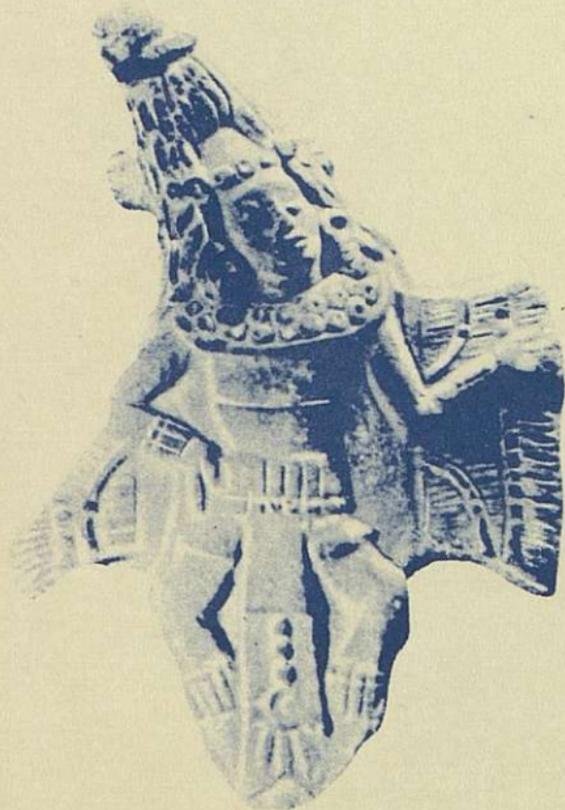


Fundación Juan March



CICLO

**MÚSICA
IBEROAMERICANA**

Mayo 1992

CICLO

MÚSICA
IBEROAMERICANA

Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA IBEROAMERICANA



Mayo 1992

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general	
Notas al Programa:	
• Primer concierto, por Dante Andreo.....	14
• Segundo concierto, por Jesús Gonzalo López.....	34
• Tercer y cuarto concierto, por Jorge de Persia.....	54
Participantes.	67

Cuatro conciertos sobre música iberoamericana a lo largo de cinco siglos no pueden ofrecer un panorama suficiente ni en este ciclo se ha pretendido tal cosa.

El objetivo de estos conciertos, aprovechando la ocasión que nos brinda el V Centenario del Descubrimiento de América, es mucho más modesto. Trata simplemente de mostrar alguna de las muchas músicas que en América se crearon desde que los españoles llegaron a sus costas. El desconocimiento que sobre ellas padecemos en España es mucho más lamentable al constatar que muchas de estas obras las compusieron artistas nacidos aquí o, en todo caso, descendientes directos de españoles de la península.

Por otra parte, nacidas las más de ellas al calor de las mismas instituciones que regían la vida europea (la iglesia católica, por ejemplo) y formados los compositores en escuelas parecidas, se observará con facilidad que en América se compuso con los mismos materiales que en Europa, aunque los compositores procuraron acercarse al mundo de lo tradicional y salpicaron alguna de sus obras de elementos bien distintos a los nuestros.

Tras los dos primeros conciertos, que son un pálido resumen de la música de la época virreinal, los días últimos son aún más monográficos, pues era totalmente imposible abarcar toda la realidad musical americana en nuestro siglo. Nos hemos centrado en la Argentina, uno de los focos de actividad más intensa y con resultados más espectaculares.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL

I

Himnos indígenas:

Hanacpachap Cussicuinin
(himno ceremonial de entrada al templo. Cuzco, 1631)
Transe.: *Robert Stevenson*

Sancta Maria yn il huicac
(himno nahuatl a la Virgen. México, 1599)
Transe.: *Robert Stevenson*

**Polifonía de las catedrales de Bogotá, Sucre,
Lima y Cuzco:**

GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ HIDALGO (1553?-1620)
Magnificat IV toni
Transe.: *Robert Stevenson*

ANÓNIMO (siglo XVII)
Pasacualillo
Transe.: *Samuel Claro*

Serenísima una noche
Transe.: *Robert Stevenson*

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (1644-1728)
Desvelado dueño mío
Transe.: *Samuel Claro*

JUAN DE ARAUJO (1646-1712)
Los coflades de la estleya
Transe.: *Robert Stevenson*

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL

II

**Polifonía de las catedrales de Guatemala,
Puebla, Oaxaca y México:**

HERNANDO FRANCO (1532-1585)

Magníficat I toni

Transe.: *Steven Barwick*

JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (1590P-1664)

A Siolo Flasiquiyo

Transe.: *Robert Stevenson*

PEDRO BERMÚDEZ (1555?-1606)

Salve Regina

Transe.: *Robert Stevenson*

GASPAR FERNÁNDEZ (1585-1629)

Zagalejo de perlas

Transe.: *Miguel Querol*

¿Quién llama?

Transe.: *Miguel Querol*

Un reloj a visto Andrés

Transe.: *Miguel Querol*

Eso rigor e repente

Transe.: *Robert Stevenson*

Intérpretes: **Grupo Vocal Gregor**

Director: Dante Andreo

Carolina del Solar, *soprano*

Alexia Juncal, *soprano*

Ana García, *alto*

Dante Andreo, *tenor*

José Manuel López, *tenor*

Walter Leonard, *barítono*

Jesús Sánchez Pérez, *guitarra barroca*

Carlos García, *viola da gamba*

Miércoles, 13 de mayo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL

I

Siglos XVI-XVII:

ANÓNIMO (siglo XVII)
Incipit Oratio Jeremiae Prophetae:
Lamentación tercera del Viernes Santo
(Cuzco, Perú)

ANÓNIMO (siglos XVI-XVII)
Romance a María (*Instrumental*)
Yesuchristo nuestro Dios
Esta es gena de amor llena
Llegaos al convido
Principatus (*Instrumental*)
Surrexit Dominus
(Santa Eulalia, Guatemala)

ANÓNIMO (siglo XVII)
Laúdate Dominum
(Cuzco, Perú)

ANÓNIMO (siglos XVI-XVII)
Abrase el Reyno del cielo (*Instrumental*)
Ne recorderis
Asi andando
Aquestan tonceria
Fahvana (*Instrumental*)
Oy hasemos fiesta
(Santa Eulalia, Guatemala)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL

II

siglos xv n-xv m:

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (1644-1728)

Si el alva sonora (Villancico de Navidad)

(Introducción)-Estribillo-Recitado-Aria-Recitado-Aria-

(Final')

(Cuzco, Perú, 1719)

ANÓNIMO (siglos XVTI-XVTII)

Caraviñas Saon (Tonada de Navidad)

Estribillo-coplas

(Cuzco, Perú)

ANÓNIMO (siglo XVIII)

Pasacalle selecto por la E *(Instrumental)*

(Méjico, Méjico, 1730)

MELCHOR DE TORRES Y PORTUGAL (?) (siglos XVII-XVIU)

Un jugueteo de fuego

Estribillo-Coplas

(Cuzco, Perú, 1702)

JUAN DE ARAUJO (1646-1712)

Recordar jilguerillos (Villancico de Navidad)

Estribillo-Coplas

(Cuzco, Perú)

MANUEL JOSEPH QUIROZ (?-1765)

Clarines suaves

(Guatemala, Guatemala)

Intérpretes: Capilla de Música
«Sebastián Aguilera de Heredia»
M.^a del Mar Fernández Doval, soprano
Sergio Barcellona, viola da gamba
Jesús Gonzalo López, órgano y clave

Miércoles, 13 de mayo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

JUAN JOSÉ CASTRO (1895-1968)

TANGOS:

Evocación
Llorón
Compadrón
Milonguero
Nostálgico

SONATINA ESPAÑOLA (*)

Allegretto cómodo
Poco lento
Allegro (sobre un rondó de Weber)

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

DANZAS ARGENTINAS:

Del viejo boyero
De la moza donosa
Del gaucho matrero

SONATA (1952)

Allegro marcato
Presto misterioso
Adagio molto appassionato
Rùvido ed ostinato

(*) Primera audición en España.

Intérprete: Antonio de Raco, piano

Miércoles, 11 de mayo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

JUAN CARLOS ZORZI (1936)

Adagio elegiaco (orquesta de cuerdas)

EDUARDO GRAU (1919)

Concertino (viola y cuerdas)

Solista: *Tomás Tichauer*

JOSÉ BRAGATO (1915)

Graciela y Buenos Aires (Violonchelo y Cuerdas)

Solista: *Víctor Aepli*

II

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

Impresiones de la Puna (flauta y cuerdas)

Solista: *Claudio Barille*

GERARDO GANDINI (1936)

Balada (oboe, violín y dos grupos instrumentales)

Solistas: *Andrés Spiller* (oboe)

Elias Khayat (violín)

ANTONIO CARLOS GOMES (1836-1896)

Sonata núm. 7 (orquesta de cuerdas)

Intérpretes: **Camerata Bariloche**
Dirección musical: Elias Khayat

Miércoles, 11 de mayo de 1992. 19,30 horas.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL



Es común entre los cronistas y viajeros del Virreinato la agradable sorpresa que les causaba la música escuchada en los templos, paseos y plazas de ciudades y pueblos. Afirman algunos, en el primer cuarto del siglo XVIII, que las gentes acudían a los oficios religiosos más por gustar de la música que por devoción. El comentario coincide con otros testimonios de las postrimerías del siglo XVIII. El gusto por los sonidos bien concertados y el desarrollo admirable de las formas musicales cultas, junto con otras populares, atrajo la atención de aquellos relatores gratamente sorprendidos.

La música desempeñó un rol funcional en la vida espiritual de los hombres que poblaban el recién hallado continente. Es fácil comprender su arraigo cuando advertimos que ella constituía una parte fundamental de la cultura del siglo XVI y que sirvió como instrumento de gran valor en la evangelización de los indios; lo señalaron claramente algunos misioneros, quienes, en el afán de incorporar al «tierno rebaño» dentro del seno de la Iglesia, se valieron del canto para adoctrinar y hacer del aprendizaje del catecismo algo atrayente. Legiones de misioneros franciscanos, dominicos y agustinos, tras los que siguieron los benedictinos, jesuítas, etc., se dedicaron en cuerpo y alma a «abolir el paganismo». La disposición natural de los nativos y el fervor religioso hicieron que pronto se aclimataran y desarrollaran como propias las formas musicales traídas por los frailes. Los misioneros, desde los primeros años de la colonización enseñaron a los indígenas a construir y tocar los instrumentos con que formaban pequeñas orquestas para acompañar el coro de sus voces.

Por otra parte, las catedrales fueron organizadas tal como en España; cada ciudad importante tenía su catedral como centro de la vida pública y cultural. Bajo su protección se reunían artistas de toda índole que contribuían con su arte a engrandecer el culto religioso. Eran además el máximo centro educativo ya que controlaban y dirigían las actividades artísticas e intelectuales.

Sus archivos musicales guardaban inestimables tesoros de los que se conserva una ínfima parte debido a que fueron destruidas miles de obras por el paso del tiempo, las guerras o la negligencia, que llevaba a quemar cada cierto tiempo las partituras en desuso. No obstante aún queda una enorme cantidad de obras que testimonian el altísimo nivel a que llegó la producción musical en el Nuevo Mundo.

En este concierto se oirán algunas obras representativas de los distintos estilos musicales que se manejaron en la época virreinal y fueron escritas por los más importantes maestros de capilla españoles, portugueses y nativos:

Gutiérrez Fernández Hidalgo: Nacido en Charcas, Bolivia, alrededor de 1553, está considerado el más importante compositor de América del Sur durante el siglo XVI. Su nombre aparece por primera vez en 1584 en la catedral de Bogotá. Poco más se sabe sobre su vida en esa ciudad en la que dejó lo más importante de su producción musical: los espléndidos Códices de los *Magnificat* en los ocho modos y las *Salves*.

Fue a Quito (Ecuador) para entrar al servicio de su catedral y del nuevo seminario conciliar. A finales de 1589 abandona la ciudad para dirigirse al Cuzco, donde permanece hasta 1597, año en el que es nombrado maestro de capilla en La Plata (luego llamada Sucre), donde muere en 1620.

Juan de Araujo: Nació en Villafranca de los Barros, Extremadura, en 1646. Llegó a Lima a temprana edad con su padre, que era funcionario del conde de Lemos, virrey del Perú. Seguramente estudió allí con Torrejón y Velasco.

Hacia 1670 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de esa ciudad, puesto que desempeñó hasta 1676. De Lima viajó a Panamá y probablemente a Gua-

témala, para regresar más tarde nuevamente a Perú. Fue contratado como maestro de capilla de la catedral de Cuzco y finalmente, en 1680, de la de La Plata, hoy Sucre, donde permaneció hasta su muerte en 1712.

Tomás de Torrejón y Velasco: Nacido en Villarrobledo, Albacete, en 1644, pasó sus primeros años en Fuencarral, cerca de Madrid, donde probablemente estudió con Juan Hidalgo.

