuso una música de raigambre y vigor latinoamericano inspirada en ritmos afrocubanos con reminiscencias andinas, afrobrasileras e inclusive orientales, fascinante amalgama de sonoridades ultra contemporáneas, que él mismo ejecutó junto al percusionista José Vasconcellos, especialmente para este ballet.

En esta nueva creación de Hilda Riveros, muy distinta a sus otras coreografías, la danza, al igual que la música, tiene fuerza, ritmo, dinamismo, movimiento en concordancia absoluta con la creación musical —no existe argumento alguno, pero sí un factor importantísimo—, Hilda y Alejandro son madre e hijo en la vida real, de ahí esa mutua penetración artística. Esta obra de inmenso atractivo tiene grandes exigencias para cada uno de los bailarines, pero también un lucimiento personal para todo el elenco, no sólo para los solistas.

Los veintitrés bailarines lucen un hermoso vestuario realizado por Edith del Campo, según la calificación de Hilda Riveros por color —mostaza, terracota y negro— creándose un caleidoscopio universal de los ritmos de los diversos continentes dentro de una dinámica fuerte para los varones, pero también muy cálida y pura para las bailarinas. Es tentador nombrar a cada miembro de este elenco y no sólo a Berthica Prieto, Lourdes Arteaga, Rolando Candia y Patricio Melo, porque cada uno creó belleza en los diversos cuadros, y hermosos solos.

De similar importancia es la escenografía e iluminación de Bernardo Trumper porque creó una ambientación de transparencia de espejos en todas las tonalidades del gris junto a una luz que destacaba cada movimiento de la danza.

Noticias Varias

Como parte de la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, cuya temática giró en torno al Descubrimiento de América, el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile que dirige el maestro Guido Minoletti estrenó la *Misa en Fa* del jesuita Domenico Zipoli, quien llegó a la región llamada Paraguay en las primeras décadas del siglo XVIII donde continuó su labor de músico iniciada en Europa, y llegó a tener fama como compositor de obras para órgano. Fue además maestro de capilla de la Iglesia del Gesú, en Roma.

El estreno para Chile se realizó el 15 de enero en la Iglesia San Francisco de Borja, es una de las obras más importantes de la música colonial compuesta en Latinoamérica y, sin duda, la pieza más relevante de las que se ha conseguido rescatar de la producción de las misiones jesuitas.

La llamada *Misa en Fa* se salvó gracias a que en Bolivia la encontró y copió el insigne musicólogo Dr. Robert Stevenson. La obra incluye un coro a tres voces además de un pequeño conjunto instrumental de cuerdas y bajo continuo. Los fragmentos solistas son muy breves y en esta versión fueron cantados por Patricia Herrera, soprano; Victoria Barceló, contralto y Germán Green, tenor. La obra es apegada al barroco y posee una línea de fuerte énfasis melódico.

Estreno de "Himno a Santa Cecilia", de Benjamín Britten

El 17 de abril, en la Santiago Community Church, actuó el Coro de Cámara de la Universidad Católica en un concierto organizado por el Instituto Británico de Cultura y The British Council, en colaboración con el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional.

En esta oportunidad el Coro de Cámara realizó el estreno para Chile de *Himno a Santa Cecilia*, de Benjamín Britten, con texto de W.H. Auden, bajo la dirección del maestro Ricardo Kistler, con Alejandro Reyes al órgano. Además interpretaron obras de Alfonso Leng, Juan Amenábar, Federico Heinlein y Juan Lemann, la *Oda a Santa Cecilia* de Purcell y el *Festival Te Deum*, de Britten.

Estreno de Concertino para marimba de Paul Creston

El 2 de mayo, en el tercer programa de la Orquesta Sinfónica de Chile, se estrenó el *Concertino* para marimba y orquesta del compositor norteamericano Paul Creston (1906-1985), de origen italiano, cuyo verdadero nombre es Joseph Guttoveggio. Inició sus estudios de piano a los ocho años y posteriormente fue alumno de Randegger y Dethier y en órgano estudió con Pietro Yon. Fue un audodidacta en armonía, teoría y composición. Realizó investigaciones en musicoterapia, estética, acústica e historia de la música, además de una carrera como maestro.

Como compositor escribió obras para orquesta, orquesta de cámara, para piano, música de cámara y para coros.

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 84-88

Bajo la dirección del maestro Antonio Russo, la espontánea e imaginativa partitura del *Concertino* para marimba fue una apoteosis para el percussionista, Juan Coderch, de la Orquesta Sinfónica. El intérprete realizó su tarea con brillante virtuosismo, despreocupado del valor mismo de esta música que en gran medida deriva de fórmulas del jazz.

El Círculo de Críticos de Arte entregó los premios a los mejores artistas de 1990

En la Escuela Moderna de Música, el 27 de enero se realizó la ceremonia de la entrega de los premios a los mejores profesionales —nacionales y extranjeros— seleccionados como los más destacados de 1990 por el Círculo de Críticos de Arte.

Los premiados fueron: en Danza, la coreógrafa Hilda Riveros; en Música, el Coro de Madrigalistas que dirige el maestro Guido Minoletti, de la Universidad de Chile; en Ópera la contralto y profesora Carmen Luisa Letelier de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Los premios internacionales correspondieron en Danza, al argentino Julio Bocca; en Música a "The Academy of Ancient Music", director: Christopher Hogwood, de Gran Bretaña y en Ópera a Luciana Serra de Italia. En Teatro se premió al Teatro Nacional Clásico Español.

Nueva Directiva del Círculo de Críticos de Arte

El 26 de enero fue elegida la nueva directiva del Círculo de Críticos de Arte, la que quedó integrada por: Pedro Labowitz, presidente; Gema Swinburn, secretaria; Sergio Escobar, tesorero, y como directores Luisa Ulibarri y Pedro Labra.

La Serena rinde homenaje a Gabriela Mistral

El sábado 6 de abril, en la Intendencia de La Serena, se realizó la inauguración de las actividades con las que se celebró el bautizo del cerro "El Fraile" de Montealegre, con el nombre de Gabriela Mistral, era su cerro preferido y anhelaba que llevara su nombre. Autoridades de Gobierno asistieron a la ceremonia junto a escritores extranjeros y chilenos, ocasión en que actuó el Coro de la Universidad de La Serena. En el Teatro Municipal tuvo lugar un concierto en el que el Coro de La Serena "Alfredo Perl" interpretó obras con poemas de Gabriela Mistral y la Agrupación de Cámara de La Serena, integrada por músicos de Copiapó, Santiago y La Serena, tocó el *Gloria* de Antonio Vivaldi y fragmentos de *El Mesías* de Haendel, bajo la dirección de Hugo Escobar y los solistas María Luz Martínez, soprano; Magdalena Amenábar, soprano, y Bernardo Vargas, tenor.

El domingo 7 de abril se descubrió un mural alusivo a Gabriela Mistral, frente a la plaza que lleva su nombre.

Creada Sociedad Chopin en Chile

A raíz del Concurso Internacional Federico Chopin 1990, la pianista chilena de fama internacional y gran formadora de generaciones de jóvenes pianistas chilenos —una vez más invitada como jurado a este evento—, Flora Guerra, académica durante veinte años en la Universidad de Chile, y presidenta de esta sociedad que se creó el año pasado con motivo del Concurso Internacional Chopin que se celebraría en Varsovia, la impulsó a actuar de inmediato.

La idea de crear la Sociedad Chopin en Chile existía desde hace varios años entre un grupo de músicos y de aficionados. La meta es difundir la música de Chopin principalmente entre los jóvenes, proporcionándoles el perfeccionamiento de la técnica, el dominio del estilo y una preparación sólida para algún día poder participar en este gran concurso al que concurren los mejores pianistas de las sociedades Chopin de cuarenta países.

