

CLAUDIO MONTEVERDI-GIOVANNI MARIA ARTUSI: UNA CONTROVERSA MUSICAL

por

Samuel Claro

La querrela Artusi-Monteverdi, en sucesión de *declaraciones* y *discursos* podría considerarse, quizás, como la inquieta preocupación de un "distinguido teórico, bien versado en el arte del contrapunto, pero de mentalidad totalmente reaccionaria" frente a innovaciones de conceptos musicales y estéticos que sobrepasan el límite de su comprensión. Fue ésta una controversia de contrastes, por un lado "panfletos insultantes", como dice Strunk y, por otro, el silencio y declaraciones impersonales.

En el hecho, estos acontecimientos "per se" no produjeron revolución alguna en los sistemas musicales, ella había iniciado ya su proceso, con fuerza irresistible. Lo que la controversia que vamos a analizar sí produjo, fue una definición por parte de un grupo de compositores (representados por Monteverdi), respecto a lo que ellos consideraban la verdad sobre la composición musical, como expresa Monteverdi en su carta a los "Studioli lettori" (Libro V, introducción, 1605): "que el hombre sagaz¹ reflexione y... se conzenga que el compositor moderno construye sobre los fundamentos de la verdad".

Es evidente que Artusi no comprendió el significado de lo que él denominaba las "imperfecciones" de la música moderna: las concebía como absurdas transgresiones contra reglas establecidas, no logrando comprender el sentido de ellas. El teórico se interesó principalmente por el tratamiento de disonancias y consonancias y por el uso adecuado del tritono. Según él, la disonancia era percibida por el auditor "senza alcun piacere" (L'Arte del Contraponto, 1586, p 7), y el tritono, o *quarta superflua*, "per sua nature è tanto alle orecchie insoportabile" (Ibid., 1589, p. 39).

No obstante, Artusi era un músico cabal, dotado de un oído finamente cultivado. Su primer ataque a la nueva escuela se basó exclusivamente en la audición de música aún sin editar. En efecto, en 1600 publicó un diálogo sobre las "imperfecciones de la música moderna", en el que incluía nueve ejemplos tomados de dos madrigales de Monteverdi, que había escuchado en una audición privada. Estos ejemplos no tenían sino leves diferencias con respecto a los originales aparecidos tres y cinco años después, respectivamente.

El título del libro de Artusi (un elaborado tratado de 71 folios) merece ser considerado. Dice: "L'Artusi, o las imperfecciones de la música moderna. Dos Discursos en los que se discuten muchas cosas útiles y necesarias para el Compositor moderno". A este compositor, según él, le hacen falta sus consejos, porque "en vez de enriquecer, aumentar y ennoblecer la armonía a través de distintos medios, como lo han hecho tantos espíritus nobles, lo reducen a tal estado, que el estilo bello y purificado no puede distinguirse del bárbaro"².

¹El original italiano dice "ingegnosi".

²O. Strunk en su libro *Source Readings in Music History* (Norton, N. Y.), ofrece una

traducción al inglés de los fragmentos más importantes de estos *Discursos*.

Su primer argumento contra ellos se refiere al concepto de que "el sonido agudo es parte del grave y tiene su origen en él. Así, siendo parte del sonido grave debe estar siempre relacionado a él". Este concepto proviene de un experimento del monocordio, en el que dos cuerdas se afinan al unísono. Si a una de las cuerdas se le hace producir un sonido más agudo, poniendo un puente bajo ella, el sonido agudo será parte del grave.

Para Artusi el primero, segundo, cuarto, quinto y otros "compases", (en el italiano original: *casella*), "la voz superior no tiene correspondencia, o proporción armónica, con el bajo".

Respecto al primer ejemplo (ver ej. 1) observa que "ellos pretenden conservar la relación armónica diciendo que la negra del primer compás [*la*], que aparece después del silencio del mismo valor y que forma un intervalo de 16ª con el bajo, sería disonante si el soprano fuera como sigue:



porque la segunda voz [tenor, según Artusi], cantando la primera negra una octava más grave [*sol*], haría que la segunda nota [*fa* semicorchea], que produce una disonancia, se escuche como disonancia [con el *sol* del soprano]³; aparte de esto, dicen ellos, como la tercera de las cuatro negras [el segundo *sol* que propone Artusi en su ejemplo A] es consonante [con respecto al bajo] no habría ninguna diferencia en convertir dos negras, una consonante y la otra disonante, en una blanca disonante [la nota *fa* blanca, en el soprano del ejemplo 1], produciendo así mayor aspereza. Esto es lo mismo que si se cantara cuatro notas negras que produjeran alternadamente una consonancia seguida de una disonancia, siguiendo así la regla establecida para las figuras de este valor. De este modo, todo lo que ellos hacen lo transforman en algo tosco y burdo".