Se embarcó hacia el Nuevo Mundo en Cádiz, el 6 de febrero de 1667, rumbo al Perú. En 1676 es nombrado maestro de capilla en la catedral de Lima, sucediendo a Juan de Araujo. En 1701 compone por encargo del virrey una obra dramático-musical sobre texto de Calderón de la Barca: *La púrpura de la rosa*, que se convierte en la primera ópera escrita en América.

Su fama se extendió por todo el continente, hasta Panamá y Guatemala. Murió en Lima en 1728 después de ochenta y tres años de una existencia laboriosa y jalonada de éxitos.

Hernando Franco: Nació en Alcántara (Extremadura) en 1532. De niño fue miembro del coro de la catedral de Segovia. Sus maestros fueron Jerónimo del Espinar y Bartolomé de Olaso en esa ciudad.

En 1573 aparece su nombre en las actas capitulares de la catedral de Guatemala, de lo que se deduce que pudo haber sido maestro de capilla en esa ciudad antes de trasladarse a México en 1575. Ese año fue nombrado maestro en la catedral de la capital azteca, puesto que desempeñó hasta su muerte en 1585. Durante ese período, la capilla musical alcanzó un altísimo nivel pocas veces alcanzado en años posteriores.

Su obra, esencialmente religiosa, incluye salves, magníficat en todos los tonos, responsorios y otros géneros de obras litúrgicas.

Juan Gutiérrez de Padilla: Nació en Málaga alrededor de 1590, en cuya catedral recibió enseñanzas del maestro de capilla Francisco Vázquez. En 1608 se encontraba en Jerez de la Frontera, donde fue maestro de su colegiata, para ocupar posteriormente ese puesto en la catedral de Cádiz.

Se desconoce la fecha de su arribo al Nuevo Mundo, aunque se sabe que fue maestro de capilla en la Catedral de Puebla (México) desde 1629 hasta su muerte acaecida en 1664. En el archivo de esa catedral se encuentra toda su obra, que testimonia el talento creador de uno de los más grandes compositores españoles enviados a América.

Gaspar Fernández: Nació en Evora, Portugal, en 1585, donde fue niño cantor de su catedral.

A principios del siglo XVI ya se encuentra en Guatemala al frente de la capilla de la catedral, para trasladarse luego a Puebla (México), donde ingresa al servicio de la catedral primero como organista y más tarde como maestro de capilla, sucediendo a Pedro Bermúdez.

En septiembre de 1627, y tras haber servido durante más de veinte años en esa ciudad, muere, sucediéndole en el puesto otro insigne músico: Juan Gutiérrez de Padilla.

Casi toda la obra que de él se conserva, en su mayoría con textos referidos a la Navidad, es de fuerte corte vernáculo manifestado en los ritmos muy vivos y sincopados, producto del aporte de la cultura negra en Hispanoamérica, como en los rasgos lingüísticos.

Pedro Bermúdez: Nacido en Granada en torno a 1555, ganó su primer puesto de maestro de capilla en la colegiata de Antequera en 1584.

En 1597 es mencionado por primera vez en las actas capitulares de la catedral de Cuzco. Entre su estancia en Cuzco y su llegada a Puebla (México) en 1603, se supone que estuvo de maestro de capilla en Guatemala debido a la gran cantidad de obras que de él se conservan en dicha catedral.

Fue el primer maestro de capilla importante en Puebla, donde estuvo desde 1603 hasta su muerte, acaecida sólo tres años después.

LAS OBRAS MUSICALES

1. HIMNOS INDÍGENAS

Hanacpachap Cussicuinin

El idioma quechua implantado por los conquistadores incas en el Perú recibió especial atención de parte de los misioneros como medio de evangelización. En Cuzco, en 1631, el terciario franciscano Juan Pérez Bocanegra escribió su *Ritual formulario e institución de curas*, que finaliza con la primera obra de polifonía vocal impresa en el Nuevo Mundo: *Hanacpachap Cussicuinin*, compuesta probablemente por un indígena «para que lo canten los cantores en las procesiones al entrar a la iglesia». El texto, en verso sáfico, está en quechua.

Sancta Maria yn il huicac

Los más antiguos motetes que se conocen en lengua nahuatl aparecieron en un códice de 139 páginas, encontrado por don Octaviano Valdés, canónigo de la catedral metropolitana de México. En las páginas 121 y 123 de dicho códice, hecho de papel y elaborado entre 1561 y 1571, hay dos invocaciones a la madre de Dios: *Sancta María yn il huicac* y *Dios itlagonantzine*. La fecha de copia de este códice es 1599. El primer motete tiene el nombre del autor: don Hernando Franco. El empleo del «don» honorífico nos señala que se trata de un compositor indígena, pues solamente los caciques indios y los emigrantes españoles con rango de oidor y otros aristócratas podían utilizar tal apelativo. En estas obras, el autor muestra un dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales europeas de la época, a diferencia de su rudimentario tratamiento de las voces contrapuntísticas.

2. POLIFONÍA RELIGIOSA

Magníficat IV toni (Gutiérrez Fernández Hidalgo)

Hidalgo escribió los *Magníficat* en los ocho modos conservados en espléndidos códices que se custodian

en el archivo musical de la catedral de Bogotá. El *Magnificat TV toni* transcrito por Robert Stevenson, alterna la polifonía de los versos impares con el canto llano en un equilibrio de extremada sencillez y profundidad expresiva. Mueve sus voces elegantemente en una composición de melodías imitativas construidas a partir del canto gregoriano en un clima de austeridad y reposo.

Magnificat I toni (Hernando Franco)

Las mejores obras compuestas por el gran maestro extremeño son los *Magnificat* sobre los ocho modos, siete de las cuales se conservan en un libro copiado en 1611 que actualmente está en el Museo Virreinal de Tepoztlán (México). Podemos advertir en ellas su maestría para elaborar una compleja polifonía sin alejarse nunca del canto llano sobre el que están edificadas.

Salve Regina (Pedro Bermúdez)

Perteneciente a una generación después de Franco, Pedro Bermúdez utiliza un lenguaje armónico mucho más amplio. Cuatro *Salves* de este autor se conservan en el archivo de la catedral de Puebla, de las que se interpretará la escrita para seis voces alternando la polifonía con el canto llano, en una obra de intensa fuerza emocional.

3. LOS VILLANCICOS A LA NAVIDAD

Los villancicos negros

La música virreinal tiene un ingrediente particularmente interesante: el aporte de la cultura negra. Un género de villancicos que recibió especial atención por parte de los compositores de la época fueron las «negrillas», «xácaras», «guineos», etc., que imitaban el lenguaje deformado de los esclavos negros, su práctica de canto responsorial -donde una voz lleva el papel principal secundada por el coro— y la alegría de sus danzas, que acompañaban con todo tipo de instru-

mentos musicales. Muchos villancicos negros se conservan en todo el continente con características similares, de los que estos tres ejemplos nos dan elocuente testimonio: *Pasacualillo* (anónimo), *Los coflades de la estleya* (Juan de Araujo) y *Asiolo Flasiquiyo* (Juan Gutiérrez de Padilla).

Los villancicos barrocos

El ciclo de Navidad es uno de los motivos constantes de inspiración en toda la historia de la polifonía, y de un modo muy especial en el período barroco. Desde principios del siglo XVI se sustituyeron los responsorios entonados en los maitines de Navidad por canciones y villancicos con texto romance que incluían devotas representaciones acerca del misterio de la encarnación. El gusto por las representaciones, seguramente más cercanas al entendimiento popular que los responsorios, alcanzó en breve una dimensión extraordinaria que llegó a su cénit en el siglo XVII. El villancico religioso, y de modo especial el de Navidad, parece ser, por tanto, el punto de contacto entre la práctica polifónica y el gusto popular, por lo que advertimos en él una extraordinaria permeabilidad a las nuevas corrientes estéticas.

Los dos villancicos barrocos incluidos en el programa: *Serenísima una noche* (anónimo) y *Desvelado dueño mío* (Tomás de Torrejón y Velasco), son elocuentes muestras de una abundante producción de estas pequeñas joyas musicales del barroco hispanoamericano. Especialmente bello es el segundo, a dos coros de tres y cuatro voces respectivamente, dialogando sobre un tierno texto castellano: «Desvelado dueño mío, duerme al arrullo que tirnas entonas las aves».

Los villancicos representados

La fiesta de la Navidad dio origen a las farsas, actos de adoración, pastorelas, posadas, nacimientos, piñatas y también a la Flor de Nochebuena, llamada en nahuatl «Cuetlaxóchitl».

Los villancicos de Gaspar Fernández que cierran este programa pertenecen a dicho género, indudable-

mente ligados a la escena. Los tres primeros, compuestos sobre textos del tercer libro de la novela de Lope de Vega *Pastores de Belén*, constituyen posiblemente las ilustraciones musicales de una representación que tomaría como argumento el propio relato de Lope. Conviene destacar que estos villancicos están tomados de los 18 que fueron compuestos por Gaspar Fernández en Puebla el mismo año de publicación de la novela en España: 1612. Pueden advertirse en estas obras, a pesar de su indudable vinculación con las formas musicales renacentistas, una clara evolución hacia la estética barroca, manifestada por ejemplo en la complicación de la estructura del villancico (*¿Quién llama?* (entrada-responsión-copla a cuatro-responsión-copla a dos-responsión), así como la libertad en cada una de las partes, que provoca, por las notas de paso, audaces armonías. Esta misma independencia afecta sobremanera a los aspectos rítmicos, muy acusados y forzados en muchas ocasiones, característica fuertemente barroca.

Diego Durán, el fraile dominico que escribió parte de la historia del México precortesiano, menciona que antes de 1579 la zarabanda era una danza muy conocida en Nueva España. Para él y para los muchos moralistas que durante decenios mencionaron la danza, la zarabanda pecaba de sensualidad y extravagancia. La danza nahuatl con la que se asemejaba se llamaba «cucuecheuycatl», doblemente represensible porque los varones se vestían de mujer para bailarla. El manuscrito más antiguo de origen mexicano con una zarabanda cantada proviene de la catedral de Oaxaca y pertenece a Gaspar Fernández (muerto en Puebla en 1629). La vivaz pieza a cinco voces, con breves interrupciones en las que se exalta la zarabanda, se llama *Eso rigor e repente* y cierra el programa del Grupo Vocal Gregor.

Dante Andreo



TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Hanacpachap cussicuinin

*Hanacpachap cussicuinin,
 huaran cacta muchascaiui,
 Yuparurupucoc mallqui,
 runacunap suyacuinin,
 callpan nacpa quemi cuinin,
 Huac iascaita.*

*Uyarihuai muchascaita
 Diospa rampan Diospa maman
 Yurac tocto hamancaiman
 Yupascalla, collpascaita
 Huahuarquiman suyuscaita
 Ricuchillai.*

De los cielos, mi alegría,
 miles de gracias te daré
 y te honraré en lo profundo
 por la abundancia de los frutos.
 El hombre encomienda en su espera
 su fuerza por el poder
 apoyando en tu nombre.
 Escúchanos este ruego,
 adorado y reverenciado
 poderoso Dios y Madre de Dios.
 Que lo oscuro quede claro.
 Contado está el alimento de sal,
 para nuestro ganado.
 Confiamos y esperamos
 que tu Hijo haga su aparición.

Sancta María

*In il huicac cihuapille
tenantzin Dios
in titotepantlahtocatzin
Mahuel tehuatzin
topan xinotlahtolti
in titlahtlacon huanime.*

*Dios itlazo nantzine
cemihcac ichpochtle
cenca timitz totlatla uhtilya
matopan xinotlatolti.
Yn il huicac ixpantzinco
inmotlazoconetzin Jesu Christo.*

Reina celestial
Madre de Dios,
abogada nuestra,
ruega por nosotros
los pecadores.

Oh Señora amantísima
Madre de Dios siempre Virgen
¡Oh! cuánto os suplicamos
interceder por nosotros
ante el amantísimo
Hijo Jesucristo.

Magnificat

*Magnificat anima mea Dominum:
et exultavit spiritus meus
in Deo, salutari meo.*

*Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatatn me dicent omnes generationes.*

*Quia fecit mihi magna quipotens est:
et sanctum nomen ejus.*

*Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.*

*Fecitpotentiam. in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.*

Deposuitpotentes de sede, et exaltavit humiles.

*Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.*

*Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.*

*Sicut locutus est adpatres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecida saeculorum. Amen.*

Mi alma engrandece al Señor:
y se alegra mi espíritu en Dios mi Salvador.

Porque fijó sus ojos en la pequeñez de su esclava;
por ello me llamarán bienaventurada todas las generaciones.

Porque el Todopoderoso ha obrado en mí grandes cosas,
y su nombre es santo.