El directorio de la Sociedad se formó rápidamente. Doña Anita Domeyko, nieta del famoso sabio polaco don Ignacio Domeyko, ofreció su casa para servir de sede. De inmediato se organizó una competencia de intérpretes titulada "El mejor recital Chopin de un pianista joven", el que se realizó en la Biblioteca Nacional con gran éxito. Se instituyeron las bases con un programa no demasiado exigente en el que participaron seis jóvenes. El premio lo ganó Marcela Rodríguez, alumna de Gustavo Ruiz. Con la ayuda del Ministerio de Relaciones Exteriores y Lan Chile, la Sociedad Chopin la invitó a Polonia a presenciar, en la Filarmonía de Varsovia, el Concurso Internacional.

Durante este año la presidenta Flora Guerra explica que se realizarán conciertos, recitales, conferencias y tertulias, o sea, crear un centro en el que se haga música y lograr que ingresen socios activos, patrocinadores y auspiciadores para crear una tradición musical y pianística.

El profesor Carlos Riesco Grez inició en el Instituto Santa Elvira un curso sobre "Historia de la Música"

El curso de Historia de la Música que dictará el compositor y profesor Carlos Riesco tendrá una duración de cinco años. Este curso está abierto a los alumnos de la Universidad de Chile e Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica y público en general. Durante el primer año, el profesor Riesco abordará el movimiento musical durante la Edad Media y el Renacimiento; en el segundo el Barroco, Rococó y la primera parte del período clásico; el tercer año se abarcará la segunda parte del período clásico y el Romanticismo; el cuarto año estará dedicado al siglo xx, para concluir el quinto con música latinoamericana y chilena. Las clases se impartirán los días sábados de 9:30 a 11:00 horas. La matrícula es de \$ 5.000, con una mensualidad de \$ 10.000. Al término de cada año académico se dará un certificado.

Archivo de Música Indígena en el Museo de Arte Precolombino

El arqueólogo Claudio Mercado y el músico José Pérez de Arce, ambos miembros del Museo de Arte Precolombino, acaban de crear el único archivo de

música indígena que existe en el país. El Museo tenía algunos títulos, pero como no eran suficientes se dedicaron a mandar comunicaciones a todo el mundo y ahora cuentan con 134 títulos, que esperan continuar aumentando. Tienen música de Asia, África, América y Chile, aunque lo esencial es la étnica americana. La mayoría de estas grabaciones se realizaron *in situ*, o sea, en las mismas ceremonias indígenas, de ahí su valor histórico y antropológico. Para el archivo tomaron en cuenta la música contemporánea con raíces indígenas.

Entre los títulos chilenos tienen rituales mapuches, aymaras, selk'nam y kawashkar.

"América a la vista": ritos, cantos, danzas

Este encuentro folklórico se realizó el 12 de enero en el teatro Manuel de Salas. El espectáculo calificado como "un gran encuentro con el folklore hispanoamericano" se inició con música medieval española e instrumentos y canciones de la época y continuó con la América aborígen hasta llegar a las expresiones culturales de la actualidad.

En una secuencia ininterrumpida se representó la vida y costumbres de los onas, mapuches y aymaras, se mostró sus hábitat, atuendos y quehaceres, pasando por las manifestaciones coloniales del pueblo y de los albores de la independencia. Además se presentaron las expresiones hispánicas como el cuplé, los cantos laborales, estudiantiles y sus variantes chilenas e hispanoamericanas, todo ello en un caleidoscopio de gran rapidez y verdadera hermosura.

Éste fue el acto de clausura de la Escuela de Verano "Descubrimiento de América a través del folklore", de la Universidad Católica de Chile, en el que participaron Margot Loyola como creadora y directora del espectáculo y destacada participante, junto a Patricia Chavarría, Sergio Sauvalle, Osvaldo Cádiz, el Ballet Folklórico Nacional (Bafona), Calenda Maia, la Estudiantina Santiago, Palomar, un conjunto de la Universidad Católica de Valparaíso y una pléyade de intérpretes de la cultura folklórica de todo el país.

Margot Loyola Hija Ilustre de Valparaíso

La destacada investigadora y folklorista Margot Loyola fue declarada "Hija Ilustre de Valparaíso" en una ceremonia que se realizó el 5 de abril en el Salón de Honor del municipio porteño.

El acto fue presidido por el alcalde señor Hernán Pinto Miranda quien le hizo entrega de la distinción Municipal en presencia de personalidades del ámbito cultural, en agradecimiento por su valiosa labor como investigadora, docente, cultora del folklore como autora e intérprete.

Ese mismo día en el Parque Italia, destacados folkloristas nacionales se sumaron al homenaje con un espectáculo en el que realizaron un recorrido de la vida de Margot que abarcó desde Arauco, Norte Grande, Norte Chico, Isla de Pascua, Zona Central y el canto urbano, que se complementó con bailes y canciones.

Participaron en este homenaje el Grupo Palomar, el Conjunto Folklórico y el Taller de Solistas de la Universidad Católica de Valparaíso, integrantes del Bafona, Osvaldo Cádiz, Ana Flores, el Grupo Mensaje y los clubes de cueca de Valparaíso.

La comunidad artística del país la reconoció como la más importante folclorista viva de Chile por su labor, producto de una vida dedicada al rescate de las tradiciones nacionales.

In Memoriam

Esperanza Pulido Silva (1901-1991)

El deceso de la gran pianista, profesora, concertista de Bellas Artes, musicóloga, pionera de la crítica musical en México, Esperanza Pulido, y creadora de la revista *Heterofonía* que durante más de veinte años editó y financió personalmente —la revista de más larga vida que se ha impreso en la historia de ese país— dejó de existir el sábado 19 de enero a consecuencia de una embolia. Sus restos fueron inhumados en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México, el 22 de enero.

En el Conservatorio Nacional de Música, el lunes 21 por la tarde, se le rindió un homenaje, con guardias de honor ante sus restos por parte de alumnos, autoridades del plantel y personalidades del ambiente musical del país.

Durante su larga y fecunda vida, la maestra Esperanza Pulido fue un ejemplo para todos aquellos que desde su juventud, hasta los noventa años, comprobaron su dedicación incansable a la música.

En el ámbito personal se inició como intérprete en piano bajo la dirección de Antonio Gomezanda. Paralelamente a su estudio del piano surgió su interés por conocer el origen y el significado estético de la música que interpretaba, transformándose en una investigadora de gran importancia para su país que dio frutos y resultados durante más de medio siglo.

Esperanza Pulido, originaria de Zamora, Michoacán, desde muy pequeña vivió en Ciudad de México donde realizó todos sus estudios escolares y los de música hasta convertirse en concertista en piano. Fue profesora en la New York School of Music y ejerció su magisterio en el Conservatorio Nacional de Música de Ciudad de México, donde además de su cátedra de piano, tuvo a su cargo las de Historia y Metodología de la Crítica Musical. También fue concertista en Bellas Artes en una época considerada heroica debido a que debía enfrentarse a un público no acostumbrado a la música de concierto, además era necesario luchar contra los antiquísimos e inservibles pianos.

En 1945 se trasladó a Francia para estudiar musicología. Formó parte de la primera promoción de becarios mexicanos enviados a París tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Allí trabajó con André Schaeffner, entonces director del Museo del Hombre, en el que realizó estudios de etnomusicología.

Desde su estancia en Nueva York, a principios de la década de los años treinta, a solicitud del maestro Estanislao Mejía, la maestra Pulido inició el ejercicio de la crónica y la crítica musical. Durante décadas publicó artículos de gran sabiduría para revistas y periódicos de México, Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia, Alemania, Argentina y Chile.

Como si toda la actividad creadora de Esperanza Pulido tan brevemente reseñada, no bastara, en 1968 fundó la revista *Heterofonía*, publicación única en su género por años en la Ciudad de México, actualmente convertida en órgano oficial del Conservatorio y editada por INBA. *Heterofonía* es la revista musical de

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 89-92

más larga vida que se ha impreso en la historia de México, y en sus páginas han publicado desde los grandes nombres de la musicología mundial, encabezados por el Dr. Robert Stevenson, el titán de los investigadores de la música mexicana e iberoamericana, hasta los estudiantes promisorios que —en algunos casos— ella transformó en los más respetados profesionales de la actualidad.