En la forma original ellos "ofenden el oído", pero no si lo hacen gradualmente (*sol-la-sol-fa*). Artusi arguye que a esto lo llaman "ornamentación" y "canto acentuado"⁴. El concepto de "canto acentuado" nos lleva a la médula de esta disputa, pues es aquí donde descubrimos la falta de flexibilidad intelectual de Artusi (por no decir mala fe) para percibir la esencia del nuevo pensamiento. "Dicen que la acentuación en composición tiene un efecto notable y que estos acentos se producen sólo cuando una voz asciende hacia una nota más alta". El acento se da generalmente en la última nota.



Artusi sostiene que estos compositores quieren confundir las reglas usando el término de "canto acentuado" y que se "requiere gran precisión por parte del compositor... así como gran discreción y juicio por parte del can-

³Se debe seguir esta discusión confrontando los ejemplos A y 1.

⁴Artusi se refiere, sin duda, aún cuando soslaya el problema, como lo veremos más ade-

lante, a un aspecto fundamental de la música barroca, la *expressio verborum* o representación musical de la palabra.

tante al *conducir la voz*⁵ en tales ocasiones". Por lo tanto, habría un error sintáctico en esta nueva música producido por la falta de un signo notacional adecuado⁶.

Lo que Artusi no dice es que esta música estaba provista de texto⁷, y esta es, precisamente, la mayor queja del hermano de Monteverdi, Giulio Cesare, en su *Dichiaratione* publicada en la primera edición de *Scherzi-Musicali* (1607), como complemento al prólogo de Claudio Monteverdi al Quinto Libro de Madrigales (1605) y luego de dos ataques posteriores de Artusi.

El párrafo que citamos a continuación crea cierta confusión sobre la honestidad o buena fe de los argumentos de Artusi: "...mientras los nuevos inventores se agotan inventando cosas nuevas para hacer esto [*conducir la voz*] evidente, continúan sembrando sus composiciones con pasajes los cuales, al ser cantados o tocados en distintos instrumentos, por músicos acostumbrados al tipo de música acentuada, llena de situaciones implícitas, *producen una armonía que no es desagradable, la que me maravilla*". (Énfasis agregado). Habría dos razones para ello: 1) o el cantante no canta lo que está escrito, o 2) el oído no percibe totalmente la ofensa que se le hace. Del primer punto prefiero no hacer mayores comentarios, pero sobre el segundo, es difícil concebir que el hombre que es capaz de reproducir estos ejemplos a raíz (presumiblemente), de la sola audición de una obra, goce de un trozo teóricamente condenatorio y prácticamente aceptable. No obstante, continúa: "...estos pobres seres no perciben que lo que obtienen de los instrumentos es falso y que una cosa es explorar, a través de la voz y los instrumentos, algo relacionado con la facultad armónica y otra, llegar a la verdad misma por medio de la razón, secundado por el oído... y están tan enamorados de ellos mismos, que piensan que tienen el poder de corromper, destruir y arruinar las buenas viejas reglas... A la postre... construyen sin fundamento...".

Artusi no se opone a la innovación, pero ¿qué es para él innovación? Parece que sólo fuera el problema de la disonancia. Se pregunta a sí mismo: ¿por qué no hacer uso de la disonancia a la manera de Willaert, Rore, Palestrina, Merula, etc.? En su tratado sobre el Arte del Contrapunto dice que el músico "considera sencillamente la consonancia... , la armonía... y, accidentalmente, la disonancia" que, como hemos visto, es "senza alcun piacere".

Con respecto a la disonancia, según el concepto moderno, Artusi dice con ironía en su diálogo: "si quereis que la disonancia se convierta en consonancia, es preciso que sea contraria a la consonancia; por naturaleza es siem-

⁵*Conducir la voz* consiste, según Artusi, en que el cantante, "cuando cree que va a producir [con una nota determinada] un mal efecto, lleve la línea melódica hacia un sonido con el cual no ofenderá el oído".