Derrama de edad en edad su misericordia,
en favor de los que le temen.

Desplegó el poder de su brazo;
y dispersó a los soberbios de su mente y su corazón.

Depuso a los poderosos de sus tronos
y levantó a los humildes.

A los hambrientos les colmó de bienes
y dejó con las manos vacías a los ricos.

Amparó a Israel, su siervo;
acordándose de su misericordia.

Conforme a lo prometido a nuestros padres,
a Abraham y a su raza para siempre.

Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.
Como era en un principio, ahora y siempre. Amén.

Pasacualillo

¡Pasacualillo! ¿Qué quéle, plimo?
 ¡Antoniyo! ¿Qué quéle, plimo?
 ¡Flasiquiyo! ¿Qué quéle, plimo?
 ¡Manueliyo! ¿Qué quéle, plimo?

Venga turo lo neglillo.
 ¿Qué manda el Señor Alcalde?
 Que pue venimo a Belena
 con la blanca, la moleña
 no comamo el pan de balde.

¡Dioso le gualde al señor Alcalde!
 ¡Dioso le gualde, plimo, su pelsona!

Hagamo una plocesiona
 a lo Dioso que a nacido
 donde baile lo neglillo.
 Y mándese a plegonal

polque venga noticia de turu el lugar.

¡Dioso le gualde al Señor Alcalde!

¡Y yo la plegonalé!

Palecenos bé.
 Y plegonal a su melcé.
 Manda el Alcalde Miguel
 que airu Santo Tomé
 en el poltal de Belén
 a la plocesiona venga.
 Y la danza se plevenga.
 Y mándese a plegonal
 polque venga noticia de turu el lugar.

Venga neglo y negla venga
 y la danza se plevenga
 a la plocesiona venga
 donde baile lo negliyo
 a lo Dioso que a nacido
 que seamo de contal.
 Y mándese a plegonal
 polque venga noticia de turu el lugar.

Coplas:

Pala hacel en un momento
 una plocesion que espanta
 la de la Semana Santa,
 hagámo lo nacimiento.

Y es a buen entendimiento,
 pues que el Niño de Belén
 aún no acaba de nacer
 cuando comienza a penar.

Serenísima una noche

Serenísima una noche,
más que si fuera un infante
en lo crespo de diciembre
quiso por dicha estrellarse.

Ande el baile y al sol que a nasido
por Dios verdadero oí todos le aclamen.

Desvelado dueño mío

Desvelado dueño mío
que a tantos rigores naces,
duerme al arrullo que tiernas;
entonan las aves.
Duerme al arroyo, instrumento
de plata suave.
Cese, mi niño, desvelo tan grande.

Duerme, soberano niño,
neto aljófara no derrames,
que de esos que lloras,
néctares, nácares
son tus mejillas
rosadas fragantes.
Cese, mi niño, desvelo tan grande.

Los coflades de la estleya

Los coflades de la estleya
 vamos turus a Beleya,
 y velema a ziola beya
 conciolo en lo poltal.
 Vamo, vamo currendo aya.

Oylemo un viyancico
 qu elo compondlá Flastico
 siendo gaita su focico
 y luego lo cantalá
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomá.
 Y lo estliviyo dilá:
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache. Moleniyo de Safalá.

Vamo a bel que traen de Angola
 a siolo y a siola
 Baltasale con Melchola
 y mi plimo Gasipar.
 Vamo, vamo currendo aya.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache. Moleniyo de Safalá.

Vamo siguiendo la estleya
 lo negliyo coltezano
 pus lo Reye cun tesuro
 de calmino los tles ban.
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomá
 ya vamo turu ayá.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache. Moleniyo de Safalá.

Vamo turuz los legliyos
 pus nos yeba nostla estleya
 que sin tantuz neglos folmen
 mucha luz en lo poltal.
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomá:
 plimos, beya noche ablá.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache. Moleniyo de Safalá.

Asiolo Flasiquiyo

¡A Siolo Flasiquiyo!

¿Qué manda, Siolo Tomé?

¿Tenemo tura trumenta
templarita cum cunsielta?

Si, Siolo, ven pote visa Melcé
que sa lo moleno ya
cayendo de pula risa
y muliendo poi baylá.

Llámalo, llámalo aplisa
que a veniro lo branco ya
y lo niño apelando sa y se aleglalá.
Ha, ha, ha, con lo zambombá.
Ha, ha, ha, con lo guacambé,
con lo cascavé.

Si, Siolo Tomé, repicamo lo rabé
y a la panderetiyo Antón,
bailemo lo neglo al son.

Tumbucutú cutú cutú
y toquemo pasito, querito.
Tumbucutú, cutú, cutú
no pantemo a lo Niño Sesú.

Coplas:

Turu neglo de Guinea
que venimo convirara.
Adetla, con su criara,
Munglave con su liblea.
Y pluque lo branco vea
que le blanco no selvimo
con vyal de un tamo plimo
y halemo a lo Niño: ¡bú!

De mérico silujano
se vista Mínguel aplisa
pues nos culase su clisa
las helilas con su mano.
Bayle el canario y viyano
mas no pase poi deüás
de mula que da lasas,
de toro, que dira: ¡mú!

Salve Regina

*Salve Regina, Mater misericordiae:
 Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
 Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.
 Ad te suspiramus, gementes et fientes
 in hac lacrimarum valle.
 Eia ergo, Advocata nostra,
 illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
 Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
 nobis post hoc exsilium ostende.
 O clemens, o pia,
 o dulcis Virgo Maria.*

Dios te salve Reina, Madre misericordiosa.
 Vida, dulzura y esperanza nuestra.
 A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.
 A ti suspiramos gimiendo y llorando
 en este valle de lágrimas.
 Ea pues, nuestra abogada,
 vuelve tus ojos misericordiosos hacia nosotros
 Muéstranos después de este exilio
 a Jesús, Hijo bendito de tu vientre.
 O clemente, o misericordiosa,
 o dulce Virgen María.

Zagalejo de perlas

Zagalejo de perlas,
 hijo del alva
 dónde vais que hace frío,
 tan de mañana.

¿Quién llama? (texto: *Lope de Vega*)

— ¿Quién llama? ¿Quién está ahí?

— ¿Dónde está, sabéislo vos,
un Niño que es hombre y Dios?

— ¡Quedito, que duerme aquí!

— ¿En el suelo duerme?
— ¡Sí!

— ¡Pues decidle que despierte
que viene tras él la muerte!

— Llamad con voces más bajas,
si le venís a buscar,
que, cansado de llorar
se ha dormido en unas pajas.

— Bien podéis abrirme a mí,
que puesto que busco a Dios
ya somos hombres los dos.

— ¡Quedito, que duerme aquí!

— ¿En el suelo duerme?
— ¡Sí!

— ¡Pues decidle que despierte
que viene tras él la muerte!

Un reloj a visto Andrés (texto: *Lope de Vega*)

Un reloj a visto Andrés,
que sin verse rueda alguna
en el suelo dá la una,
siendo en el cielo las tres.

Coplas:

O, qué bien as acertado,
porque de las tres del cielo
oy la segunda en el suelo
para bien del hombre a dado
con las ruedas que no ves,
porque esta secreta alguna
en el suelo da la una,
siendo en el cielo las tres.

Este reloj que sustenta
cielo y tierra es tan sutil
que con dar una da mil
mercedes a quien las cuenta.
Cuenta las oras, Andrés,
y di sin error alguna:
en el suelo dá la una,
siendo en el cielo las tres.

Eso rigor e repente

Eso rigor e repente.
 Juro qui ese niño siquito
 que aunque nace poco branquito,
 somo noso parente.
 No tenemo branco grande.
 Tenie, plimo, tenie calje!
 Husie, husia paracia
 Toca negriyo. Toca negriyo tamboritiyo.
 Canta, parente.

Sarabanda, tengue que tengue.
 Sumba ca sú cucumbé, cucumbé.
 ¡ese noche branco seremo!
 ¡O Jesu, qué risa tenemo!
 ¡O qué risa, Santo Tomé!

Coplas:

Vamo negro de Guinea,
 a lo peseblito sola;
 no vamo, negro de Angola,
 que sa tum negra fea.
 Queremo que niño vea
 negro pulizo y galano
 que, como sa noso hermano,
 tenemo ya fantasía.
 ¡Toca viyano y follía,
 bailaremo alegremente!

Gargantiya de granate
 llegamo a lo sequitiyo
 manteya, rebosico,
 comfite cumbacate.
 Y le cúrate faxuela,
 guante, camisa,
 capisayta de frisa,
 canutiyo de tabaco.

¡Toca preso pero beyaco
 guitarra alegremente!
 ¡Canta, párente!



NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

MÚSICA DE LA ÉPOCA VIRREINAL

Incipit Oratio Jeremiae Prophetiae

Fuente: Archivo del seminario de San Antonio Abad,
Cuzco (Perú).

Datación: Cuzco, siglos XVI-XVII (ca.1700).

Autor: Anónimo (siglos XVII-XVIII).

Lamentación tercera del Viernes Santo/Incipit Oratio/Jeremiae Prophetiae. Compuesta para voz solista (soprano) y bajo continuo (órgano y viola da gamba).

El texto (letra) de la *Tercera lamentación del Viernes Santo* se divide en diez pequeños números, musicados en estilo que podríamos llamar arioso; acercándose en unos números al recitado y en otros al aria breve. La división del texto respecto a los números es:

1:	Incipit Oratio.	2	Recordare Domine.
3:	Pupili facti sumus.	4	Cervicibus nostris.
5:	Aegipto dedimus.	6	Petres nostri.
7:	Servi dominati sum.	8	Pellis nostra.
9:	Mulieres in Sion.	10	Jerusalem convellite.

En cada una de las secciones hay pequeñas modificaciones en el tempo y cambia el carácter expresivo de la música. Cabe resaltar el descriptivismo diferenciado para cada número y pasaje, así como la utilización de la armonía a este fin; en determinados pasajes se utilizan armonías e intervalos a base de falsas o disonancias para darle un carácter más marcado al texto y lograr una mayor expresión musical.

El estilo compositivo es el propio del siglo XVII. Aunque esta obra está datada cerca de 1700, al ser el texto en latín el compositor huye del estilo más "a la moderna" de los villancicos y cantadas para optar por un estilo más severo, con melodías por grados conjuntos, sin grandes virtuosismos de la voz, sin cambios de

ritmo..., un estilo en el que tiene mayor cabida la ornamentación en las continuas cadencias, las durezas en la armonía, las notas sincopadas, un ritmo simple pero con fuerza expresiva, el juego imitativo, el escuchar los silencios... y con el que se consigue crear un ambiente de "espiritualidad", como es propio para la conmemoración de la Muerte y Pasión de Christo, máxime en el mismo día en que es crucificado según la religión católica: el Viernes Santo.

Siete obras de los Cantorales de Santa Eulalia

Fuente: Indiana University's Lilly Library.

Manuscrito número 7.

Datación: Santa Eulalia (Guatemala), siglos XVI-XVII.

Autores: Anónimos, siglos XVI-XVII.

En la portada del manuscrito número 7, se lee la siguiente inscripción:

"Y nican chinamitl. s. Ju yscox y huan ypan ynin y tlapu al luca veyte dias ter mes de enero ypa ynic capini nican coplas guillancicos ypal. s. Miguel ángel y hua a nua quin quiste q yyaramas miguel y huan y an huis xisuitl Ync huartl nutocaS.

Thomas Pascual"

"Aquí en la villa de San Juan Ixcoi y en este libro el día 20 del mes de enero, copié coplas y villancicos para San Miguel Arcángel y Otros (Santos). En el año 1600 y yo firmo

Thomas Pascual"

En el folio 43v del manuscrito se lee:

"Nican momaca ma oficio señor maestro de cabira. S. Matheo Yz dadan nuestro señor mitl cabildo orteno rio desta nase.... dul pueblo de yz dadan."

"Aquí ejercí mi oficio como maestro de capilla en la iglesia de San Matheo, como ordinario del Cabildo del pueblo de Ixatatan."

Se trata de una recopilación de la música que se cantaba en los primeros momentos de la colonización

española de las Américas, música más ligada a las costumbres de las tribus autóctonas que a la de los nuevos pobladores y conquistadores. Según se lee en el manuscrito, estas breves obras fueron copiadas en los años 1595, 1596, 1599, 1600, procedentes de pequeños poblados de la zona norte de Guatemala. Se trata de piezas vocales recogidas en las zonas más alejadas del radio que cubría la colonización, por lo tanto son las que mejor nos pueden hablar de la música en la América Latina antes de la llegada de los colonizadores.

Este grupo de siete canciones (villancicos y coplas) están dedicadas a la Virgen María o a Jesucristo. Son obras de una gran sencillez tanto en el texto como en la forma y manera musical, pero de una increíble y cautivadora belleza.