Esperanza Pulido fue una persona noble y altruista, una mujer afectuosa, de inmenso entusiasmo, cuya devoción por el trabajo corría pareja con una cordialidad y una genuina capacidad de comunicación humana. Una curiosidad insaciable la acompañó hasta el último momento de su vida consciente y una devoción infatigable por el trabajo fue, hasta el final, su principal rasgo profesional.

No podría terminarse este emocionado recuerdo de Esperanza Pulido de parte de todos los miembros de la *Revista Musical Chilena*, sin citar la circular que nos enviara el Dr. Robert Stevenson a los panelistas de "The Publication and Diffusion of Music in the Iberian World":

"Aprovecho esta ocasión para mencionar una pérdida irreparable. Maestra Esperanza Pulido, quien con anterioridad había aceptado incorporarse a nuestras Sesiones de Estudio, quien con su incomparable sabiduría habría ensalzando nuestras Sesiones, partió de esta vida el 19 de enero de 1991. Jamás podré adecuadamente alabarla. Absolutamente sola y sin ningún subsidio fundó *Heterofonía* y la mantuvo con recursos propios a través de una serie de crisis financieras. Su incomparable espiritualidad, su erudición, su patriotismo y su devoción por la música y los músicos mexicanos la colocan en el emporio, fuera del alcance de los mortales corrientes. Su ejemplo perdurará para confortarnos e inspirarnos".

Magdalena Vicuña Lyon

Argeliers León (1918-1991)

Una irreparable pérdida ha sufrido la música latinoamericana con la muerte del musicólogo, compositor, profesora Doctor Honoris Causa de la Universidad de La Habana Argeliers León, ocurrida en la capital cubana el 23 del pasado mes de febrero. La triste noticia ha envuelto en un hálito de dolor a los incontables amigos que dejó en sus múltiples viajes por América y otros continentes en busca de aprender —con profundo afán científico— y enseñar lo que recogía con generosidad incomparable.

El Dr. Argeliers León nació en La Habana el 17 de mayo de 1918. Concluidos sus estudios escolares comenzó el aprendizaje de Contabilidad y luego ingresó a Pedagogía, graduándose en la Universidad de La Habana en 1943 como pedagogo con la tesis *Didáctica de la musicografía*. Simultáneamente estudiaba música en el Conservatorio Municipal. Aquí tuvo como maestros a César Pérez Sentenart, compositor de vasta labor, Antonio Mompó, ilustre cellista catalán, y Domingo Fortún, profesor cubano de gran prestigio. Se graduó en el Conservatorio en 1947. Este mismo año participó como profesor de los cursos

de verano que ofrecía la Universidad de La Habana y, con otros entusiastas profesores y alumnos de música, fundó una Asociación de Musicología que funcionó algún tiempo. Pero su primera experiencia como profesor la tuvo en el Conservatorio Municipal en 1938, en el que enseñó Teoría y Solfeo. En esta escuela ejerció la docencia hasta 1957, año en que viajó a Moscú, lo que le trajo como consecuencia la expulsión de su plaza de profesor. Terminados sus estudios de pedagogía se inscribió en los cursos que dictaba el etnógrafo, jurista, arqueólogo, lingüista e historiador Fernando Ortiz primero en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, y posteriormente en el Instituto de Investigaciones Científicas. Sus estudios con el sabio cubano marcaron para siempre su labor de investigador, así como marcaron su actividad creativa las clases que recibió en París de la insigne maestra Nadia Boulanger. El Dr. Argeliers León estuvo también en Chile, en 1951, becado para estudiar folklore y didáctica musical en la Universidad de Chile, período en que ofreció conferencias sobre el folklore cubano.

Con el triunfo de la Revolución en enero de 1959, la labor científica y creadora del Dr. León se vio considerablemente acrecentada al contar con el apoyo del que antes había carecido. Ingresó al Teatro Nacional para dirigir el Departamento de Folklore. Entre 1961 y 1970 fue director del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba; también fue director del departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, hasta 1974, donde fundó la revista *Música* y editó partituras de los compositores cubanos. Se le nombró director del Departamento de Música de Casa de las Américas, cargo que ocupó hasta 1989, dándole un gran impulso al *Boletín de Música* editado allí, que lo convirtió en una importante publicación musicológica latinoamericana; además ideó el Concurso de Musicología de Casa de las Américas.

Los escritos del Dr. León han aparecido en numerosas revistas de musicología del mundo entero, además publicó varios libros, siendo el más conocido *Del canto y del tiempo* (1974). Su obra de compositor contempla un amplio catálogo que comprende creaciones de los más diversos géneros que se han dado a conocer en América y Europa. Tal es el caso de *Cuarteto de cuerdas*, *Suite cubana*, *Creador del hombre nuevo* y muchas más.

A fines de la década de 1960 un grupo de alumnos se acercó al Dr. León para estudiar con él musicología, "así, su casa se convirtió de hecho en el primer centro de formación de musicólogos de la nueva generación", relata Olavo Alén, uno de sus discípulos. En 1976 se inauguró el Instituto Superior de Artes, y los estudios de musicología figuraron entre las especialidades que allí se imparten de acuerdo a planes y programas elaborados por el Dr. Argeliers León. Como resultado de su labor de impulsar la ciencia musicológica en Cuba está una numerosa y brillante pléyade de nuevos especialistas tales como Jesús Gómez Cairo, Olavo Alén, Danilo Orozco, Idalberto Suco, Pedro Martínez, Jesús Guanche, Alberto Alén, Rolando Pérez, Victoria Eli, Zoila Gómez, entre otros, y además la creación, en 1978, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana que, desde su fundación, dirige el Dr. Olavo Alén.

Los trabajos del Dr. Argeliers León en el campo de la musicología —en los que derrochó imaginación y sabiduría— le labraron respeto, prestigio y admiración entre sus colegas de todas las latitudes. Sus creaciones musicales —en las que con espíritu inquieto siempre recurría a las nuevas técnicas pero sin abandonar jamás sus orígenes latinoamericanos— le colocan, sin lugar a dudas, entre los más notables compositores de nuestro continente. Sus tareas como maestro —signadas por una entrega total a sus discípulos— le granjearon el reconocimiento general. En conjunto constituyen razones más que suficientes para que los músicos de América estén ahora de duelo por la desaparición de un Maestro, sentimiento de profundo pesar que comparte la *Revista Musical Chilena*.

Fernando García

Índice de números publicados en 1990

ÍNDICE ALFABÉTICO DE CONTRIBUCIONES FIRMADAS

- Aharonian, Coriun. Un extraño señor llamado Acario Cotapos. N° 173: 114.
- Alexander, Leni. Luigi Nono (1924-1990). N° 173: 118.
- Bustos Valderrama, Raquel. Nuevos aportes al Estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959). N° 174: 27.
- Cáceres, Eduardo. La Agrupación Musical Anacrusa y Los Encuentros de Música Contemporánea. N° 174: 57.
- García, Fernando. Recordando a Luigi Nono. N° 173: 120.
- González, Juan Pablo. Expresión y Expresividad en Música: Un Problema Semántico y Filosófico. N° 174: 5.
- Merino, Luis. Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White. N° 173: 65.
- Milanca Guzmán, Mario. José White en Venezuela. N° 173: 25.
- Toledo, Armando. White en Cuba. N° 173: 5.
- Torres, Rodrigo. Luigi Nono. N° 173: 122.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autora de las Reseñas
Inés Grandela

Libros y Revistas que se reseñan

- Asenjo Barbieri, Francisco. *Biografía y Documentos sobre música y músicos españoles*, vol. 1, *Documentos sobre música española y Epistolario*, vol. 2 (Legado Barbieri). Madrid. Fundación Banco Exterior, ed. Emilio Casares, 1986, 586 pp., 1218 pp., N° 174: 158.
- Axel Roldán, Waldemar. *Antología de Música Colonial Americana*. Buenos Aires: Organización de los Estados Americanos (OEA) —Consejo Interamericano de Música (CI-DEM), 1986 [iv] + 259 pp., N° 173: 124.
- Axel Roldán, Waldemar. *Música Colonial en la Argentina*. Buenos Aires: Librería "El Ateneo" Editorial, 1988, 133 pp., N° 173: 125.
- Cetrangolo, Annibale. *Musica italiana nell'America Coloniale*. Premesse. *Cantate del venticinquesimo Giacomo Facco*. Padua: Liviana Editrice, 1989, 155 pp., N° 173: 126.