⁶Artusi omite, deliberadamente, todo aquello que pueda entorpecer su razonamiento tendencioso. Si observamos el segundo compás del ejemplo 7, de donde proviene el ejemplo B, se puede apreciar esta falta de redacción, porque "el cantante no sabe... en qué punto debe, con discreción, *conducir la voz*". Sin embargo, en el tercer compás del

ejemplo 16, de donde proviene el ejemplo 7 y que es, además, el original de Monteverdi, el texto claramente da la pauta para la acentuación natural de la melodía: *che col dir l'offendo*. Probablemente la palabra *offendo* haya recordado a Artusi su propio concepto de disonancia...

⁷El texto correspondiente a los fragmentos publicados por Artusi, figura en los ejemplos 10 al 18, que corresponden a los ejemplos 1-9. Ellos están tomados del IV y V Libros de Madrigales de Monteverdi.

pre disonante y sólo puede convertirse en consonante cuando la consonancia se transforma en disonancia”, y agrega, “es posible que estos nuevos compositores... descubran un método nuevo por el que la disonancia se convierta en consonancia y la consonancia en disonancia”.

El Arte del Contrapunto fue editado en Venecia, en dos partes, en 1586 y 1589. La segunda parte trata de “che cosa sia dissonanza e di quante sorti si ritrovi”. Este tratado, presentado en forma de cuadros esquemáticos, nos revela que para Artusi las disonancias son los intervalos de séptima y segunda; y consonancias, la octava y los intervalos de sexta, quinta, cuarta y tercera; pero hay más; las consonancias perfectas son la octava, la quinta y la cuarta. (Parte I, p. 9).

En el diálogo, al referirse a las disonancias, Artusi llega aún más lejos al decir que “las disonancias en armonía... , siendo por naturaleza contrarias a la consonancia no pueden en ningún caso concordar en la misma forma y no deben ser usadas de la misma manera.

Las consonancias son usadas libremente, por grados conjuntos o disjuntos, sin distinción, pero por ser las disonancias de naturaleza distinta deben de considerarse de otra manera”. En seguida cita su propio tratado sobre contrapunto en el que demuestra este problema, extractando una de sus reglas: “estos músicos observan la regla de que la voz que forma la disonancia con el bajo tiene correspondencia armónica con el tenor, de manera que concuerda con cualquiera de las otras partes”. Se observa esta regla en los ejemplos 1, 5, 6 y 7, pero en el sexto compás (*casella*), “las corcheas no tienen relación armónica con el bajo, o con el tenor”. Claro está que no publicó ni la continuación del pasaje ni su texto⁸, en el que la palabra *fugace* da la clave y justificación del uso de disonancias, pero agrega que “las corcheas son el resultado de percibir, por medio de instrumentos, que no lo gran ofender el oído debido a su rapidez”.

Es curioso observar que en Morley⁹ encontramos una declaración similar en la tercera parte de su obra, cuando dice a Polymathes: “Aunque la imitación es algo excelente desearía, no obstante, que ningún hombre imitase tanto como para aceptar cualquier cosa que su autor diga, ya sea bueno o malo, en cuanto a estos saltos [se refiere a algunos saltos de cuarta y quinta en notas negras], aunque al cantarlos se hace con gran rapidez (como ocurre en los Madrigales, Canzonetas y otra música liviana similar), en las notas de pequeño valor, dan ocasión al ignorante para hacer lo mismo en las notas largas, como en los Motetes, en los que la falta sería más ofensiva y más fácil de percibir; al igual que aquel que con destreza toca un instrumento, haciendo alarde de la agilidad de sus dedos, logrará a través de la rapidez, escamotear muchas faltas las que, si se les analizara con detención, ofenderían el oído grandemente; así también estos músicos, pues las faltas son pasadas rápidamente por tratarse de notas cortas, consideran que no son faltas. Debemos aprender, sin embargo, a distinguir entre un instrumento y una voz que canta una cantilena”.

