

tividad ofreciendo nuevas formas de trabajo —tanto para el profesor como para el alumno— dentro de los objetivos fundamentales que plantean los nuevos métodos.

Luego se presentan clases tipo de las siguientes asignaturas: Conjuntos instrumentales; Creación musical Orff; Didáctica especial; Dirección Coral; Audición dirigida; Educación Ritmo-Auditivo; Folklore Musical y Guitarra colectiva.

Al final del texto se detallan algunas técnicas de evaluación.

Consideramos que este texto será de gran utilidad para los maestros que no tengan nociones sobre métodos modernos de educación musical, puesto que estas sugerencias metodológicas están basadas en diferentes métodos de reconocido valor pedagógico —Orff, Kodaly, Dalcroze— que significarán un gran aporte para el trabajo del maestro y, al mismo tiempo, lo incentivarán para informarse más profundamente sobre los aspectos que le interesen específicamente.

Felicitemos a todas las personas que trabajaron en este texto, tanto por la labor realizada como por el interés que han demostrado por mejorar la educación musical de Latinoamérica y, por ende, elevar al ser humano ofreciéndole la posibilidad del goce de la música.

Recomendamos una revisión de la redacción y de la organización de los esquemas de las clases que, en ciertas ocasiones, presentan confusión en los planteamientos de objetivos, actividades y métodos.

*Samuel Claro. Antología de la música colonial en América del Sur. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. CXXVI+212 pp., música, 27 facsímiles.*

Sin lugar a dudas esta publicación, impresa por la Editorial Universitaria, representa un hito fundamental en la historiografía musical de Hispano América. Es bien sabido que la impresión de música de pasados períodos es condición *sine qua non* para la ulterior discusión de sus características intrínsecas como de su papel en la cultura. La falta de música transcrita y publicada de acuerdo a los cánones de la moderna musicología es particularmente agudo en Latinoamérica. La presente Antología contribuye a llenar esta vacío, y además es la primera publicación que abre una perspectiva amplia al incluir música de varios países. Las excelentes publicaciones que habían aparecido hasta la fecha involucraban por lo general el repertorio musical de un centro o la producción de un compositor. Así en 1951 el *Archivo de música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais, Bra-*

*sil, siglo XVIII*, de Francisco Curt Lange recoge música de compositores brasileños de la segunda mitad del siglo XVIII. En 1952 el *Tesoro de la música polifónica en México*, de Jesús Bal y Gay contenía obras ejecutadas durante la colonia en México, especialmente de Juan de Lienas (activo ca., 1640). En 1953 Alice Ray (Catalyne) transcribía para su disertación doctoral un grupo de interesantes misas de Juan Gutiérrez de Padilla quien falleció en Puebla (México), en 1664. En 1959 Robert Stevenson sacaba a luz tesoros musicales del Perú desconocidos hasta entonces, como apéndice de su fundamental *The Music of Perú. Aboriginal and Viceregal Epochs*. En 1965 Steven Barwick publicaba *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico* con siete Magnificats compuestos por Fernando o Hernando Franco (1532-1585), quien fuera maestro de capilla en las catedrales de México y Guatemala. En 1967 aparecía una interesante colección de *Música religiosa de cinco maestros caraqueños: 1771-1881*, con obras de Atanasio Bello Montero, Cayetano Carreño, José Angel Lamas, Juan Meserón, y José Angel Montero. Esta lista, que por ningún motivo es completa, muestra además que los investigadores interesados eran por lo general no-latinoamericanos, y provenían en su mayoría de Estados Unidos. La obra que comentamos es de un joven investigador latinoamericano, y además, chileno, en la que aparecen y además, de variados centros y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima; en el Archivo de la Catedral de Santiago; en el Archivo de la Catedral de Sucre (La Plata) en Bolivia; en el Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá; en la Colección Julia Elena Fortún (La Paz, Bolivia); en el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo; en el Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos; en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, y en el Archivo del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba.

Los compositores escogidos son, en su gran mayoría, españoles que emigraron al Nuevo Mundo, entre los que se cuentan, en orden cronológico aproximado, Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1553-1620), activo en Bogotá, Quito, y La Plata (hoy Sucre); Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), activo en Lima y compositor de la primera ópera que se conozca del Nuevo Continente: *La púrpura de la Rosa*, sobre un texto de Calderón ya empleado anteriormente por su maestro Juan Hidalgo; Juan de Araujo (1646-1712), quien iniciara su carrera profesional en Lima como maestro de capilla de la Catedral en 1670, viajó posteriormente por Panamá y probablemente Guatemala,