Revista del Instituto Superior de Música. UNL. Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, N° 1, agosto 1989, 98 pp., N° 173: 127.

Partituras que se reseñaron

- Amenábar, Juan. *I will pray*. Spiritual para voz y piano sobre un texto de Rosa Cruchaga. Santiago: Impresos musicales EUTERPE, 1989, 7 pp., N° 173: 124.
- . *Viernes Santo*, para coro mixto a cappella sobre un texto de Gabriela Mistral. Santiago: Impresos Musicales EUTERPE, 1989, 8 pp., N° 173: 124.

Cassettes que se reseñaron

- Brncic, Gabriel. *Ciclo. Ciudad encantada*. Cass. SVR, MEA 103, Música Contemporánea, vol. 1, 1990.
- . *Chile, fértil provincia... Des'ètre, Ese Mar*. Cass. SVR, MEA 104, Música Contemporánea, vol. 11, 1990, N° 174: 160.

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 93-101

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

- Alcalde, Andrés. Aria* (1989) para violín. N° 174: 112; *Girrimbao* para vibráfono y piano, N° 174: 135.
- Alvarado, Boris. Hiroshima* para percusiones, N° 174: 116; *Dúo* (1989) para cello y piano, N° 174: 114.
- Allende, Pedro Humberto. Mensajero de Dios* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 124.
- Amenábar, Juan. I will pray* para voz y piano, N° 174: 114; *Viernes Santo* (Gabriela Mistral) para coro, N° 174: 124.
- Amengual, René. Miedo* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 124; *A las nubes* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 125.
- Ancarola, Francesca. Biorrímica* (1989) para clarinete, violoncello, piano y percusión, N° 174: 111.
- Asuar, José Vicente. Cuatro piezas instrumentales*, música electroacústica (1989), N° 174: 114.
- Ayma, David. Avenidas* para oboe, N° 174: 111.
- Becerra, Gustavo. *Variaciones sobre la cueca* para guitarra, N° 174: 116; *Sonata* para flauta y piano, N° 174: 139.
- Bello, Joaquín. Ofrenda a los Andes por la Paz* para mezzosoprano, tenor, instrumentos andinos, orquesta de cuerdas, percusiones, coro, cinta magnetofónica, proyecciones, efectos luminicos y danzas, N° 174: 113.
- Botto, Carlos. Ronda* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 124.
- Bozzi, Ricardo. Diva* Para flauta, N° 174: 111.
- Brncic, Gabriel. *Música de Cámara III* (1988) para flauta, flauta en sol, clarinete bajo, guitarra y contrabajo, N° 174: 115; *Chile Fertil Provincia* (1975-1983), música electroacústica, N° 174: 115; *Cielo* (1980) para viola y cinta magnética, N° 174: 116; *Quinteto vienes* (1970) para violín, viola, cello, fagot y piano, N° 174: 116.
- Cáceres, Eduardo. Tubulari* (1989) para tuba y piano, N° 174: 112; *La otra concertación* (1989) para voz acústica y electroacústica, voz procesada, tablas hindúes y bajo eléctrico, N° 174: 113.
- Campos, Daniel. *Suite Rock para Siete Pájaros* (Pablo Neruda) para soprano, tenor, flauta, oboe, teclados, batería, guitarra y secuenciadores, N° 174: 112.
- Cantón, Edgardo. Escape* para piano, N° 174: 111; *Dualidad para uno* (1989) para cello, N° 174: 112.
- Cori, Rolando. Magnificat* para coro y guitarra, N° 174: 114; *Dos trozos* para guitarra, N° 174: 116, 122.
- Cornejo, Sergio. "...e forpio"* para flauta, oboe, clarinete, violín, cello y piano, N° 174: 114.
- Cortés, Renán. Suonare* para guitarra, N° 174: 111; *Rumores* (1989) para piano, cinta magnética y voz, N° 174: 112.
- Cotapos, Acario. Sonata Fantasía* para piano, N° 174: 114.
- Délano, Pablo. Sonata N° 1* para guitarra, N° 174: 116, 122; *Dúo* para guitarras, N° 174: 116; *Dos trozos* para guitarra, N° 174: 122; *Piececitos* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124; *Canción del maízal* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124; *Noche* (Gabriela Mistral) para coro mixto y arpa, N° 174: 124; *Balada de la Estrella* (Gabriela Mistral) para coro femenino y arpa, N° 174: 124; *Sonata de Verano* para flauta y guitarra, N° 174: 139.
- Díaz, Rafael. Escondida I* para clarinete, N° 174: 111; *Correlato* para clarinete, N° 174: 111.
- Escobar, Roberto. *Atmósferas* para violín, cello y piano, N° 174: 114; *La lluvia lenta* (Gabriela Mistral) para coro masculino, N° 174: 125.
- Escobedo, Ricardo. *Límite* (1989) para clarinete y cello, N° 174: 111.
- Falabella, Roberto. Dúo* para flauta y violín, N° 174: 141.
- Fantín, Alessandro. Arte di nuova fiamma* para clarinete, N° 174: 111.
- García, Fernando. *Tierras Ofendidas* (1984) para flauta, oboe y clarinete, N° 174: 111, 114.
- García, Leonardo. Tumi* (1987) para quena, N° 174: 112; *Muraiki* para quena y corno, N° 174: 114.
- González, Jaime. Ensemble* para piano a 4 manos, N° 174: 111.
- González, Juan Pablo. Estudio 03* para guitarra, N° 174: 122.
- González, Sergio. Chatarras y cacerolas* para 4 percusionistas, N° 174: 116; **Sur* para orquesta, N° 174: 117.
- Gorrioitía, Ramón. Acuerdos* para oboe, clarinete,