Artusi llega a criticar hasta los movimientos que hacen los cantantes mientras interpretan las obras de estos compositores, agregando que estos úl-

⁸Comparar el ejemplo N° 6 con los dos últimos compases de los ejemplos 13 al 15.

⁹Thomas Morley. *A Plain and Easy Intro-*

duction to Practical Music, London, 1597. Edición contemporánea de Alec Harman, Norton, N. Y., 1963. pp. 253 s.

timos son ignorantes y no conocen ellos mismos "la verdadera naturaleza de sus obras".

Con respecto al tritono, "alle orecchie insoportabile", dice en su Diálogo: "...Observad cuán duro y rudimentario es este pasaje que para ellos es exquisito. En el tercer compás [ver ejemplos 3 y 12], después de la pausa de blanca, el bajo choca con el tenor en una quinta disminuída, lo cual produce en el cantante la duda de si está equivocado o está cantando correctamente. Todos los compositores han hecho uso de este intervalo, pero de manera distinta. Digo 'de manera distinta', porque aunque lo emplean en la primera y segunda parte del compás, llamado arsis y thesis, no lo usan de ninguna de estas dos maneras después de una 'privación' de sonido; como lo demuestra Artusi en su *Arte del Contraponto*, que una sexta u otra consonancia debe precederlo... ellos atribuyen a la pausa de mínima el valor de consonancia".

Finalmente, la mentalidad archiconservadora del teórico se hace evidente cuando habla de la séptima. "Nuestros maestros antiguos nunca enseñaron que las séptimas pueden ser usadas libremente, como se observa en los compases 2, 3, 5, 6 y 7, puesto que no contribuyen al realce de la composición... así como el agudo no tiene correspondencia con el total, comienzo o fundamento".

Monteverdi no respondió a estos ataques con palabras, sino que con hechos. En 1603 publicó su cuarto libro de Madrigales en el que incluyó la obra "Anima mia perdona", de la cual provienen los ejemplos 8 y 9 (que corresponden a los ejemplos 17 y 18) y en 1605 editó el quinto libro, colocando su "Cruda Amarilli", el vapuleado madrigal de los ejemplos 1 al 7, como primer número de la colección.

La secuencia de acontecimientos de la controversia Artusi-Monteverdi, es la siguiente: primero, el diálogo de Artusi, editado en Venecia en 1600. Según Schrade existe una "Seconda parte dell'Artusi", publicada en 1603, pero no me ha sido posible encontrar mayor información sobre ella. Ese mismo año, aparece el Cuarto Libro de Madrigales de Monteverdi. Dos años después, en 1605, Artusi publicó un *Discorso Musicale* que no ha sobrevivido hasta nuestros días, el cual ha sido calificado de "abusivo". Al mismo tiempo Monteverdi publicó como prefacio de su Quinto Libro de Madrigales, una carta a los *Studiosi Lettori*, que se refiere, sin duda, al diálogo de 1600¹⁰. Aparentemente, ese mismo año, el hermano de Monteverdi, Giulio Cesare, escribió una *Dichiaratione* sobre esta carta, contestando los ataques de Artusi en lugar de su hermano. La Declaración fue publicada en 1607 y constituye un importante documento monteverdiano. Al año siguiente, el año de *Orfeo* y *Arianna*, Artusi obtiene la última palabra con un *Discorso Secondo Musicale*, increíble pieza literaria publicada bajo seudónimo, que analizaremos más adelante.

Monteverdi no contestó personalmente a sus adversarios, aunque en el prefacio del Quinto Libro de Madrigales dice que sólo tiene que revisar una respuesta ya escrita. Qué fue de esta respuesta, nadie lo sabe, pero el silencio sirvió a Artusi para terminar su último panfleto, diciendo que Monte-

¹⁰Una traducción de esta carta se publica al final del presente trabajo.

verdi no era capaz de probar que sus obras eran "buenas y verdaderas" (*Discurso Secondo*, 1608, p. 15).

Claudio Monteverdi instruyó a su hermano para que contestase por él y Giulio Cesare, de hecho, proclamó la esencia misma de los ideales monteverdianos, como lo comprueba la siguiente cita de la *Dichiaratione*: "Mi hermano dice que no compone sus obras de manera fortuita porque, en este tipo de música, su intención ha sido convertir las palabras en amas de la armonía y no en servidoras de ella y es así como su música debe ser juzgada con respecto a la melodía". Así, el argumento clave de Monteverdi contra sus críticos fue que éstos desdeshaban el texto considerando sólo la música.