siendo posteriormente maestro de capilla en las catedrales del Cuzco y La Plata; Juan de Herrera (ca. 1665-1738) quien trabajara principalmente en Bogotá; Fray Esteban Ponce de León (ca. 1692-1752) activo en Cuzco; y José de Campderrós (+1802), nacido en Barcelona y a partir de 1802 maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Figura también Roque Ceruti (+1760), nacido en Milán, quien tuviera destacada actuación en Lima y Trujillo, más otras dos figuras del siglo XVIII, Antonio Durán de la Motta, maestro de capilla de la Catedral de Potosí, y Matías Durango. A ellos se agrega un importantísimo compositor nacido y educado en Latinoamérica, José de Orejón y Aparicio (1705-1765), nacido en Huacho, Perú, organista de la Catedral de Lima a partir de 1725 y Maestro de Capilla en propiedad de la misma institución a partir de 1760. Samuel Claro presenta también en su Antología cuatro compositores españoles, cuyas obras formaron parte del repertorio colonial latinoamericano, y que son Juan de Riscos y Alonso Torices del siglo XVII, además de José de Nebra (ca. 1688-1768) y Antonio Ripa (ca. 1720-1795) de la centuria siguiente, estos dos últimos de gran popularidad y nombradía.

Similar amplitud caracteriza al repertorio seleccionado, el que Samuel Claro subdivide en dos grandes categorías: música secular y música religiosa. La primera tiene cinco subcategorías que son: 1) villancicos (de Navidad, a la Virgen, de Corpus Christi, al Santísimo Sacramento, a la Ascensión, a los Santos, juguetes, de negros, jocosos, de baile, y de gitanos); 2) música dramática; 3) arias; 4) rorros, y 5) tonadas. La segunda categoría a su vez se descompone en: 1) Magnificat; 2) Oficio de Semana Santa; 3) Salmos; 4) Antifona, y 5) Misa. La amplitud en la selección de compositores, como en el rigor sistemático para elegir el repertorio, permiten al lector tener una idea cabal de nuestra música colonial en una gran gama de matices, abre nuevos senderos para la musicología latinoamericana, que será de gran utilidad para seminarios de investigación y otras actividades docentes. Parecería superfluo agregar que también este trabajo servirá para ampliar el repertorio de conjuntos del tipo *collegium musicum*, quienes podrán difundir así un valiosísimo acervo de nuestro pasado cultural.

En muchos otros aspectos, esta Antología ostenta el mérito de ser la primera. El Kyrie, Gloria, Crucifixus, Et Resurrexit, de una Misa de Campderrós, representan la primera publicación substancial de música

colonial de Chile. Esta Misa fue presentada en la Catedral de Santiago de Chile el 9 de septiembre de 1971, editándose posteriormente un disco con ocasión de la Conferencia de UNCTAD III (Astral, SVB 104). Esta Antología es también la primera publicación musicológica que cuenta con un amplio apoyo financiero de instituciones oficiales chilenas, en este caso la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica y la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile, al que se agrega el apoyo financiero del Convenio existente entre la Universidad de Chile y la Universidad de California. Es de esperar que este apoyo continúe para otros proyectos musicológicos, los que hasta ahora han enfrentado una situación más bien desmedrada frente a otras disciplinas científicas como las ciencias naturales o las sociales.

El total de obras transcritas en esta Antología asciende a treinta y dos, de las cuales veinte y tres son de compositor conocido, y nueve anónimas. Entre las primeras, Tomás de Torrejón y Velasco lleva la primacía con seis obras, le sigue Juan de Araujo con cuatro, Juan de Herrera con dos, y el resto con una obra. Esta primacía de Torrejón refleja no solamente la importancia que su obra tiene en Latinoamérica, sino que también la preocupación que Samuel Claro ha tenido por la música de este compositor, como lo atestigua su estudio analítico-estilístico publicado en *Revista Musical Chilena*, xxvi/117 (enero-marzo, 1972), pp. 3-23. La inclusión de la composición anónima *El día del Corpus* (Nº 8) y que proviene "de la antigua misión de San Ignacio que los jesuitas establecieron en la región de moxos, al oriente de Bolivia, cerca de las márgenes del río Mamoré", (p. 11) representa en cierta medida la continuación de otra línea de investigación iniciada por Samuel Claro con "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, xxiii/108 (julio-septiembre, 1969), pp. 7-31.

Los métodos de trabajo empleados por Samuel Claro son rigurosos y modernos. Las diferentes obras son analizadas a grandes rasgos en el capítulo V de la primera parte que enfoca "Características Musicales y Literarias" de gran utilidad, tal como el capítulo III de la primera parte —"Ambientación Histórico-Musical"—, que proporciona al lector una visión general de la sociedad del período. Ambos capítulos se complementan con el primero —"Método Empleado y Clasificación del Repertorio"— y el segundo "Descripción de los Archivos".