- te, trompeta, violín, cello, contrabajo y percusión, N° 174: 114.
- Guarello, Alejandro. Incontri (O)* para flauta, clarinete y cello, N° 174: 114; **Quetinto* (1989) para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot, N° 174: 116, 118; *Base Esad* para guitarra, N° 174: 116; **Pieza* para guitarra, N° 174: 116; **Imóbus* para orquesta, N° 174: 118; *Intrelación* para orquesta, N° 174: 118.
- Gidi, Elías. *Soldutri* (1988) para oboe, clarinete y fagot, N° 174: 112.
- Heinlein, Federico. *Allá abajo* (1989, David Rosenmann) para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 174: 112; **Las aguas de los años* (Gabriela Mistral) para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 174: 114.
- León, Ernesto. Ostinato* para piano, N° 174: 111.
- Letelier, Alfonso. Pinares* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124.
- López, Gloria. Meciendo* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124.
- Miqueles, Jaime. Quinteto de vientos* (1989) para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot, N° 174: 116.
- Montecinos, Alfonso. *Tres Piezas* (1989) para flauta y piano, N° 174: 117, 118; **Pieza* (1989) para cello solo, N° 174: 117, 118; **Sonata breve en trío* (1988) para flauta, saxo, soprano y piano, N° 174: 117; **Divertimento* (1989) para cuatro saxofones, N° 174: 117, 118.
- Moreno, Carlos. Mareludio* para guitarra, N° 174: 111; *Estudio* para guitarra, N° 174: 111.
- Mourás, Juan. La parábola del brujo* (Mario Miranda) para soprano, charango y guitarra, N° 174: 111, 112.
- Núñez Navarrete, Pedro. Suite de la abuela* (1982) para guitarra, N° 174: 112; *Dulzura* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124; *Apegado a mí* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124.
- Ohlsen, Oscar. Arreglo* para guitarra de *A cantar a una niña*, N° 174: 122; arreglos para guitarra de *De la cordillera vengo*, N° 174: 122; de *En el portal de Belén*, N° 174: 122; de *El tortillero*, N° 174: 122; de *La trastrasera*, N° 174: 122; de *Rio, río*, N° 174: 122; de *Viva la luz de don Creador*, N° 174: 122.
- Orrego-Salas, Juan. *Concierto N° 2* para piano y orquesta, N° 174: 119; **Partita* op. 100 para violín, cello, piano y saxofón, N° 174: 119; *Widows*, ópera en 3 actos, N° 174: 120; *Esquinas*, op. 68 para guitarra, N° 174: 122.
- Ortega, Sergio. Acoso y muerte de un hombre* para cuarteto de cuerdas, N° 174: 121.
- Peña Hen, Jorge. Concierto* para piano y orquesta, N° 174: 120; *Tonada* para orquesta, N° 174: 120; *Suite* para orquesta de cuerdas, N° 174: 120; *Cuarteto* de cuerdas, N° 174: 120; *Variaciones y fuga* para flauta, violín y cello, N° 174: 120; *Retablo de Navidad* para orquesta y coro, N° 174: 120; *Reyes de Belén* para orquesta y coro, N° 174: 120; *Coronación*, ballet, N° 174: 120; *Centicienta*, ópera, N° 174: 120.
- Peralta, Alejandro. Canción* para guitarra, N° 174: 116.
- Ramírez, Hernán. *Estudio N° 1*, op. 83 (1989) para percusiones, N° 174: 112; *Quinteto N° 2* (1989) para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot, N° 174: 116; *Partita* para vibráfono, N° 174: 116; *Arte Magnética* para percusiones, N° 174: 116.
- Ramírez, Daniel. *Preludio N° 1* para flauta y piano, N° 174: 139.
- Rifo, Guillermo. *Impresiones* (1987) para flauta y arpa, N° 174: 112; *Tercer Vacío* (1989) para conjunto instrumental, N° 174: 114; **Atacama* para fagot y orquesta, N° 174: 115; ***Quinteto 89*, para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot, N° 174: 116, 140; *Fragmentos* para percusiones, N° 174: 116; **Pucará* para tuba, cuerdas y percusiones, N° 174: 117.
- Rojas, Guillermo. *Concierto* para fagot y cuerdas, N° 174: 117.
- Rojas Zegers, Jorge. Canto del Justo* (Gabriela Mistral) para coro mixto, N° 174: 124.
- Romo, María Eugenia. Balada* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 124.
- Salinas, Horacio. Cristalino, Danza en tres tiempos* (1988) para guitarra, N° 174: 112; *Milonga* para guitarra, N° 174: 116.
- Sánchez, Juan Antonio. Un pirata chico* para piano, N° 174: 111; *Nostalgia elemental II* para piano, N° 174: 111.
- Schidlowsky, León. Altazor* (1956, Vicente Huidobro) para recitante y percusiones, N° 174: 116.
- Sepúlveda, María Luisa. Doña Primavera* (Gabriela Mistral) para coro femenino, N° 174: 124.

Silva, Carlos. Indómito (1989) para fagot, N° 174: 114.
Vargas, Darwin. Misa de la Inauguración del Santuario de Maipú para solista, coro y orquesta, N° 174: 125.
*Vásquez, Edmundo. *Ofrenda* (1986) para guitarra, N° 174: 112; *Suite Popular* para guitarra, N° 174: 116.
Vivado, Ida. Tres momentos para piano, N° 174:

111, 115; *Tres estudios para piano*, N° 174: 115; *Dos preludios para piano*, N° 174: 115.
*Vera, Santiago. *Apocalíptica II* para orquesta de cuerdas y piano, N° 174: 116.
Wang, Patricio. Alter ego (1983) para dos trompetas, N° 174: 114.
Wistuba, Vladimir. Ileana (1988) para recitante, guitarra, charango, N° 174: 114; *Martes 13* para guitarra, N° 174: 116.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Estrenos de obras de compositores extranjeros en Chile

Alain, Jehan. Misa de Septeto para flauta, 2 voces femeninas y órgano o cuarteto de cuerdas, N° 174: 152; *Misa de Réquiem*, para coro a 4 voces, N° 174: 152.
Atehortúa, Blas. Tres piezas para clarinete, op. 165, N° 1. N° 174: 149.
Britten, Benjamin. Festival te Deum para órgano y coro, N° 174: 126; *Cuarteto* N° 3, para cuerdas, N° 174: 150.
Bruckner, Anton. Sinfonía N° 8 en do menor, N° 174: 149.
Lutoslawski, Witold. Grave para cello y piano, N° 174: 151.

Marchand, Miguel Patrón. Voces Agustonianas para soprano y orquesta, N° 174: 151.
Martí, Josep Antoni. Magnificat para soprano, contralto y bajo continuo, N° 174: 150.
Purcell, Henry. Anthem "Save me, O God", N° 174: 126.
Reger, Max. Te Deum Gregoriano para órgano solo, N° 174: 126.
Schumann, Clara. Tres Romanzas, op. 22, en versión para cello y piano, N° 174: 150.
Sculthorpe, P. Sonata N° 3 para cuerdas, N° 174: 151.
Stockhausen, Karlheinz. Sonatina (1951) para violín y piano, N° 174: 151.

Estrenos

Ballet

Araneda, Luis Eduardo. Ciudadela (J.S. Bach, Antonio Vivaldi, Samuel Barber), N° 174: 129; *Nostalgia*, N° 174: 133.
Gutés, Nuria. Perfume serial (collage), N° 174: 132.
Hume, Marisol. Azul profundo (Maurice Ohana, Chêne Noir), N° 174: 133.

Meneses, Octavio. Homenaje, N° 174: 132.
North, Robert. Entre dos Aguas (Paco de Lucía, Simon Rogers), N° 174: 130.
Peña, Esteban. Ángel en tierra de hoja (Bach, Shukzel), N° 174: 132; *La necesidad blanca* (Peter, Gabriel), N° 174: 132; *Alas de luz... tan solo* (David Darling, melodías medievales), N° 174: 132.
Riveros, Hilda. El Mandarín Maravilloso (Bela Bartók), N° 174: 129; *Violeta...s* (Joakin Bello, Violeta Parra), N° 174: 130.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

Abbado, Roberto, N° 174: 118, 144.
Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, N° 174: 115, 138.
Adasme, Maribel, N° 174: 147.
Agrupación Beethoven, N° 174: 150, 151.
Agrupación Musical Anacrusa, N° 174: 111, 114.
Aguilar, Miguel, N° 174: 153.

Aguilar, René, N° 174: 113.
Aguilera, Ricardo, N° 174: 125.
Alain, Jehan, N° 174: 152.
Alcalde, Andrés, N° 174: 112, 135.
Aldana, Enrique, N° 174: 117.
Aldana, Marcos, N° 174: 117.
Allende, Pedro Humberto, N° 174: 124, 125.
Alonso, Alejandro, N° 174: 125.