Laúdate Dominum

Fuente: Archivo del seminario de San Antonio Abad, Cuzco (Perú).

Datación: Cuzco, siglos XVII-XVIII.

Autor: Anónimo (siglos XVII-XVIII).

Compuesta sobre el salmo Laúdate Dominum para voz solista y bajo continuo. El estilo compositivo es muy similar al de la *Lamentación del Viernes Santo* que se interpreta como primera obra del programa, pudiendo decirse que se trata de composiciones de un mismo autor.

La obra está dividida en tres secciones, que al repetirse la primera y tercera forman un total de cinco:

- 1: Laúdate Dominum. 2: Laúdate Dominum.
- 3: Aedificans Jerusalem. 4: Gloria Patri.
- 5: Gloria Patri.

Cabe resaltar el fuerte carácter expresivo de la música y su alto grado descriptivo:

Cuarta y quinta sección:

Gloria Patri, el texto se repite dos veces con marcado ritmo y aseveración en el contenido musical (representa la fuerza del Padre creador).

Et filio, el texto se repite dos veces en un ritmo más amable, con modulaciones y con mayor sensualidad (representa la parte humana del Padre: el Hijo).

Et Spiritu Sancto, el texto se repite dos veces haciendo un crescendo musical en ascensión continua de la melodía y utiliza silencios a la manera de suspiros (representa la parte del espíritu del Padre: el Spiritu Sancto).

En toda la obra se marca con descriptivismo musical el diferente carácter o contenido del texto.

Siete Obras de los Cantorales de Santa Eulalia

Fuente: Indiana University's Lilly Library:
Manuscritos números 7 y 10.

Datación: Santa Eulalia (Guatemala), siglos XVI-XVII.
Autores: Anónimo, siglos XVI-XVII

Manuscrito número 7 (ver comentario anterior)

Manuscrito número 10: Lleva la siguiente inscripción:

"Esta lipro da canto antiphona/xihuilt to mille qui-
niendos y vta conco anos"

"Este libro de Antífonas es del año mil quinientos
noventa y cinco (1595)."

La recreación actual que podemos hacer de estas músicas, aun infundiéndoles su peculiar carácter y esencia, difiere en algunos puntos de cómo debían ejecutarse en la época en que fueron compuestas. En los poblados de Guatemala y en el año 1600, se interpretarían a voces solas, primitiva polifonía, con algún gran aerófono guiando la línea del bajo y acompañadas por una inmensa gama de instrumentos de percusión e incluso de ciertos "artilugios" que hoy en día no consideramos instrumentos de música.

Estas obras no eran piezas para lucimiento de intérpretes ni expresión de suntuosidad alguna; simplemente eran parte del cotidiano vivir de los indios, la expre-

sión de su manera y forma de vida, no pudiéndolas clasificar dentro del actual y general concepto de música clásica.

Si el alva sonora

Fuente: Archivo del seminario de San Antonio Abad,
Cuzco (Perú).

Datación: Cuzco. Año 1719-

Autor: Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728).

Tomás de Torrejón y Velasco. Nacido en 1644 en Villarrobledo, pasa su infancia en Fuencarral (Madrid), donde es muy posible que fuera alumno del célebre músico Juan Hidalgo. A los doce años entró como paje al servicio del conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro y Andrade, quien posteriormente fue nombrado virrey del Perú. El 6 de febrero de 1667 se embarca en el puerto de Cádiz rumbo al Nuevo Mundo, como gentilhombre de cámara al servicio del nuevo virrey del Perú, el conde de Lemos. Ya en Perú, ocupó diversos cargos militares y civiles al servicio del virrey (corregidor y justicia mayor de Chachapoyas), pero la muerte de su protector le hizo regresar a Lima, donde desempeñó el cargo de maestro de capilla de la catedral desde el 1 de julio de 1676 hasta su muerte, acaecida el 23 de abril de 1728. En este amplio período de tiempo a cargo de la capilla de música de la catedral de Lima, compuso gran cantidad de obras para diversos fines, ligados siempre con la vida de la ciudad: Villancicos y cantatas para las celebraciones religiosas, música para el teatro, entre la que destaca la ópera *La púrpura de la rosa*, con texto de Calderón de la Barca, que se representó en el palacio virreynal de Lima el 19 de octubre del año 1701.

Torrejón y Velasco es un músico de origen español que participó de pleno en las empresas y vida colonial del Perú de los siglos XVII-XVIII.

Si el alva sonora. "Villancico/de Navidad/Si el alva sonora se zifra en mi voz/Mtro. Dn. Tomás y Velasco/año de 1719".

La estructura de la obra corresponde a la de la forma cantada o cantata, según las maneras utilizadas

en España en las primeras décadas del siglo XVIII: Introducción-Recitado-Aria-Recitado-Aria-Final.

En la introducción, el nexos común en el texto es "Oid Zagalejos acorde rumor", mediante el cual se trata de llamar la atención del público y presentar el hecho que le ha llevado a componer esta obra: la natividad de Christo.

En el primer recitado, al estilo del recitativo "secco" italiano, presenta la doctrina básica sobre la natividad de Christo, el significado de este hecho: el nacimiento del Redentor supone el día frente a la noche, la luz frente a la oscuridad y el calor frente al frío.

En la primera aria se apoya la idea del recitativo primero, introduciendo en el texto el cantar del ruiseñor como expresión de alegría y colorido por el nacimiento de Christo: el hombre se debe alegrar pues ha nacido su salvación.

En el segundo recitativo presenta la vida milagrosa de Christo: reflorece la rama seca al igual que cura al herido.

En la segunda aria, de carácter más pausado y triste, representa la pasión de Christo, que se entrega a padecer por los hombres: el Dios que muere para dar vida.

El final, que es similar a la segunda sección de la introducción, sirve para concluir el villancico con un "final feliz", reafirmando la idea doctrinal de la salvación del hombre: con la resurrección de Christo el hombre queda salvado para la eternidad. La obra finaliza con las palabras: "que es nuncio felice de su redención".

Se puede pensar cómo en este villancico (cantada) Torrejón de Velasco hace un resumen de lo que supone, para la religión católica, la natividad de Christo; el antes y el después, sin olvidar el período intermedio, reafirmando en la estructura de la obra (nacimiento, vida y milagros, pasión-muerte y resurrección).

El estilo musical es el propio a la música española de este momento, con ciertas influencias italianas.

Caraviñas Saon

Fuente: Archivo del seminario de San Antonio Abad,
Cuzco (Perú).

Datación: Cuzco, siglo XVII.

Autor: Anónimo (siglo XVII).

Caraviñas Saon. Tonada de Navidad/Portugués/-
Caraviñas Saon.

Se trata de una de las pocas obras que se conservan con texto en portugués fuera de las fronteras lusoamericanas. Su estructura es similar a la del villancico (estribillo-coplas), aunque recibe el nombre de tonada. Su forma estructural está emparentada con el antiguo rondeau, con dos motivos melódicos básicos correspondientes a los textos: *Caraviñas Saon*, y *ay, ay, le, le, le, tiray la*.

Es una obra de carácter alegre y danzable que por sus características armónicas y melódicas más parece haber sido concebida para voz sola duplicada tal vez por una flauta, con acompañamiento de instrumento de percusión y algún aerófono grave que llevará la línea melódica del bajo.

Pasacalle selecto por la E

Fuente: Biblioteca Nacional de México. Manuscrito 1560.

Datación: México, siglo XVIII (ca. 1730).

Autor: Anónimo (siglo XVIII).

Obra original para guitarra barroca de cinco órdenes, escrita en sistema de tablatura. En el alfabeto publicado por Gaspar Sanz en su libro *Instrucción sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674), la letra E corresponde al tono-(modo) de Re menor.

Estrucairalmente, a partir de una cadencia de cuatro compases que se repite (ocho compases en total) y en la que se introduce un motivo melódico, se desarrollan, a lo largo de ocho "diferencias", variaciones melódicas, rítmicas y armónicas (polifónicas) que configuran, a medida que transcurren, un crescendo natural en la obra. Después de estas ocho variaciones se repite nuevamente el "tema" del pasacalles.

Un juguete de fuego

Fuente: Archivo del seminario de San Antonio Abad,
Cuzco (Perù).

Datación: Cuzco, siglo XVIII. Probablemente se interpretò el 8 de enero de 1702 en los actos de homenaje que "La muy Noble y Leal Ciudad del Cuzco" rindió cuando el rey Phelipe V prestó su juramento.

Autor: Anónimo. Atribuible a Melchor de Torres y Portugal (siglos XVII-XVIII).

Un juguete de fuego. Obra escrita para "tiple solo" y continuo para el "harpa al solo". La obra pertenece al género del "juguete" y es un pequeño drama que se divide en un estribillo y seis coplas que se cantan sobre una misma melodía y alternan, al estilo del villancico, con el estribillo. Está compuesta para la celebración de unos fuegos de artificio, fiestas que tanta fama cobraron en los siglos XVII y XVIII, debido a su espectacularidad en ruidos, colores y formas.

El estribillo se divide en tres secciones: la primera sirve para describir la situación (celebración de los fuegos de artificio, se trata de una fiesta); la segunda sería la realización de los fuegos mediante sílabas, onomatopéyicamente, imitando los ruidos y estampidos de los fuegos de artificio, utiliza giros melódicos de carácter muy descriptivo; la tercera sección consiste en un jubiloso comentario final donde se aprueba la demostración pirotécnica.

Las coplas constituyen verdaderas acotaciones de picante ingenio y de mucho sabor local (se podrían comparar a los dichos populares españoles en torno a un lance popular o sainete teatral). Las coplas están impregnadas de crítica costumbrista y social, que rematan, en la última de ellas, en la dedicatoria de la obra a la Virgen María.

Recordar Jilgerillos

Fuente: Archivo del Seminario de San Antonio Abad,
Cuzco (Perú).

Datación: Cuzco, siglo XVII.

Autor: Juan de Araujo (1646-1712).

Juan de Araujo. Nace en Villafranca (?), España, en 1646. A muy temprana edad viajó a Lima (Perú) con

su padre, funcionario del conde de Lemos, virrey del Perú (1667-1672), y es muy posible que allí fuera alumno de Tomás de Torrejón y Velasco. En 1670 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Lima, cargo que desempeñó hasta 1676. De Lima viajará a Panamá y probablemente a Guatemala; posteriormente fue contratado en el Cuzco (Perú) como maestro de capilla de la catedral, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1712.

Araujo sobresale por el tratamiento policoral de sus obras, su textura contrapuntística, vivacidad de ritmos y una fértil imaginación melódica. De su obra se conservan más de 150 piezas, que le convierten en uno de los autores musicales latinoamericanos de mayor producción musical.

Cabe destacar cómo para la interpretación de sus obras disponía de una nutrida orquesta con todo género de instrumentos y de un coro de más de cincuenta voces; algo extraordinario hasta para los más grandes centros musicales europeos de la época y para cualquier compositor que quiera traducir rápidamente en sonidos lo que imaginó en el papel.

Recordar jilguerillos

Duo/Villancico/Araujo.

Obra compuesta para dos voces y bajo continuo.

Interpretada en esta ocasión para soprano
(primera voz), viola da gamba (segunda voz)
y clave (continuo).

Su estructura es la del villancico: estribillo-copla. El estribillo está dividido en tres secciones marcadas por el cambio entre el metro ternario y cuaternario; siendo las dos partes extremas (metro ternario) de una misma similitud textual y la intermedia (metro cuaternario) contrastante con las otras dos. Las cuatro coplas versan sobre un mismo tema: el vencimiento de la noche y el triunfo de la luz con motivo del nacimiento de Cristo.

El estilo musical es muy próximo al más puro estilo español de los tonos humanos.

Clarines suaves

Fuente: Archivo musical de la catedral de Guatemala (Guatemala).

Datación: Guatemala siglo XVII (1735-1765).

Autor: Manuel José de Quiroz (P-1705).

Manuel José de Quiroz. Nativo de Guatemala, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Guatemala el 7 de marzo de 1738, donde ejerció su cargo hasta que le sobrevino la muerte en 1765.

Se puede decir que Quiroz era un maestro "al estilo italiano". Durante el desempeño de su cargo, Quiroz adquirió obras de los más destacados autores italianos del momento (Galuppi, Pergolesi, Porpora) y del maestro de capilla de la catedral de México en ese momento, Ignacio Jerusalem, de procedencia y estilo musical italiano. También se interesó por la obra de los músicos españoles de la época y por la de compositores nativos del Nuevo Mundo, como Manuel Zumaya (México). Ansioso de preservar el pasado, se ocupó en recopilar los libros de coro de la catedral de Guatemala del siglo XVI, y compró otros nuevos procedentes de Europa. Su principal alumno fue su sobrino Rafael Antonio Castellanos, el cual sirvió a las órdenes de su tío durante veinte años y continuó en el puesto de maestro de capilla de la catedral de Guatemala cuando le sorprendió la muerte a Quiroz (1765).