La música de la Antología ha sido bien elegida y representa una amplia gama de

matices estilísticos. El lector puede apreciar el sentido expresivo de Torrejón que aflora en la bella *Si el alba sonora* (Nº 3), a través de un acertado uso de intervalos aumentados, en el tratamiento de la armonía en *Cuando el bien que adoro* (Nº 12), o en la melancolía que exhala *Desvelado dueño mío* (Nº 24). Una tónica emocional similar surge al final de *Venid, venid deidades* (Nº 22), ópera serenata de Fray Esteban Ponce de León, en el dramático coro cromático. Esta tónica contrasta con el sentimiento bucólico que impera en *Un gallego pastorcillo* (Nº 5), obra anónima de estilo preclásico, preservada en el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile; con el humor de *Un moniur y un estudiante* (Nº 19), un villancico que involucra el diálogo de dos personajes contrapuestos; o en la onomatopeya de *Un jugueteo de fuego* (Nº 14), juguete anónimo cuya música en ciertos pasajes trata de imitar el trepidante ruido de los fuegos de artificio. El *Fuego de amor*, de Juan de Araujo (Nº 9), para tres coros, un tiple solo y continuo, ilustra otras facetas de este repertorio, como es la escritura multicoral que se desarrolló en la Catedral de Sucre gracias, en cierta medida, a la floreciente situación económica de la zona de La Plata, como acertadamente lo hace notar el autor. Se puede también observar aquí la imitación de cortos motivos en forma directa e inversa (por ejemplo, a partir de compás 52), procedimiento empleado también por Torrejón en *Cuando el bien que adoro* (Nº 12), donde la contraposición entre "morir" y "vivir" se ilustra por la imitación de un motivo directo (morir) e inverso (vivir), lo que a su vez es un resultado del manejo expresivo que Torrejón hace de procedimientos contrapuntísticos. Un examen general revela, asimismo, el amplio uso que se hacía de la *hemíola* y la *síncopa* en el repertorio de este período, recursos que asumen un papel destacado en *Alto mis gitanas* (Nº 21), probablemente por el contenido del poema. Samuel Claro ha tenido también el cuidado de transcribir para su Antología, música en la que se manifiestan otras influencias culturales, aparte de la hispánica, como es el de la influencia negra en los dos trozos anónimos: *Pascualillo* (Nº 16); en *Esa noche yo bailo* (Nº 17), y en *Toca la flauta* (Nº 18), de Alonso Torices. En ellos se observa un estilo responsorial que refleja en gran medida las prácticas de canto negro y el manejo del castellano peculiar a dicho grupo. El villancico, *El día del Corpus* (Nº 8), evidencia la influencia aborigen en la línea del bajo, en la que probablemente intervenían largas flautas de pan y un vio-

lín acompañante, y un coro compuesto de dos sopranos, alto, tenor y bajo, que cantan en un estilo musical dieciochesco.

De las consideraciones anotadas se puede concluir que, el alto grado de representatividad anotado para los compositores y el repertorio de esta Antología, puede extenderse también al estilo musical, con todas las proyecciones indicadas. Dada la representatividad de estilos de esta selección, podrá también servir de base para futuros estudios del período colonial latinoamericano.

La realización del continuo fue encomendada al profesor Carlos Araya, quien la abordó con "Criterio más funcional que estilístico, con miras a que sirviera como soporte armónico de las obras para ser interpretadas en forma inmediata" (p. xvi). Se observan, sin embargo, algunas durezas armónicas como en p. 1, c. 11; en p. 52, c. 22; en p. 53, cc. 29-30; o en p. 65, c. 14. Las indicaciones de *música ficta* son empleadas con gran cuidado y sobriedad. Sin embargo, debe agregarse un *bemol* al mi del tenor del coro 1 en p. 167, c. 67. En p. 63, c. 15, se produce una cadencia basada en el acorde de La-Do sostenido-Mi seguido de Re-Fa-La. La tercera del primer acorde (Do sostenido) a su vez, está precedida de un retardo, y simultáneamente el alto del coro 1 entona el giro Do-Si *bemol*-La-Sol, el que el editor altera con un sostenido en el Do y transformando el Si en natural. Según nuestro criterio, estas dos últimas alteraciones están demás, pues en esta cadencia se plantea un claro caso de la relación de *punto intenso contra remisso*, como se designa en la nomenclatura de los teóricos de la Península. No queda tampoco muy en claro el criterio seguido para la transcripción de algunas partes en metro ternario. En, *Pues mi Dios ha nacido*, de Torrejón (Nº 1), la sucesión de metros es:  $3/4$ -C- $3/4$ -C. En *Cuatro plumajes airosos*, del mismo compositor (Nº 11), es  $3/4$  y  $3/2$  para la última parte, mientras que en *Fuego de amor*, de Juan de Araujo (Nº 9), la sucesión es C- $3/2$ -C. Para quien ejecute estas piezas, no será evidente la relación proporcional existente entre las partes binarias y las ternarias cuando estas últimas se transcriben en  $3/2$ , lo que se podría aclarar mediante la indicación de la equivalencia de las unidades que corresponden al pulso básico o *tactus*, mediante otras indicaciones, o bien reduciendo los valores en la transcripción misma.