- Alvarado, Boris*, N° 174: 114, 116.
Alvear, Carola, N° 174: 130.
Amenábar, Juan, N° 174: 114, 115, 122, 123, 124.
Amenábar, Magdalena, N° 174: 114.
Amengual, René, N° 174: 124, 125.
Ancarola, Francesca, N° 174: 112, 114.
Ángel, Luis Hernán, N° 174: 112.
Ansaldi, Fernando, N° 174: 139, 151.
Araneda, Luis Eduardo, N° 174: 129, 132.
Aránguiz, Waldo, N° 174: 127.
Aranto, N° 174: 113.
Araya, Santiago, N° 174: 111, 112, 114.
Arrieta, Mario, N° 174: 152.
Arteaga, Lourdes, N° 174: 133.
Arteche, Miguel, N° 174: 125.
Artus, Juan Carlos, N° 174: 131.
Asociación Nacional de Compositores, N° 174: 115, 122.
Asociación Nacional del Folklore de Chile (ANFOL-CHI), N° 174: 152.
Aste, Guillermo, N° 174: 125.
Asuar, José Vicente, N° 174: 114.
Atehortúa, Blas, N° 174: 149.
Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, N° 174: 114, 127.
Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica, N° 174: 146.
Australian Chamber Orchestra, N° 174: 150.
Ayma, David, N° 174: 111.
Azócar, José, N° 174: 142.
Bafochi, N° 174: 126.
Ballet de Santiago, N° 174: 133.
Ballet Folklórico Nacional, N° 174: 157.
Ballet Nacional Chileno, N° 174: 129.
Barahona, Fresia, N° 174: 125.
Barraza, Walter, N° 174: 139.
Barría, Patricio, N° 174: 112.
Becerra, Gustavo, N° 174: 116, 139.
Belart, Carmen, N° 174: 125.
Bello, Joaquin, N° 174: 113, 130, 131.
Biblioteca del Congreso, N° 174: 123.
Bistoto, Juan Carlos, N° 174: 131.
Bohorges, Cecilia, N° 174: 113.
Botto, Carlos, N° 174: 124, 134.
Bozzi, Ricardo, N° 174: 111.
Bravo, Roberto, N° 174: 131.
British Council, N° 174: 150.
Britten, Benjamin, N° 174: 126, 150.
Brncic, Gabriel, N° 174: 115.
Bronstein, Ena, N° 174: 154.
Brown, Edward, N° 174: 114.
Brown, Iona, N° 174: 116.
Bruckner, Anton, N° 174: 149.
Burgos, Genaro, N° 174: 117, 147.
Busch, Gastón von dem, N° 174: 125.
Bustos, Carmelo, N° 174: 117.
Cabello, José, N° 174: 138.
Cáceres, Eduardo, N° 174: 111, 112, 114.
Calderón, Pedro Ignacio, N° 174: 149.
Calisto, Jaime, N° 174: 114.
Calvo, Ricardo, N° 174: 114.
Campos, Daniel, N° 174: 112, 113.
Cantón, Edgardo, N° 174: 112.
Cantoria de San Francisco, N° 174: 146, 154.
Carbone, Félix, N° 174: 135.
Cárdenas, Clara Luz, N° 174: 115.
Carnicer, Ramón, N° 174: 155.
Carrasco, Cristián, N° 174: 137.
Carrasco, Fernando, N° 174: 113.
Carrasco, Washington, N° 174: 152.
Casa de Lo Matla, N° 174: 135.
Cases, Eduardo, N° 174: 113.
Castelló, Josep María, N° 174: 150.
Castro, Luis, N° 174: 116.
Celis, Rosa, N° 174: 129, 130.
Centro de Extensión de la Universidad Católica, N° 174: 116.
Cerezzo, Marcela, N° 174: 140.
Chaparro, Claudio, N° 174: 111, 112.
Claro, Catalina, N° 174: 134.
Club Amigos de la Ópera, N° 174: 142.
Concurso "Claudio Arrau", N° 174: 134.
Concurso "Teresa Carreño", N° 174: 134.
Concurso "Víctor Tevah", N° 174: 134.
Concurso de Composición de la Sección Italiana de "ICONS", N° 174: 121.
Concurso de Violín de la Liga Chileno-Alemana, N° 174: 136.
Conjunto Europeo Antidogma, N° 174: 121.
Conjunto Millaray, N° 174: 152.
Conn, Frida, N° 174: 151.
Consejo Mundial de Educación, N° 174: 125.
Conservatorio de la Sociedad Bach de Concepción, N° 174: 155.
Conservatorio de Música de la Universidad Católica, N° 174: 135.
Conservatorio de Música Enrique Soro, N° 174: 152.
Conservatorio de Música Laurencia Contreras, N° 174: 152.
Conservatorio Regional de Música de La Serena, N° 174: 120.
Contreras, Laurencia, N° 174: 153.
Contreras, Silvia, N° 174: 111.
Cori, Alejandro, N° 174: 114.
Cori, Rolando, N° 174: 116, 122.
Cornejo, Sergio, N° 174: 114.

- Coro Arsis xxi, N° 174: 124, 125.
 Coro de Cámara de la Universidad Católica, N° 174: 126.
 Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, N° 174: 127.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, N° 174: 126.
 Coro de Voces Solistas, N° 174: 113.
 Coro Lex de la Facultad de Derecho, N° 174: 126.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, N° 174: 126, 127.
 Corporación Cultural de Las Condes, N° 174: 111, 139.
 Corporación Cultural de Santiago, N° 174: 144.
 Correa, Marcos, N° 174: 130.
 Correggia, Enrico, N° 174: 121.
 Cortés, Renán, N° 174: 111, 112.
 Cotapos, Acario, N° 174: 114.
 Cragg, Raúl, N° 174: 147.
 Cruchaga de Walker, Rosa, N° 174: 125.
 Cruz, Alvaro, N° 174: 112, 116.
 Cuarteto d'Archi di Torino, N° 174: 121.
 Cuarteto de Bio-Bio, N° 174: 139.
 Cuarteto Endellion, N° 174: 150.
 Cuarteto Santiago, N° 174: 139.
 Cuarto Encuentro de Danza Contemporánea, N° 174: 132.
 Culléll, Agustín, N° 174: 119.
 Cuneo, Ana Marta, N° 174: 125.
 D'Anselmo, Lucía, N° 174: 152.
 Daiber, Maite, N° 174: 146.
 Dávalos, Eulogio, N° 174: 146, 147.
 Dávalos, Gloria, N° 174: 147.
 Décimo Segundo Concurso de Piano Talentos Musicales "F. Chopin", N° 174: 134.
 Décimo Segundo Festival Internacional de Coros, N° 174: 126.
 Del Campo, Edith, N° 174: 131.
 Delano, Pablo, N° 174: 116, 122, 124, 125, 139.
 Delmira, Agustín, N° 174: 152.
 Departamento de Música de la Universidad de La Serena, N° 174: 136.
 Díaz, Andrés, N° 174: 136.
 Díaz, José, N° 174: 116.
 Díaz, Pilar, N° 174: 127.
 Díaz, Rafael, N° 174: 111.
 Doggenweiler, Julio, N° 174: 112.
 Donatucci, Emilio, N° 174: 115.
 Dourthé, Antonio, N° 174: 141.
 Dúo "Orlandini-Mendieta", N° 174: 138.
 Dusi, Marco, N° 174: 127.
 Encuentro de Música Contemporánea, N° 174: 111.
 Ensemble Bartók, N° 174: 113.
 Escobar, Roberto, N° 174: 114, 115, 125.
 Escobedo, Ricardo, N° 174: 112.
 Escuela Experimental de la Universidad de La Serena, N° 174: 155.
 Escuela Moderna de Música, N° 174: 153.
 Espinoza, Sandra, N° 174: 152.
 Falabella, Roberto, N° 174: 141.
 Fantín, Alessandro, N° 174: 111.
 Fassler, Gregorio, N° 174: 132.
 Fernández, Manuel, N° 174: 112.
 Festival de Música Chilena Contemporánea, N° 174: 116.
 Fischer, Edgar, N° 174: 147, 154.
 Fischer, Edith, N° 174: 154.
 Flores, Cristián, N° 174: 114.
 Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile, N° 174: 111, 123.
 Frías, Patricia, N° 174: 125.
 Frigerio, Felipe, N° 174: 113.
 Fuentes, Arnaldo, N° 174: 119.
 Fundación Andes, N° 174: 114, 135, 140, 155.
 Fundación de Cultura de Concepción, N° 174: 155.
 Galán, Jorge, N° 174: 113.
 Galarcón "Soprano d'Oro", N° 174: 142.
 Galilea, Hernán, N° 174: 125.
 García, Fernando, N° 174: 111, 114.
 García, Ignacio, N° 174: 147.
 García, Leonardo, N° 174: 112, 114.
 Gidi, Elías, N° 174: 112.
 Giusti, Américo, N° 174: 145.
 Glasinovic, Karina, N° 174: 111, 139.
 González, Jaime, N° 174: 111.
 González, Juan Pablo, N° 174: 122, 155.
 González, Oscar, N° 174: 117.
 González, Rubén, N° 174: 114.
 González, Sergio, N° 174: 112, 116, 117.
 Gorigoitia, Ramón, N° 174: 114.
 Gouet, Francisco, N° 174: 112, 114, 116, 140, 141.
 Grupo "Barroco Andino", N° 174: 146.
 Grupo "Manka Saya", N° 174: 137.
 Grupo de Percusiones de la Universidad Católica, N° 174: 116.
 Guarello, Alejandro, N° 174: 113, 114, 116, 118, 137.
 Guelbet, Vladimir, N° 174: 133.
 Guerra, Flora, N° 174: 134.
 Guilof, Pavel, N° 174: 151.
 Gutes, Nuria, N° 174: 132.
 Hartley, Edgardo, N° 174: 131.
 Heinlein, Federico, N° 174: 112, 113, 119, 149, 151.
 Hernández, Esteban, N° 174: 129, 130.