Manuel José de Quiroz es el más destacado músico nativo de Guatemala en el siglo XVIII. Sentó las bases de un estilo musical que perdurará durante más de un siglo, creando una escuela que se continuará por tradición familiar.

Clarines Suaves. La estructura de esta obra no responde ni a la de villancico (estribillo-coplas) ni a la de cantata (recitados-arias...). Se trataría de un himno con letra en vulgar, pero de contenido religioso. El estilo de la obra nos recuerda muy bien a pequeñas obras de G.F. Haendel o de compositores italianos del siglo XVIII. Se trata de una obra con cierta fuerza épica y de una superficial grandiosidad creada por la rítmica y los giros melódicos.

Jesús Gonzalo López

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Incipit Oratio Jeremiae Prophetae:

Recordare Domine quid acciderit nobis
 intuere et respice opprobrium nostrum.
 Hereditas nostra versa est ad alienos
 domus nostrae et extráñeos.
 Pupili facti sumus absque patre
 matres nostrae quasi vidua
 aquam nostram pecunia vivimus
 Ligna nostra pretios comparavimus.
 Cervicibus nostris minabamur.

Aegipto dedimus manum et Assyris
 ut saturaremur pane.
 Patres nostri peccaverunt et non sunt
 et nos iniquitates eorum portavimus.
 Servi dominati sunt nostri,
 non fuit qui redimeret de manu eorum
 inanimabimus nostris aferebamus panem nobis
 a facie gladii in deserto.
 Pellis nostra quasi dibanus exusta est
 a facie tempestatum famis.
 Mulieres in Sion humiliaverunt
 et virgines in civitatibus Juda.
 Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

Yesuchristo nuestro Dios

Yesuchristo nuestro Dios
 por nos tar contento y uita
 dásenos oy en comita.
 El ques pan te selapinas
 tivino y angericar ali
 se ta yal hombre mortic[in]o
 caritad mui caritat.
 Es tivino sangramento
 y comita supri[Inate
 y siento onpre m[Iprata
 con ello ser ota[]vita.

Esta es fena de amor llena

Esta fena de amor llena
 Quanto ay en esta fena
 es amor ya amor se ordena
 fena de la gloria buena.
 Cena de amor quia junsta
 con el amate amato
 de amor con amor ques sato
 y de amor a su sabor.
 Que ñafio tal fena diene
 aunque a totas las mandiene
 esta sola nos conviene
 porque oncluye a su sator.

Llegaos al convido

Llegaos al convido desta sancta cena
 de misterios llena.
 Llegaos a comer pues que dios os llama
 lleno a de plaxer en divina cena
 llegaos al convido desta [san] cta cena.
 No tengays recelo venitd] peccadores
 gusta[d] estos sabores venidos del ciello
 esta gracia plena de misterios llena.

Surrexit Dominus

Surrexit Dominus alleluya.
 Sicut dixi vobis alleluya
 Et paluit simonis alleluya
 Surrexit dominus de sepulchro
 alleluya alleluya.

Laudate Dominum

Laudate Dominum, quoniam bonus est psalmus.
 Aedificans Jerusalem Dominus
 dispersiones Israelis congregabit.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Ne recorderis

Ne recorderis
 Dum veneris iudicare saeculum per ignem.
 Dirige Domine Deus meus in cospectu tuo viam meam.
 Kyrie eleyson, Christie eleyson.

Así andando

Así andando: El parto se me va acercando
 andando así quedando virgen parió.
 Sin dolor parí con mucha alegría
 y en Nagareth al Señor que de los ^ielos venia
 fue mi vientre concebido este día
 el mundo le está esperando en Bethlen.

Aquestan tonceria

Aquestan tonceria mate
 siendo virgen parió
 mas que a mira que oyo parió.

Oy hasemos fiesta

Oy hasemos fiesta todas,
 A la Virgen Santa Eulalia
 Virgen en quien oy se halla
 Lo que el evangelio testa.
 Esta fruna de las cinco
 que el evangelio sancta
 Susuarte van exposo
 ya la esposa soperena.

Si el alva sonora

Introducción:

(Estríbillo)

Si el alva sonora se zifra en mi voz
 oid zagalejos acorde el rumor
 q'alhaga recrea inspira el chrystal
 influye en el ave, susurra en la flor.

Pues duerme entre pajas mi vida y mi Amor,
 oid zagalejos, acorde el rumor
 y sin despertarle formad la canción
 q'alegra los valles ¡Ilustra los montes,
 y es nuncio a los hombres de su redempcion,

Oid zagalejos acorde el rumor
 q'inspira q'influye susurra y alienta
 el Ayre, el chrystal, el Ave, y la flor,
 oid zagalejos acorde el rumor
 q'es nuncio felice de su redempcion.

Recitado primero:

Ceda la niebla fria
 pues la palida noche,
 hurtando al Alva el transparente coche
 presume de otra luz mayor, q'el dia
 y pues goza este sol q'la mejora
 nueva salva festeje, a nueva aurora,

Aria:

Canta, canta Ruy Señor
 vate, bate rizos de oro,
 y saluda al sol mejor,
 y suspenso, en lo canoro
 explica al plumado coro.

Recitado segundo:

Y pues la seca rama
 déla tez déla nieve encanezida
 florida de repente concebida,
 a cadencias suaves,
 siga tu acento al coro de las Aves.

Area:

Dulce Dueño tanto empeño
 te a debido nuestra fe,
 tanto pesa tu promesa
 q'te arrastra a padecer.

Final:

Oid zagalejos acorde el rumor
 q'inspira q'influye susurra y alienta
 el Ayre, el chrystal, el Ave, y la flor,
 oid zagalejos acorde el rumor
 q'es nuncio felice de su redempcion.

Caraviñas Saon

Texto:

Caraviñas Saon,
os ollos de mi niño
con fogo de amor
ay, ay, ay, le, le, le,
tiray la, tiray la
y ara y us, que dispayran
morre ó corazon

Coplas:

- 1.^a Caraviñas Saon
tus'ollos,
ay, ay, ay, le, le, le
mi niño mi amor
caraviñas saon
pois me facen en 6 peyto
un tamaño boqueron
tiray la, tiray la
caraviñas saon
q'me tein vossos mesmo
feito un brando requesaon

- 2.- Caraviñas Saon
tuas flechas,
ay, ay, ay, le, le, le
mi niño q'ardor
he sufrir non podó ás llamas
de tan ferbente passion
tiray la, tiray la
caraviñas Saon
q'me sentó ferido
de a dulsura de tu arpón

- 3.^a Caraviñas Saon,
dúos astros
ay, ay, ay, le, le, le
que bello esplendor
caraviñas saon
y á polvora Saon os rayos
y meu peyto es el fagon
tiray la, tiray la
caraviñas Saon,
poú ya con tanto fogo
se derrite 6 corazon

4.^a Caraviñas Saon,
 üas pallas,
 ay, ay, ay, le, le, le
 q'chora meu Dios
 caraviñas saon
 he mais arden como espejus
 donde reberbera ü sol,
 tiray la, tiray la
 caraviñas Saon,
 q'rendo vossos olios
 se morre el alma de amor

5.^a Caraviñas Saon,
 üas pallas
 ay, ay, ay, le, le, le
 q'ternu ferbor,
 caraviñas saon
 que quei man o mesma neve
 he tambe in mea braso yo,
 tiray la, tiray la
 caraviña Saon,
 q'as pallas son centellas
 que ó mi niño encende oy

Un jugueteo de fuego

Un jugueteo de fuego quiero cantar:
 y gorjear en la fiesta
 porque a todas luses miren
 q'ylustran de la gracia puresa
 pues en su obsequio festivos se muestran:

Volcanes y luses
 ynsendios y sentellas
 ardores y raios
 con llamas y reflejos asquas y etnas
 y en brillantes estruendos de cuetes,
 senisas se abreuian
 en una piesa de fuegos que ya se quema

A Cuetero dele fuego
 pega dispara
 miren como arden,
 las guias y candelas,
 oygan los trasquidos
 miren como suenan
 dan dan tis tas tis tas
 atiendan a las ruedas
 sio sio sio
 y el Volcan revienta
 miren como suenan
 afuera afuera
 dran dran dran bun
 Vitor vitor cosa buena
 y repican y tañen las campanillejas

Coplas:

- 1.^A Muí lucidos an estado
 los fuegos y es cosa cierta
 que an dejado sus tronidos
 a algunos muchas troneras.
 No ay que dudarlo
 pues ai q'tenga,
 mas tronidos que fuegos
 en la cavesa

- 2.^a Los penachos fueron listos
 buscando hevillas q'enseñan
 todo el resto en un sapato
 con mucho diamantes y perlas.
 Y destos muchos
 ay q'no rentan
 en un pie ni un callo
 para una sena.

- 3.^a Los montantes an andado
 desmontando la brauesa,
 de los crudos jacaristas
 con sus caladas viseras.
 Todo capote
 franja i montera
 i ni un tanto an montado
 de lo q'muestran
- 4.^a El Cuete de sogas estubo,
 con sus bueltas y rebueltas
 en su cordel ahorcando
 aun mucha mas de sus ruedas.
 Pues q'se ahorcan
 por ver sus tretas
 muchos juicios en Lima
 por las calesas
- 5.^a Pues los coetes voladores,
 destos de imbencion q'queman
 sirban de exemplar a quantos
 solo la imbencion los llena.
 De una mantilla
 de raso o tela
 que debajo a la sierpe
 los mas enquentran.
- 6.^a Solo los coetes de luzes
 son luminarias febeas
 que a Maria soberana
 le rinden i reverencian,
 sirviendo de antorchas
 q'el aire pueblan
 en su gracia divina
 de pregoneras

Recordar Jilguerillos

Recordar jilgerillos
 [Dispertad Ruiseñores]
 que no duermen las aves
 quando velan dos soles
 y a sus areboles
 conéguillos suabes.

Coplas:

- 1.^a Oy a la lus mas hermosa
 la noche se esclaresio,
 q'no se luse la noche
 si no en ausencia del sol.
- 2.^a Y pues madruga la aurora
 con peregrino esplendor,
 la noche claro es q'pierde
 toda su jurisdision.
- 3.^a En mejor alva amanese
 con ques el día mayor
 q'luses antisipadas
 sienpre de cresiente son.
- 4.^a En los dos mas bellos ojos
 todo el lusir se sifro
 q'no tiene mas q'dar
 ni que pedir tengo yo.

Clarines suaves

1. Clarines suaves entre armonías
Trinan la gloria que se admira oy.
Triunfen los cielos, gima el abismo
al oír el Triumpho mas superior.
Quando del oriente
de la Aurora mexor
admiro ha do vaya
con luzes superiores el mexor sol,
tira para alumbrar
con vero brillar
Tymbre que le son al sol suspensión.
Vaya pos que triumphal
su luz celestial
brilla superior nuevo candor.

2. Jesús es y es salud, y vida,
tymbres que aclaman excesos de amor,
para que alegres los orbes sepan
que de sus triumphos, dia demá son.
Y assi admirado,
con revente unión
todo lo cuido junto
al oirlo publicar de adoración.
Para mostrar el nuevo triumpho,
que en feliz blazon,
logra en esta acción
de amor sin igual,
con que en un portal
vayan veloz humano un Dios.

3. Paxas serán el trono sacro
por quien del cielo veloz vajó
siendo su solio los Querubines,
hazer del heno su havitacion.
Es tu es ya su gloria,
que de su anhelación
cumplidos los tropheos,
lo grados aspirava ver su autor.
Nace para quitar el fiero
pesar, que hazia la opression,
de pura prisión vara
porque la paz reyna
y no mas por victoreal
valor de tal amor.



NOTAS AL PROGRAMA

TERCER Y CUARTO CONCIERTOS

En numerosas ocasiones, las distintas generaciones de compositores, críticos, musicólogos y pensadores que dieron forma a la expresión musical a todo lo largo del siglo XX en América Latina, manifestaron ideas, dudas, o reflexiones sobre el sentido de la creación musical en este territorio, sobre la existencia o no de una música que le defina, en fin, sobre el problema de la propia identidad.

«Los problemas del compositor latinoamericano» es el título de un interesante artículo de Alejo Carpentier en el que se señalan algunas de las situaciones socioculturales que pesan sobre el creador de esas tierras.

•El compositor latinoamericano es hombre que vive rodeado de problemas. Conoce -dice Carpentier-, como sus colegas de Europa, aquellos que dimanan de la práctica de su arte. Pero tiene que vérselas, además, con los que le sitúan ante la tremenda interrogación de saber quién es, por qué escribe y a qué responde su actitud creadora. Al compositor latinoamericano no le cabe el consuelo, en su posible angustia, de afirmar cartesianamente: «Pienso, luego soy». Inviétiéndose la fórmula, podría decirse que su pensar sólo es justificable en razón del ser. Ahora bien: ¿cuándo y cómo se es, musicalmente hablando, en América Latina...?»