Estos son, en todo caso, detalles menores que no desmerecen la gran calidad y la importancia fundamental de esta Antología. Más bien su importancia se acrecienta, pues

no es posible formular sino que muy pocas objeciones o discrepancias. Esta obra corona brillantemente un largo período de investigación y de paciente búsqueda en archivos de Latinoamérica, y servirá de base indispensable para futuras investigaciones y para actividades docentes y de extensión en Chile o en el extranjero. Cabe recordar también la

asistencia proporcionada a Samuel Claro por el Dr. Robert Stevenson, insigne musicólogo norteamericano, cuya labor en pro de la música latinoamericana se ha traducido no sólo en trabajos fundamentales, sino que también en la formación y guía de investigadores de Hispanoamérica.

LUIS MERINO

## REUNION ANUAL NUMERO CUARENTA DE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA DE MUSICOLOGIA

Entre el 31 de octubre y el 3 de noviembre de 1974, en el Hotel Mayflower en Washington, D.C., se celebró este importante encuentro musicológico. Los trabajos presentados abarcaron una amplísima gama, desde música antigua del Cercano Oriente hasta Arnold Schoenberg. Presidida por el Dr. Robert Stevenson, el 2 de noviembre, se realizó la sesión de estudio de la música hispanoamericana, cuyo panel contó con nombres tan granados como los de Gerard Béhague, Lester Brothers, Gilbert Chase, Isabel Pope Conant, Juan Orrego-Salas, Malena Kutss Sanders, Charles Seegers, Carleton Sprague Smith y muchos otros. Tema central de la sesión fue la discusión sobre la música latinoamericana en enciclopedias musicales internacionales y nacionales, tema que fue brillantemente auscultado por los

panelistas. En esta sesión participó el Dr. Luis Merino, director de *Revista Musical Chilena*, quien conjuntamente con el profesor Orrego Salas, hablaron sobre música chilena.

La asistencia del Dr. Merino fue posible gracias al apoyo financiero de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, del Departamento de Relaciones Internacionales y de la Comisión de Desarrollo Científico y Creación Artística de nuestra Universidad y de la Universidad de California.

Gracias al esfuerzo y dedicación del Dr. Robert Stevenson, presidente de esta sesión, sus frutos fueron sobresalientes y de relevante importancia para la música de Sudamérica.

## IN MEMORIAM

### Alfonso Leng Haygus

El gran compositor chileno y eximio científico Dr. Alfonso Leng, nacido en Santiago el 11 de febrero de 1884, murió el 7 de noviembre de 1974 en esta ciudad. La Universidad de Chile, artistas, odontólogos y el país entero rindieron homenaje al extraordinario ser humano, músico e investigador. A continuación publicamos el sentido discurso del señor Director de Bibliotecas y Museos de Chile, don Roque Esteban Scarpa, quien habló a nombre del Gobierno, y enseguida, el del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, señor Samuel Claro.

El Sr. Ministro de Educación me ha confiado que sea mi sorprendida voz (porque se llega a creer que los grandes hombres

son imperecederos) la que se oiga en su nombre, en esta mañana entristecida de primavera, que es un verdadero símbolo mágico de la participación de la tierra y del aire. Después vendrá el sol, como testimonio de que la tierra pertenece al mundo, y la luz a la eternidad. Seguirán los días, idénticos en apariencia y distintos en verdad, porque si en la sucesión del tiempo, un hombre ha dicho una palabra esencial en su modo peculiar, único, y ha dado ejemplo de humanidad plena, ningún día seguirá siendo el mismo que el precedente; habrá siempre algo sutil que nos reconfortará sin saberlo nosotros, una música que nos seguirá hablando interiormente con voz prestada por horas falazmente efímeras, para permanecer tan activamente silenciosa y no turbar el poder continuo del encantamiento; una actitud ética que, sin hacerse notar, sosten-