- Herrera, Carlos*, N° 174: 117.
Herrera, Margarita, N° 174: 111.
Hoefling, Lukas, N° 174: 144.
Holzapfel, Marcela, N° 174: 142.
Hume, Marisol, N° 174: 132.
Ibacache, Mauricio, N° 174: 116, 140, 141.
Instituto Chileno Alemán de Cultura, N° 174: 135.
Instituto Chileno Italiano de Cultura, N° 174: 138.
Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, N° 174: 111.
Instituto Cultural de Las Condes, N° 174: 149.
Instituto de Música de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, N° 174: 154.
Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, N° 174: 147.
Instituto Goethe, N° 174: 111, 114, 138, 139.
Iturra Pacheco, Esteban, N° 174: 153.
Izzo, Alfonso, N° 174: 153.
Jara, Hernán, N° 174: 111, 114, 116, 117, 140, 141.
Jauretiche, Marcelle, N° 174: 150.
Jiménez, Manuel, N° 174: 112.
Jornadas Musicales de Música Contemporánea, N° 174: 122.
Kachele, Jaime, N° 174: 117.
Kistler, Ricardo, N° 174: 126.
Knuth, Penélope, N° 174: 149.
Koenigs, Lothar, N° 174: 114, 127, 144.
Kovac, Fran, N° 174: 112, 116.
Krassa, Hedi, N° 174: 129.
Lafourcade, Gastón, N° 174: 135.
Latorre, Luis Alberto, N° 174: 117, 149.
Lefever, Tomás, N° 174: 131.
Lehmann, Gabriela, N° 174: 111, 112.
Leiva, Juan Sebastián, N° 174: 112.
Leng, Alfonso, N° 174: 145.
León, Ernesto, N° 174: 111.
Leonard Quartet de Colonia, N° 174: 122.
Letelier, Alfonso, N° 174: 122, 124.
Letelier, Carmen Luisa, N° 174: 113, 143.
Levin, Jorge, N° 174: 111.
Leyton, Marta, N° 174: 113.
López, Celso, N° 174: 112, 114, 117, 144.
López, Enrique, N° 174: 136, 139.
López, Gloria, N° 174: 124.
Lora, Pedro, N° 174: 152.
Lorca, Sandra, N° 174: 125.
Lutoslawski, Witold, N° 174: 151.
Lyon, Alejandro, N° 174: 114, 122.
Manríquez, Luz, N° 174: 135.
Mansilla, Jaime, N° 174: 113.
Martí, Josep Antoni, N° 174: 150.
Martínez, Nelson, N° 174: 152.
Martorell, Concepción, N° 174: 150.
Matamoras, Ximena, N° 174: 112.
Melo, Patricio, N° 174: 132.
Méndez, Giandira, N° 174: 125.
Mendoza, Eliana, N° 174: 137.
Mendoza, Magda, N° 174: 112.
Meneses, Octavio, N° 174: 132.
Meza, Santiago, N° 174: 114.
Minoletti, Guido, N° 174: 113, 126, 127.
Miqueles, Jaime, N° 174: 116, 140.
Miranda, Elma, N° 174: 114.
Miranda, Mario, N° 174: 111, 112.
Mistral, Gabriela, N° 174: 113, 114, 124, 125.
Montecinos, Alfonso, N° 174: 117.
Mora, Héctor, N° 174: 116.
Morales, Pablo, N° 174: 126.
Moreno, Carlos, N° 174: 111.
Moro, Héctor, N° 174: 113, 135.
Moubarak, Eduardo, N° 174: 155.
Mourás, Juan, N° 174: 111, 112.
Multisala del Instituto Chileno Francés de Cultura, N° 174: 140.
Muñoz, Cristián, N° 174: 114.
Muñoz, Patricio, N° 174: 114.
Museo de Arte Decorativo, N° 174: 135.
Navarro, Rodrigo, N° 174: 112.
Neruda, Pablo, N° 174: 128.
Nieto, Sara, N° 174: 131, 133.
Núñez Navarrete, Pedro, N° 174: 111, 112, 124, 125.
Ohlsen, Oscar, N° 174: 116, 122, 137.
Olivares, José, N° 174: 112.
Olivares, Leopoldo, N° 174: 130.
Orellana, Romilio, N° 174: 115.
Orfeo Catalá, N° 174: 150.
Orlandini, Cecilia, N° 174: 125.
Orlandini, Luis, N° 174: 138.
Orquesta de Alumnos de la Sociedad Bach de Concepción, N° 174: 145.
Orquesta de Cámara de Noruega, N° 174: 116.
Orquesta de Cámara de Santiago, N° 174: 127.
Orquesta de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), N° 174: 117, 147.
Orquesta Filarmónica de Santiago, N° 174: 118, 136, 144, 151.
Orquesta Sinfónica de Chile, N° 174: 113, 115, 119, 127, 144, 149.
Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural del Bío-Bío, N° 174: 140.
Orquesta Sinfónica de La Serena, N° 174: 120.
Orrego, Eliana, N° 174: 141.
Orrego-Salas, Juan, N° 174: 119, 120, 122, 137.
Ortega, Sergio, N° 174: 121, 140.