En más de una ocasión, a lo largo de sus importantes escritos y aun en las novelas, Carpentier -brillante cronista y protagonista de estos temas- expuso sus reflexiones en torno a la creación musical, señalando con claridad las distintas vertientes a las que se adherían los músicos de Iberoamérica: La vinculación a las corrientes de moda en Europa tan sólo por lo que representaban; las propuestas de desarrollo de un lenguaje propio basado en rasgos característicos de la música local; las actitudes conservadoras de adhesión a un folklorismo al pie de la letra...

Es interesante releer los cuestionamientos, las polémicas, las ideas encontradas, los cambios de actitud, etc., producto del pensamiento de numerosos e importantes compositores latinoamericanos, que se reflejan además en los medios y lenguajes expresivos utilizados para sus obras.

El compositor y crítico Juan Carlos Paz expone -quizá con extrema dureza por su carácter de militante de las nuevas tendencias- este panorama:

«Un simple cotejo entre la producción más caracterizada de la música culta de Latinoamérica con la de iguales condiciones de Europa y de los Estados Unidos, resulta hartamente suficiente para ilustrar acerca de la cuádruple causa de su retraso -espiritual, técnico, especulativo, estético- y de la falta de sincronización referida. La producción del sur del continente suele mostrar avasalladoras influencias de las tendencias europeas de comienzos del siglo, apuntando hacia una asimilación a través del cultivo de lo popular; actitud que pone de manifiesto en el compositor americano un justo anhelo de acortamiento de etapas culturales para asimilar y, si fuese posible, para ponerse al paso de las corrientes actuales de la música mundial y disputarles supremacía y eficacia.»

Todas estas manifestaciones giran, claro está, en relación al centro dominante y de referencia que es Europa y a la posición en que se encuentra la producción musical en tal o cual país del ámbito americano. Se plantea nada menos que un problema que está presente en la misma base de la producción y de los comportamientos sociales de los músicos y artistas del Nuevo Mundo, sobre todo a partir de que éste adquiere carta de independencia frente al que en definitiva determinó su situación, y sobre todo a partir de comienzos del siglo XX, que es cuando en estos países se desarrolla una burguesía local con necesidades culturales propias especialmente en lo que hace a la conformación de sus señas de identidad. Estas no dejan de mirar fundamentalmente a Europa -referencia inmediata de la mayor parte de esas gente-, pero también tratan de dar vida a un lenguaje, a unas circunstancias propias, en muchos casos abonadas por una bonanza económica que los distancia mucho del Viejo Mundo en crisis.

Lo anteriormente referido por Juan Carlos Paz es, como él mismo señala, sólo un aspecto de la cuestión determinado por el esfuerzo de los compositores locales para seguir el ritmo de la cultura que se genera en el viejo continente.

Desde que América comienza a contar para la vida europea, es decir desde los últimos años del siglo XV o comienzos del XVI, se desarrollan varias etapas en las que el lenguaje de los creadores que allí desarrollan su actividad no se plantea más que una línea de producción que sigue los postulados de la metrópoli. La única producción musical elaborada y de carácter europeo es la que se crea en los ámbitos de la Iglesia. Surgen de la mano de la evangelización los grandes centros catedralicios, coincidentes con los grandes centros de explotación económica. Allí se trasladan gentes de la Iglesia generalmente con buena formación musical adquirida en las catedrales y monasterios españoles y europeos, y poco a poco les siguen los criollos que se incorporan a esos cánones de producción musical necesaria para el culto y para el papel fundamental que la música tiene en la tarea evangelizadora: la de convertir al salvaje, al pagano, en un buen hombre cristiano. El mito de Orfeo se reactualiza en América y surgen figuras que llegan luego al santoral, como Francisco de Solano, que recorre las tierras del sur hasta el Perú transformando y convirtiendo a los indígenas a través de los sonos de su violín, a la fe cristiana.

Misión y música son elementos inseparables en esta aventura. La armonía europea, esa conjunción fundamental de fe y razón, avanza convirtiendo almas. Muchas narraciones de misioneros que recorrían esas tierras en los siglos XVI y XVII dan cuenta de cómo los aborígenes escuchaban casi en éxtasis los sencillos cantos polifónicos de la tradición europea que ellos entonaban. Parece increíble, exageración del narrador (en más de una ocasión he pensado que estas descripciones eran mero efecto del eurocentrismo), pero creo que sin duda la armonía fue capaz de convertir a gentes de tanta sensibilidad como eran muchos de los antiguos habitantes de esos territorios.

Con la crisis de la Iglesia en la metrópoli y el desarrollo del poder en distintas ciudades de Iberoamérica, que iban quedando en manos de los comerciantes

locales, la música pasa lentamente a los salones de una burguesía ilustrada que seguía mirando a Europa como referencia fundamental, pero que ya marcaba su vida con algunas señales de identidad en función de su independencia política. Alcanzada esta circunstancia en las primeras décadas del siglo XIX, comienza una etapa de cierta autonomía en la creación local (pequeñas piezas de salón para piano y guitarra, himnos patrióticos), pero también se incrementa el consumo de la moda operística e italianizante que invadía la metrópoli, al igual que la de los virtuosos que desplegaban sus dotes instrumentales y vocales. La actividad en los pequeños teatros de ópera se va incrementando, y avanzado el siglo se construyen algunos edificios que son gloria para las ciudades que los albergan.

Llegado el siglo XX, la crisis de la sociedad europea lleva a las grandes guerras, y es entonces cuando surgen como alternativa de vida algunas ciudades de Iberoamérica, como el caso de Buenos Aires con su importante infraestructura musical, Río de Janeiro y otras en menor escala, como el caso de México y Montevideo o Santiago de Chile. Allí se estructuran verdaderos espacios comunes que incorporan estos ámbitos como un capítulo necesario a la historia de la música de Occidente.

Con el siglo XX y sus circunstancias llega también la gran mirada hacia atrás, y los manuales de historia comienzan a difundir sus conceptos evolucionistas mal entendidos. La idea de la originalidad se encarna en el artista, al igual que el problema de la identidad. Epoca de desarraigos, y también de la necesidad de establecerse en una tradición -que parecía ser ingrediente imprescindible para la creación- y que no estaba necesariamente situada en lo nacional, sino también en la pertenencia a una escuela, a un lenguaje, que estableciese la diferencia. En este punto es donde empiezan a dejarse oír voces propias y también a actuar sobre el creador las circunstancias limitantes que todos estos parámetros previos establecen. Dialéctica necesaria de tener en cuenta a la hora de estudiar estas manifestaciones.

De todo este desarrollo, y a la luz de las necesidades de conocimiento del pasado que exige y plantea nuestro tiempo, vemos luego de una lectura de las

bibliografías existentes, que no se ha llegado aún a un manual que dé cuenta de la historia musical de Iberoamérica en los términos de síntesis conceptual y de discurso casi mitológico en que está planteada su homónima europea. Seguramente no es ajeno a ello la misma ideología y pensamiento que subyace en la estructura de la historiografía musical actual. Lógicamente, una historia tan dependiente de la europea como es la iberoamericana, aun cuando manifiesta particularidades esenciales y fundamentales, no tiene lugar en ese discurso tan coherente e interaccionante con el pensamiento musical actual como es el que ha elaborado la historiografía contemporánea.

Si tomamos como punto de referencia el tradicional *Manual de historia de la música* -cualquiera de los que se usan inclusive en los centros de estudios y conservatorios iberoamericanos- veremos que América no existe salvo a partir de algunas expresiones del nacionalismo local de nuestro siglo, representado por nombres como Villalobos, Chávez o Ginastera.

Para un historiador de la materia habituado a determinado tipo de documentos y fuentes, a un tratamiento y lectura racional de las mismas y a una visión del discurso histórico como el que domina nuestro tiempo, no queda duda de que el caso de América sólo tiene una posibilidad de acceder a la Historia a partir del siglo XVI. Por supuesto que se trata en este caso no sólo de una visión particular de la disciplina, sino además del tratamiento y proyección conceptual, como por ejemplo de un concepto universalizado de la música que determina que una serie de expresiones queden tradicionalmente fuera del campo de interés.

Pero este fenómeno en torno a lo que podríamos llamar la identidad de la cultura del siglo XX en América no se da solamente en aquellos cuyo trabajo consiste en reflexionar y estudiar el transcurso de la expresión musical, sino que está presente en los mismos creadores.

«El artista culto de Latinoamérica -dice Paz- está infinitamente más cerca de Picasso, de Joyce, de Schoenberg (...), que de los araucanos, los collas, los naturales de la región del Amazonas, del altiplano, de la manigua cubana o de los elementos indígenas de

México. Respecto de la culturas precolombinas —inca, maya, azteca-, nos ofrecen expresiones artísticas basadas en una ideología, una religión, una estética, una cultura y una concepción general de la existencia que nada tienen de común con nuestra idiosincracia, al punto de ser, esas manifestaciones vitales y su reflejo artístico, poco menos que incomprensibles, ya que las percibimos únicamente a través de nuestra propia configuración mental, y no de aquella a la cual deben su origen.»

Esta posición crítica extrema ayuda a pensar en las dificultades que se plantearon —y aún persisten— en el ámbito de la creación musical en Iberoamérica, en la que está presente la constante dualidad entre el modelo que atrae y la difícil lectura de la propia.

En los programas de estos conciertos hay una gran presencia de la música de tiempos coloniales en América, cuyos centros de producción más importantes estuvieron situados en las grandes catedrales de México, Guatemala, Perú y Bolivia, y también está representada la música del siglo XX, especialmente en lo que concierne a Argentina, que ha sido quizá su etapa más importante.

De ella, el compositor Juan Carlos Paz, que, como sabemos, fue un importante impulsor de la vanguardia musical en ese país (1), dice así:

«La etapa inicial de la música de Argentina, desde que logra estabilidad técnica, voluntad de estilo y necesaria adaptación a lo que entonces significaba un gesto renovador en la música mundial, se perfila alrededor de 1920. Sólo entonces comienzan los compositores a concretar algo que supera el simple estado de improvisación, característico de casi la totalidad de la producción de sus antecesores.»

Dos grandes nombres de la creación musical del siglo XX en América encabezan y centran la programación a que nos referimos. Se trata de Juan José Castro y de Alberto Ginastera. Dos personalidades e historias

(1) Como pequeña muestra significativa, señalamos que su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*, editado en 1955 en Buenos Aires, va precedido por la siguiente frase de Cézanne: «En arte se es revolucionario o plagario.»

distintas, y en la obra de ambos una gama de planeamientos que también les diferencian.

Juan José Castro. De padre español emigrado a Argentina, nació en la ciudad de Avellaneda (vecina de Buenos Aires) en marzo de 1895. Después de realizar los estudios musicales en esta ciudad con maestros entre los que se cuenta el que fue tan importante para toda esa generación, Eduardo Fornarini, realiza su imprescindible viaje a París, en donde permanece varios años para realizar estudios de composición en la Schola Cantorum y de piano con Edouard Risler. Una crónica de la época (marzo de 1923) daba cuenta del también necesario «via crucis» del músico en esa ciudad de ensueño:

«Hasta el año próximo pasado ejecutaba al piano y dirigía la orquesta de un gran café reservándose varias horas del día para seguir los altos cursos de la Schola Cantorum...» «Nuestro compatriota... ha tenido tiempo e inspiración suficientes para escribir una serie de bellas composiciones, de positivo valor, pues de otra manera no hubieran figurado en los programas de virtuosos como Risler, Cortot y Viñes.

De regreso a Buenos Aires, funda en 1925 la Sociedad del Cuarteto, participando como primer violín, y en 1929 la Orquesta de Cámara Renacimiento. A partir de entonces desarrolla una importante carrera como director de orquesta, interpretando con gran éxito obras de Falla, Ravel, Stravinsky y trabajando también como compositor.

En ese mismo año 1929 se constituye el Grupo Renovación, del que forman parte los compositores Jacobo Fischer, Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz y los hermanos José María y Juan José Castro.

Eran años en los que en Argentina se planteaba un futuro brillante a los músicos. Ernest Ansermet pasaba allí largas temporadas de trabajo, al igual que otros importantes músicos. Pablo Casals y Arturo Rubinstein, cuenta éste último en sus *Memorias*, llamaban a Buenos Aires «Conservatoriópolis» dada la gran cantidad de estas instituciones que poblaban la ciudad desde la segunda década del siglo. Allí tuvieron lugar los triunfos de Felipe Pedrell y de otros tantos músicos que

encontraron en aquella sociedad una segunda casa y de gran resonancia, sobre todo en los años en que Europa marchaba de una guerra a la otra. El mismo Ansermet estrenó allí varias obras orquestales de Juan José Castro.