- Ortigoza, Luis, N° 174: 133.
 Osorio, Eduardo, N° 174: 132.
 Osses, Virna, N° 174: 112.
 Pantoja, Hernán, N° 174: 129, 130.
 Parada, Maritza, N° 174: 129.
 Parra, Nicanor, N° 174: 131.
 Parra, Violeta, N° 174: 130, 140.
 Party, Lionel, N° 174: 154.
 Pastene, Rodrigo, N° 174: 130.
 Patrón Marchand, Miguel, N° 174: 151.
 Pecaric, Julia, N° 174: 150.
 Pedrotti, Ítalo, N° 174: 114.
 Peña Chile Rie y Canta, N° 174: 152.
 Peña Hen, Jorge, N° 174: 120.
 Peña, Esteban, N° 174: 132.
 Peña, Manuel, N° 174: 125.
 Peralta, Alejandro, N° 174: 116.
 Peralta, Renato, N° 174: 130.
 Perceval, Julio, N° 174: 135.
 Perea, Eduardo, N° 174: 112, 114.
 Pergamenschikow, Boris, N° 174: 151.
 Perl, Alfredo, N° 174: 134.
 Pfenniger Daiber, Daniela, N° 174: 135, 146.
 Picón, Paula, N° 174: 125.
 Pino, Juan Alfonso, N° 174: 155.
 Pino, Martín, N° 174: 138.
 Pizarro, Gabriela, N° 174: 152.
 Plaza, Cecilia, N° 174: 114.
 Poblete, Ana, N° 174: 152.
 Prieto, Berthica, N° 174: 132.
 Prieto, Sergio, N° 174: 113, 147, 154.
 Primer Encuentro Regional de Directores de Coros,
 N° 174: 153.
 Primer Festival de Música Barroca y Antigua,
 N° 174: 146.
 Primer Festival Internacional de Guitarra,
 N° 174: 146.
 Purcell, Henry, N° 174: 126.
 Quezada, Bernarda, N° 174: 136.
 Quezada, Francisco, N° 174: 135.
 Quezada, Ernesto, N° 174: 113.
 Quinta Temporada de Música Contemporánea
 Chilena, N° 174: 111.
 Quinteto "Pro-Arte", N° 174: 116, 140.
 Radrigán, María Iris, N° 174: 135, 147, 154.
 Ramírez, Daniel, N° 174: 139.
 Ramírez, Hernán, N° 174: 112, 116.
 Rebolledo, Miguel, N° 174: 125.
 Reger, Max, N° 174: 126.
 Reyes, Alejandro, N° 174: 114, 126.
 Reyes, René, N° 174: 150.
 Rifo, Guillermo, N° 174: 112, 114, 115, 116,
 117, 140.
 Riosco, Antonio, N° 174: 116.
 Riveros, Hilda, N° 174: 129, 130, 131.
 Riveros, Irene, N° 174: 125.
 Riveros, José Luis, N° 174: 152.
 Rodríguez, Andrés, N° 174: 144.
 Rodríguez, Isidro, N° 174: 112.
 Rojas Flores, Lautaro, N° 174: 136.
 Rojas Zegers, Jorge, N° 174: 124.
 Rojas, Guillermo, N° 174: 117.
 Román, Jorge, N° 174: 139.
 Romero de Espinoza, Carmela, N° 174: 153.
 Romero, Georgias, N° 174: 112.
 Romo, María Eugenia, N° 174: 124.
 Rosemann, David, N° 174: 112.
 Rossi, Luis, N° 174: 147, 149.
 Rousseau, Eugene, N° 174: 119.
 Ruiz, Gustavo, N° 174: 134.
 Ruiz, Jorge, N° 174: 130.
 Ruiz-Tagle, Carlos, N° 174: 125.
 Ruz, Belfort, N° 174: 127.
 Sala América de la Biblioteca Nacional, N° 174:
 117.
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal,
 N° 174: 125, 142.
 Sala Isidora Zegers, N° 174: 115, 125.
 Salazar, Gerardo, N° 174: 112, 116.
 Salgado, Eduardo, N° 174: 114, 150.
 Salinas, Horacio, N° 174: 112, 116, 137.
 Sánchez, Carlos, N° 174: 155.
 Sánchez, Juan Antonio, N° 174: 111.
 Sandoval Jünemann, María José, N° 174: 125.
 Sandoval, Silvia, N° 174: 124, 125.
 Sanhueza, Paulina, N° 174: 123.
 Santana, Juan, N° 174: 125.
 Santiago Community Church, N° 174: 152.
 Saravia Sepúlveda, Manuela, N° 174: 125.
 Sauvalle, Sergio, N° 174: 111, 112, 137.
 Savi, Elvira, N° 174: 117.
 Scarpa Roque, Esteban, N° 174: 122, 125.
 Schene, Daniel, N° 174: 114.
 Schidlowsky, León, N° 174: 116.
 Schumann, Clara, N° 174: 151.
 Sculthorpe P., N° 174: 150.
 Sección Música y Medios Múltiples de la Biblioteca
 Nacional, N° 174: 122.
 Segunda Temporada de Conciertos de la Corpora-
 ción Bach, N° 174: 152.
 Segundo Simposio Mundial de Coros, N° 174:
 127.
 Segura, Sergio, N° 174: 140.
 Sepúlveda, Héctor, N° 174: 111.
 Sepúlveda, María Luisa, N° 174: 124.
 Shtchepatcheva, Valentina, N° 174: 133.
 Sierra, Pedro, N° 174: 114, 116, 117, 140, 141.
 Sierra Rubén, N° 174: 147.

- Silva, Agustín*, N° 174: 125.
Singorenko, Patricia, N° 174: 139.
Skogljun, Per, N° 174: 116.
Smiguel, Claudia, N° 174: 133.
Sociedad Bach de Concepción, N° 174: 145.
Sociedad Chilena del Derecho de Autor, N° 174: 113.
Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), N° 174: 116.
Sociedad Musical "Juan Sebastián Bach" de La Serena, N° 174: 120.
Solís, Lila, N° 174: 111.
Soublette, Silvia, N° 174: 154.
Spotts, Carleton, N° 174: 114.
Stockhausen, Karlheinz, N° 174: 151.
Stuyf, Rob, N° 174: 129.
Szekely, Eva, N° 174: 114.
Teatro Apoquindo, N° 174: 132, 139.
Teatro de la Universidad de Chile, N° 174: 113, 119.
Teatro Municipal de Santiago, N° 174: 118, 133, 142, 147.
Teatro Oriente, N° 174: 150, 151.
Teatro Piccolo Regio, N° 174: 121.
Terc, Stefan, N° 174: 139.
Tercer Encuentro de Música Contemporánea, N° 174: 114.
Thayer, Tomás, N° 174: 113.
Tico Ramírez, Alberto, N° 174: 137.
Tognetti, Richard, N° 174: 151.
Torkanowsky, Werner, N° 174: 115.
Trío Arte de la Universidad Católica, N° 174: 147, 154.
Trío Haydn de Viena, N° 174: 119.
Trío Internacional de Columbia, N° 174: 114.
Trumper, Bernardo, N° 174: 142.
Universidad de La Serena, N° 174: 120.
Universidad de Biobío, N° 174: 152.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, N° 174: 125.
Urbina, Paola, N° 174: 111.
Urrutia, Gerardo, N° 174: 116.
Uthoff, Ernst, N° 174: 129.
Valdebenito, Mauricio, N° 174: 111, 112.
Valdés, Maximiano, N° 174: 118, 144.
Vargas, Darwin, N° 174: 125.
Vásquez, Edmundo, N° 174: 112, 116, 137.
Vásquez, Patricia, N° 174: 151.
Vera, Carlos, N° 174: 112, 116.
Vera, Santiago, N° 174: 116.
Vergara, Edith, N° 174: 123.
Vergara, Victoria, N° 174: 142.
Vidal, Daniel, N° 174: 116, 140, 141.
Vigésimo Segundas Semanas Musicales de Frutillar, N° 174: 113.
Vila, Cirilo, N° 174: 112, 114, 116, 119.
Villarroel, Verónica, N° 174: 142, 143.
Villenas, Eleazar, N° 174: 150.
Virgilio, Claudia, N° 174: 114.
Vivado, Ida, N° 174: 111, 115.
Vivanco, Ricardo, N° 174: 112.
Waiss, Elena, N° 174: 153, 154.
Wang, Patricio, N° 174: 114.
Weil, Carlos, N° 174: 152.
Wistuba, Vladimir, N° 174: 114, 116.
World Music Day 1990, N° 174: 116.
Wurman, Vivian, N° 174: 153, 154.
Yáñez, Luis, N° 174: 112, 114.
Yáñez, Ricardo, N° 174: 131.
Zapata, Sergio, N° 174: 130.
Zegers, Margarita, N° 174: 116.