Años después, con una importante carrera realizada, recibe en Buenos Aires al que será su gran amigo, Manuel de Falla, con quien comparte la dirección de los conciertos en el Teatro Colón en 1939- Los años de amistad y trabajo con don Manuel fueron inolvidables para Juan José. Poco después dirige la Orquesta de la NBC, invitado por Toscanini.

Movido por su pensamiento afín al socialismo democrático, permanece varios años en el exilio fuera de Argentina, regresando en 1955. Son significativas sus obras inspiradas en ambientes españoles, entre las que se cuentan la ópera *La zapatera prodigiosa*.

En 1956 es director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, dimitiendo cuatro años después, y señalando con la frase «Kafka debió conocernos» un presagio de la gran crisis que habría de comenzar en Argentina hacia mediados de los 60.

Entre sus últimas ocupaciones se cuenta la de haber sido nombrado a propuesta de Pablo Casals, decano de estudios del Conservatorio de Puerto Rico. Murió en 1964.

Sobre las obras para piano que podrán oírse en este programa: *Tangos*, de 1941, y la *Sonatina española*, de 1953, escribió el pianista y director de orquesta Jorge Fontenla en un número especial de la revista *ARS* dedicado a Juan José Castro:

«La Edición Universal de Viena incorporó en 1956 a su colección denominada *Música para piano del siglo XX*, la *Sonatina española* que Castro concluyera en Melbourne tres años atrás. Obra de sesuda elaboración y empinada dificultad de ejecución (está dedicada a Hephzibah Menuhin), muestra a su autor en posesión de una absoluta madurez. El final es una página curiosa en la que el moto perpetuo de Weber es superpuesto a un tema de fuerte sentimiento hispano. La elaboración politonal ofrece ingeniosas oposiciones de las que

el autor extrae considerable partido. Castro se adhiere a la tendencia del «collage»... Pocas veces en su obra, Juan José Castro se dejó tentar por la utilización del material de origen folklórico: cuando lo hizo, asimiló inteligentemente sus particularidades a una música de refinada calidad intelectual y confirió a los ritmos y rasgos melódicos populares una significación especial. El ejemplo de Falla y Bartók no podía obrar de otra forma... Así elaboró sus *Tangos* para piano, en los que vierte con singular causticidad aspectos propios de esta danza popular, elaborados con aguda ironía y muy interesantes resultados. Los *Tangos* constituyen su más lograda realización pianística, y quizá la obra que más acabadamente refleja el rigor intelectual del autor, plegado a la evocación subjetiva de acentos propios de la vida ciudadana.»

Alberto Ginastera. Fue el mismo Juan José Castro quién dirigió en el Teatro Colón de Buenos Aires el estreno de la suite sinfónica *Panambí* en 1937, primer éxito importante del joven compositor Alberto Ginastera, que había nacido en esa misma ciudad en 1916. Fue alumno de los músicos José Gil, Athos Palma y José André, y precisamente para esas fechas estaba culminando sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires.

Con *Panambí*, Ginastera reclamaba su atención, en esta que sería su primera etapa de compositor, hacia los postulados del nacionalismo musical en una línea que adopta las aportaciones ya universalizadas por Stravinsky. Poco antes, aún estudiante, escribió en 1934 las *Impresiones de la Puna* para flauta y cuarteto de cuerdas, también, como lo define título y paleta instrumental, una obra de claro color local.

Haciendo especial referencia a las obras de Ginastera que se oirán en esta serie de programas, sigue a las anteriores las *Danzas argentinas* para piano, con sus números «Del viejo boyero», «De la moza donosa» y «Del gaucho matrero», escrita en plena juventud y «obra de un alumno de conservatorio -escribe el biógrafo Storni- que ya muestra cuál es la dirección de su mirada y las inclinaciones de su espíritu. Obra donde los temas, de carácter muy definido, difunden una sugestión muy distante de los simples esquemas folklóricos. El tratamiento moderno de la armonía encuentra feliz

equilibrio tanto en su aspecto contrapuntístico como en la sólida estructura que la articula.»

Precisamente el pianista que las interpretará en esta ocasión, Antonio de Raco, a quien están dedicadas, fue el encargado de su estreno en el Teatro Colón de Buenos Aires en octubre de 1937 con gran éxito. Antonio de Raco, un gran pianista, es además de maestro un especial testigo de los buenos años de la música argentina de nuestro siglo.

La crítica de los días del estreno señalaba: «Un estreno de Alberto Ginastera permitió a De Raco manifestar elocuentemente su extraordinaria ductilidad.» Sobre las tres danzas definía a la primera como la más lograda, la segunda «de agradable línea melódica y evocativa del cantar popular» y la tercera: «rítmica y pujante estilización del gato» (una tradicional danza popular).

En una búsqueda constante de referencias de su tiempo, Ginastera transitó una línea de influencias que se manifiestan en sus obras y que ha sido definida por el compositor Rodolfo Arizaga. Con referencia a *Panambí* escribe: «Si bien aquella obra de juventud acusa una clara vinculación con la escuela de París (en especial con la dialéctica stravinskiana), un hecho por demás razonable tratándose de un punto de partida, su evolución lo fue aproximando a otros rumbos: la técnica pianística de Prokofieff, el dinámico nacionalismo de Bela Bartók, la envidia orquestal de Hindemith, el diestro localismo de Copland hasta rozar primero y penetrar después en el atonalismo y la técnica serial de Schoenberg y su Escuela de Viena. Ya en sus últimos trabajos volvió a superar estas búsquedas constantes introduciéndose con moderación en las esferas de la música experimental.»

En 1965 inició su actividad en el campo de la ópera con *Don Rodrigo*, género que continuó con *Bomarzo* y en 1971 con *Beatriz Cenci*. Entre sus obras más conocidas se cuentan el ballet *Estancia*, de 1941, la *Obertura para el Fausto Criollo*, las *Pampeanas* (número 1, de 1947 y número 3 de 1954), entre las cuales compuso la *Sonata para piano número 1*, en 1952, por encargo del Instituto Carnegie y el Pennsylvania College for Women (USA), obra en la que se expone un lenguaje musical ya en camino a sus obras de síntesis.

Al contrario de los demás músicos de su tiempo, no hizo Ginastera el viaje iniciático al centro del mundo (París) en su juventud. En 1961, con más de cuarenta años, llega por vez primera a Europa para asistir al estreno de su *Cuarteto de cuerdas número 1*. De poco antes (1960) es la *Cantata para América mágica*. A partir de mediados de los 70 comienza una serie de composiciones en torno al violonchelo como protagonista. Muere finalmente en Ginebra en 1983, ciudad en la que residió durante los últimos años de su vida. Entre sus actividades en el ámbito docente es importante mencionar la tarea desarrollada al frente del Instituto Di Telia en Buenos Aires, centro que jugó un papel fundamental en relación a las nuevas generaciones de compositores del continente.



Los demás autores representados en el concierto de la Camerata de Bariloche, también en su mayoría de Argentina, son:

Juan Carlos Zorzi (Buenos Aires, 1936). Músico de una generación posterior a la de Ginastera, realizó sus estudios en esta ciudad con Gilardo Gilardi. Posteriormente asistió a cursos de Goffredo Petrassi y Franco Ferrara en Roma y Siena. Con esta formación hace compatible su actividad como compositor y director de orquesta. A partir de 1968 fue director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina y de su homónima de Chile. El *Adagio elegiaco* para orquesta de cuerdas fue escrito en homenaje a Gilardo Gilardi en 1964.

Eduardo Grau. Nacido en Barcelona en 1919 y radicado de muy joven en Argentina -en 1927-, donde llegó a recibir consejos de Jaime Pahissa y de Manuel de Falla, su vida musical se ha dedicado preferentemente a la composición y a la enseñanza. Su actividad docente principal la desarrolló en la Universidad de Cuyo, en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de Mendoza. El catálogo de Grau se compone de más de un centenar de obras en las que está presente, con tratamientos de su tiempo, la tradición musical hispana, habiendo dedicado especial atención a la música para coros.

José Bragato nació en Udine (Italia) en 1915 y emigró a Argentina en 1928. Importante violonchelista, escribió *Graciela y Buenos Aires* la obra que hoy se escuchará, en 1973. En los años que siguieron a la composición de esta obra desarrolló una importante labor musical en Brasil. En Argentina fue, entre otras cosas, miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires y violonchello solista de la Orquesta del Teatro Colón de dicha ciudad. Ha sido creador en Argentina del primer archivo de música de este país.

Nacido también en 1936 en la misma ciudad, **Gerardo Gandini** es un exponente de las nuevas músicas en su país. El piano y la composición son sus ámbitos de trabajo. Fue discípulo de Roberto Caamaño y Alberto Ginastera. Su actividad trascendió las fronteras de su país desarrollando giras de conciertos y una importante labor en Europa y USA. La obra de Gandini es ya muy importante y representa un abanico muy amplio de técnicas y recursos instrumentales.

Carlos Gómez. La última obra del programa de la Camerata Bariloche es una obra de cámara de un compositor conocido por su producción para la escena del gran teatro de ópera.

«Con la aparición de Carlos Gómez (1836-1896) -dice Juan Carlos Paz- la creación musical en Brasil se pone a tono con uno de los aspectos de la producción europea ochocentista: la ópera italiana.»

Gómez, compositor, operista, de formación italiana, es en efecto una de las glorias de la historia musical de su país. Sus obras conocieron grandes éxitos y fueron

grabadas por los más importantes intérpretes. En 1870 *El guarany* triunfaba en la Scala de Milán. En general las óperas tratan sobre temas de la leyenda brasileña, aunque con un tratamiento musical de claro carácter italianizante.

Jorge de Persia

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

Arizaga, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*. F.N.A. Buenos Aires, 1971.

Arizaga, Rodolfo: *Juan José Castro*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1963-

Fontenla, Jorge: -Juan José Castro y el piano-, En: *ARS*, dedicado a Juan José Castro. Buenos Aires, 1969, año XXIX, número 109.

Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Sudamericana. Segunda edición, Buenos Aires, 1971.

Storni, Eduardo: *Ginastera*. Madrid, Espasa Calpe, 1983.



PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

GRUPO VOCAL GREGOR

Fundado en 1970 por Dante Andreo, ha realizado giras de conciertos por España, Francia, Italia, Austria, Bélgica, Alemania y Portugal, así como en todos los países de América. Sus conciertos despertaron el interés del público y el elogio unánime de la crítica especializada, resaltando siempre la calidad de sus voces y la exquisita musicalidad de sus interpretaciones. Su amplio repertorio abarca todas las expresiones del Renacimiento español en sus dos vertientes: religiosa y profana. Desde hace varios años están abocados especialmente a la investigación e interpretación de obras musicales conservadas en los archivos musicales de Hispanoamérica que pertenecen al período virreinal. Han estrenado en conciertos y grabado más de 60 obras inéditas de música colonial hispanoamericana transcritas por destacadas personalidades de la musicología: Bruno Turne-, Alfred Lemmon y Bernardo Ulari, entre otros, quienes son colaboradores habituales del Grupo.

Han realizado grabaciones para radio y televisión en varios países y participado en festivales de música antigua de gran prestigio internacional con el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura, embajadas y fundaciones. Grabaron por encargo de Belgische Radio en Teleinsie, de Bruselas, el Códice de Santa Eulalia, de Guatemala. Su producción discográfica es amplia. Un disco en Argentina, dos en México, un compact disc en Francia y dos álbumes dobles en España, patrocinados por la Excma. Diputación y Universidad de Cádiz, el último de los cuales incluye la primera grabación mundial de la obra del compositor malagueño Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla en México durante el siglo XVII. Este año se editará un nuevo compact disc en Francia con las obras maestras de la polifonía española e hispanoamericana.

En sus últimos programas contaron con la colaboración de Ana María Rincón, Richard Wyn Roberts y Anna Crookes, destacados intérpretes de la música antigua, quienes trabajan regularmente con Peter Philips (Tallis Scholars), John Eliot Gardiner (Monteverdi Choir) y Harry Christophers (The Sixteen).

CAROLINA DEL SOLAR

Soprano. Estudia Canto en el Conservatorio de la Universidad de Santiago de Chile y en la Escuela Superior de Canto de Madrid, y perfecciona su técnica en París con la profesora Isabel Garcisanz.

Como solista cantó el *Concierto de Navidad*, de Juan Sebastián Bach; la *Misa en Do menor*, de Mozart, el *Requiem*, de J. F. Gossec, y la *Misa de Gloria*, de Donizetti, bajo la dirección de Michel Piquemal en diversas catedrales de Francia. Con el Grupo Vocal Gregor ha realizado giras de conciertos por España, Alemania, Francia y Portugal y participó en la grabación de dos discos.

ALEXIA JUNCAL

Soprano. Nació en Moaña (Pontevedra) e inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Vigo. En 1986 se traslada a Madrid, ingresando en la Escuela Superior de Canto, donde continúa sus estudios músico-vocales. En dicho año ingresa en el Grupo Vocal Gregor, con el que ha hecho numerosos conciertos por toda España, así como en Francia, Alemania, Bélgica, Portugal y Austria.

Como solista ha realizado conciertos con la Orquesta Filarmónica de Vigo y Coro Clásico en obras de Vivaldi, Mozart y Bach. Actualmente continúa sus estudios de Canto con David Masón.

ANA GARCÍA LAS HERAS

Mezzosoprano. Nació en Buenos Aires, Argentina. Cursó estudios de Guitarra y Canto en el Conservatorio Nacional «C. L. Bouchardo» y en el teatro Colón de Buenos Aires. Actualmente estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Ha formado parte de diversas agrupaciones musicales en Argentina y cantado como solista el *Magnificat*, de Bach; *Requiem*, de Mozart; *Gloria* de Vivaldi, y otros oratorios y también óperas. Forma parte del Grupo Vocal Gregor desde el año 1989-

DANTE ANDREO

Nacido en la provincia de Córdoba, Argentina, es el fundador y director del Grupo Vocal Gregor, además de cantar en la cuerda de tenor. Realizó estudios de Armonía, Contrapunto y Canto en la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba, en Argentina. Dirigió varios coros y escolanías en Argentina y México. Dentro del campo de la música antigua estudió con César Ferreira (Interpretación de la polifonía), Javier Hinojosa (Tablatura), Samuel Rudío (Polifonía española), Andrew Parrot (Barroco) y Bruno Turner.

Imparte cursos de canto coral e interpretación de la polifonía en muchas ciudades españolas patrocinados por la Confederación Coral Española, así como por universidades y fundaciones privadas. Ha dado conferencias y escrito artículos periodísticos sobre la música virreinal en el Nuevo Mundo. Recientemente la Federación Coral de Castilla y León ha publicado su libro *Hispanoamérica, música de la época virreinal*.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ

Tenor. Nació en Sevilla, donde realizó sus estudios musicales. Cantó en el Taller Zyriab y fundó y dirige el grupo Vocal-Instrumental Quattur de Sevilla.

Ha realizado varios cursos de música vocal e interpretación de música barroca con The Scholars y con la mezzosoprano holandesa Xenia Meijer.

WALTER LEONARD

Nació en Hull (Inglaterra). Empezó su actividad musical en el Coro Filarmónico de Sheffield y sus estudios de Canto con Vivien Pike. Actualmente estudia con el prestigioso profesor inglés David Masón. Ha realizado varios cursos sobre la música vocal y la interpretación barroca con Marius Van Altena, con el cuarteto vocal inglés The Scholars y con la mezzosoprano holandesa Xenia Meijer.

Desde 1985 es el barítono del Grupo Vocal Gregor, con el que ha realizado varias giras y grabaciones discográficas.

JESÚS SÁNCHEZ PÉREZ

Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con José Luis Rodrigo, obteniendo el título superior de Guitarra clásica. Ha estudiado Vihuela, Guitarra barroca y romántica con Gerardo Arriaga y Rafael Benatar.

Actualmente es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

CARLOS GARCÍA

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música y en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha estudiado Viola da gamba con Pere Ros.

Es miembro del grupo Alia Música, dedicado a la interpretación de la música medieval.

SEGUNDO CONCIERTO

**CAPILLA DE MUSICA
SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA**

La Capilla de Música Sebastián Aguilera de Heredia» es una formación estable con más de dos años de existencia que se propone hacer escuchar -a partir de un cuidadoso trabajo de investigación musicológica- obras inéditas o poco conocidas de la rica literatura musical del tardo Renacimiento y del Barroco español, utilizando instrumentos de la época. Sus componentes son profesionales con gran experiencia en el campo de la música antigua que buscan siempre, en sus interpretaciones, una auténtica expresión musical y la mayor fidelidad a las fuentes y manuscritos originales.

En sus actuaciones (entre las últimas: Zaragoza, Soria, Teruel, Toledo, Santander) han obtenido siempre muy buena crítica y una amplia y cálida acogida del público.

MARÍA DEL MAR FERNÁNDEZ DOVAL

Nacida en Santander, inicia sus estudios de Canto con la profesora Lynne Kuzeknabe. Estudia en la Escuela Superior de Canto con Vicente Encabo y actualmente se especializa en Bélgica en el Conservatorio de Leuven (Lovaina).

Ha actuado como solista en la Camerata Coral de la Universidad de Santander en festivales, en Radio Televisión Española y en un disco galardonado por el Ministerio de Cultura. Ha estrenado en Inglaterra canciones del compositor Manuel Seco. En 1985 estrenó obras de Juan Hidalgo en el Festival Internacional de Granada.

Ha colaborado como solista, con agrupaciones especializadas en música antigua (Zarabanda, Sema, Ad Libitum...) y con el grupo inglés The Contemporane String Ensemble, con el que recientemente ha grabado en Londres un compact disc completo que lleva por título «Música española en el Siglo de Oro». En 1989 realizó su debut en la capital inglesa con esta misma agrupación.

JESÚS GONZALO LÓPEZ

Nace en El Burgo de Osma (Soria). En el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza se titula en Órgano y Clave bajo la dirección de José Luis González Uriol. Obtiene Premio Extraordinario de Grado Profesional en las carreras de Órgano y Clave.

En Lisboa recibe clases especiales de musicología del maestro Santiago Macario Kastner. Asiste a numerosos cursos con profesores como Jan Willen Jansen, Jacques Ogg, Lucía Riaño, Andreas Staier y Michael Radulescu.

Ha escrito numerosos artículos para revistas de musicología. Como especialista en el órgano ibérico ha publicado dos libros. También ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España, Radio 2, Radio Difusión Portuguesa y Radio Televisión Española.

Es miembro de la Institución Fernando el Católico, profesor de música en el curso permanente de órgano de la Diputación de Zaragoza y colaborador del Departamento de Cultura de la Diputación de la misma ciudad.

SERGIO BARCELLONA

Nacido en Vicenza (Italia), ha estudiado en la Scuola di Musica di Fiesole (Florencia) y en Bolonia con Alberto Rasi (Escuela de Música Antigua «Jacopo da Bologna»). En la Universidad de la misma ciudad se licenció «cum laude» en Musicología (1987) con una tesis de investigación sobre el repertorio popular veneciano del siglo XVIII. A continuación se perfeccionó en su instrumento con Roberto Gini en la Cívica Scuola di Musica de Milán, participando también en cursos internacionales de música antigua con Paolo Pandolfo y Pere Ros.

Como miembro de distintos grupos italianos de música antigua (Accademia Strumentale Italiana, Centro di Musica Antica di Padova, Accademia Viscontea,

Conserto Vago...), ha realizado numerosos conciertos en las principales ciudades italianas, en Francia y en Suiza.

En 1988-89 ha colaborado con la Fondazione «Giorgio Cini» (Venecia) y con el Istituto per l'Enciclopédia Italiana (Roma) en un trabajo de investigación sobre las canciones venecianas del siglo XVIII, publicando el estudio crítico que acompaña la edición integral de las *Canzoni da Battello* (Roma, 1990).

TERCER CONCIERTO

ANTONIO DE RACO

Estudió Piano con Vicente Scaramuzza y Composición en el Conservatorio Nacional de la ciudad de Buenos Aires. Como pianista ha realizado varias presentaciones en recitales y conciertos con orquesta.

Ha tocado, en sus dos condiciones de solista y recitalista, por toda América, incluyendo los Estados Unidos y Canadá. En Europa ha dado conciertos en Italia, Holanda, España, Suecia y Rusia.

Ha sido profesor del Conservatorio Nacional de Buenos Aires y del Conservatorio Municipal de la misma ciudad. También ha sido profesor fundador del Conservatorio «Juan José Castro», de la provincia de Buenos Aires. Ejerció durante muchos años su profesorado en las universidades nacionales de Cuyo (Mendoza), Tucumán, Rosario y La Plata.

CUARTO CONCIERTO

CAMERATA RARILOCHE

Creada en 1967 por iniciativa privada, la Camerata Bariloche es el primer conjunto argentino de música de cámara que ha alcanzado prestigio internacional a través de sus muchas actuaciones en las tres Américas, Europa y el Lejano y Cercano Oriente, hechas con los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina. Su primer director musical fue el mundialmente famoso violinista Alberto Lysy, a quien sucedieron Rubén González y, en la actualidad, Elias Khayal.

Más de 1.200 conciertos ofrecieron durante estos años, a los más variados públicos y en importantes salas del mundo: el Teatro Colón de Buenos Aires, la Salle Gaveau de París, el Kennedy Center de Washington, la NHK de Tokio, el Olimpia de Atenas, la Beethovenhalle de Bonn, la Sala Tchaikovsky de Moscú y, más recientemente, el Auditorio Nacional de Música de Madrid y la Sala Ritirsky de Praga. En alguna de estas presentaciones intervinieron solistas invitados del más alto nivel tanto argentinos (Astor Piazzolla, Eduardo Palú) como extranjeros (Yehudi Menuhin, Antonio Janigro, Janos Starker, Karl Riehler, entre otros).

Desde 1977, la Camerata Bariloche integra el Centro de Música de Cámara y viene desarrollando, paralelamente a sus conciertos y grabaciones, una intensa actividad de enseñanza y divulgación musicales: cursos, simposios, numerosos becarios argentinos y extranjeros, recitales didácticos, son testimonio de una fecunda labor académica en constante expansión.

La Camerata Bariloche ha efectuado 22 giras internacionales por 33 países, representando a Argentina en las Olimpiadas Culturales de México y de Munich; en la Expo-70 de Osaka (Japón); en los festivales internacionales de Salzburgo (Austria), Taormina, Città di Castello, Cervo y Atassia (Italia), Montreux y Gstaad-Yehudi Menuhin (Suiza), y el New World Festival of the Arts de Miami (EE.UU.).

Tanto en estas oportunidades como al ocuparse de sus numerosos registros, hechos en la Argentina, Estados Unidos y Europa, la crítica ha destacado los excepcionales méritos del conjunto.

Pero tal vez sea en los conciertos al aire libre donde con mayor claridad se comprueba el poder de convocatoria y la vasta popularidad de que disfruta la Camerata entre el público. En 1985, una presentación en el Parque del Centenario de Buenos Aires atrajo a 60.000 personas. En 1987, un concierto en el cual la Música para los reales fuegos de Artificio, de Haendel, se interpretó en combinación con juegos pirotécnicos, elevó aquella cifra a 130.000 personas, que desbordaron las instalaciones del Hipódromo Argentino de Palermo.

A lo largo de su trayectoria, la Camerata Bariloche ha recibido numerosas distinciones, entre las que destacan: Sol de Plata (Rosary Club de Buenos Aires, 1970), Santa Clara de Asís (1981), Mejor Concierto de Música de Cámara (Alcaldía municipal de La Paz, Bolivia, 1987), Premio Discepolin (1989). En noviembre de 1989 le fue otorgado el Premio Konex de Platino al mejor conjunto de cámara en la historia de la música de Argentina.

Desde 1983, Citibank es la empresa privada que apoya las actividades artísticas y docentes del Centro de Música de Cámara Camerata Bariloche. El repertorio del conjunto, cabe recordarlo, abarca desde el período barroco hasta las partituras contemporáneas.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

DANTE ANDREO

Véase: primer concierto

SEGUNDO CONCIERTO

JESÚS GONZALO LÓPEZ

Véase: segundo concierto

TERCER Y CUARTO CONCIERTOS

JORGE DE PERSIA

Nacido en Buenos Aires en 1945, reside en Madrid desde 1978.

Musicólogo, vinculado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha sido en su país de origen profesor en la Universidad de Buenos Aires y en el Conservatorio Superior de Música de La Plata. Fue además, al cabo de sus estudios de Musicología en la Universidad de Bruselas, colaborador científico del Museo Instrumental del Real Conservatorio de esa ciudad.

En la Universidad de Buenos Aires cursó la carrera de Antropología, especialidad que le llevó a realizar una serie de investigaciones y estudios de campo sobre organología musical y etnomusicología. En este sentido ha dictado una serie de cursos de posgrado en la Universidad Complutense sobre temas monográficos.

En los últimos años ha dirigido sus trabajos hacia temas de carácter histórico social, dando como resultado el reciente libro *Los últimos años de Manuel Falla* o los trabajos de catalogación y estudio de los fondos del teatro lírico español del archivo de la SGAE.

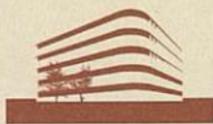
Ha publicado artículos en revistas especializadas de Europa y América.

Es director del Archivo «Manuel de Falla» en Granada.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.