Los vocablos *prima* y *seconda pratica* que aparecen en la carta a los *Studiosi Lettori*, comentada por Giulio Cesare, constituyen dos conceptos diversos. La *prima pratica* se refiere a que la armonía es el ama de las palabras, según los principios creados por Ockeghem y Josquin y que se extienden hasta las obras de Willaert y Zarlino. En la *seconda pratica*, las palabras vienen a ser amas de la armonía. Monteverdi jamás destruyó nada de valor esencial en el arte de la música. Excepto referencia ocasional a Peri y Caccini, la *Dichiaratione* no menciona a los florentinos para apoyar estos nuevos ideales. Si buscaba justificación para sus ideales, Monteverdi los encontró en el pasado.

Para él ésta era una "práctica" y no una teoría y, "segunda", porque se trata de una *segunda manera práctica*, como Giulio Cesare continúa diciendo: "el Reverendo Zarlino no pretendía ocuparse de ninguna otra práctica, como lo declaró al decir: 'mi única intención es describir el método de aquellos que han descubierto nuestro procedimiento para que varias partes suenen a través de distintas modulaciones y melodías, específicamente según la manera observada por Messer Adriano, [Sopplimenti Musicali I, i]. Así, el Reverendo Zarlino admite que las prácticas que él enseña no son las únicas".

Para Monteverdi la manera establecida de escribir las disonancias es aquella enseñada por Zarlino en la tercera parte de sus *Istituzioni*. Al respecto, la *Dichiaratione* continúa diciendo que "estas [reglas] demuestran musicalmente el sentido de sus preceptos y leyes que, como se ha visto, no tienen respeto por las palabras, puesto que es la armonía la que predomina. Por esta razón... cuando la armonía está supeditada a las palabras el uso de consonancias y disonancias no se determina en la forma establecida, ya que cada armonía difiere de la otra en este sentido... El Reverendo Zarlino se refiere a este problema con las siguientes palabras: 'Si consideramos la armonía en forma pura, sin agregarle absolutamente nada, no tendrá poder para crear ningún efecto extrínseco'. [Istituzioni armoniche II, vii].

La última defensa que contiene la Declaración, se refiere al cambio de modo en una composición determinada. Giulio Cesare cita un párrafo de Artusi que pertenece probablemente a la primera parte del Discurso de 1605, que se ha perdido. "Artusi —dice— también ha explicado y demostrado la confusión introducida a la composición por aquellos que comienzan con un modo, continúan con otro y terminan, con un tercero sin relación alguna con el primero y segundo, lo que resulta algo así como la conversación de un loco..." Giulio Cesare Monteverdi defiende a su hermano, citando algunos ejemplos en los que esto ocurre: el Canto Gregoriano, en Josquin, Striggio,

de Rore y, además, recomienda a Artusi leer la *Istituzioni* de Zarlino, Libro IV, cap. XIV, "sobre modos comunes o mixtos", en el que ello está explicado.

Tenemos que cerrar ahora el círculo. Las últimas palabras impresas sobre una reyerta que habría podido producir acaloradas controversias, se deben al teórico reaccionario. En su *Discorso Secondo Musicale*, editado en 1608 bajo el pseudónimo de Antonio Braccino da Todi, dice que desde 1600 Monteverdi no le ha contestado, "scusandosi e fuggendo". Dice, asimismo, que Giulio Cesare lo culpa de haber tratado de aniquilar la obra de Monteverdi, pero "questo è falso universalmente". Ataca la aseveración de que la palabra debe ser el ama de la armonía basándose en ideales griegos, porque durante la época de Platón, la situación era totalmente diferente; y la melodía se recitaba "al suono di un solo instrumento". En aquella época la palabra era inteligible, pero ahora en lo que respecta a la armonía, "la disonancia y la consonancia no pueden sino que *consonare è dissonare*, por lo que la melodía debe juzgarse en la totalidad de la composición y no de acuerdo a la consonancia o la disonancia", contradiciendo así su primera exposición de 1600, en la que critica algunos fragmentos basándose exclusivamente en la disonancia.

Artusi elude dar respuesta detallada a lo expuesto en la Declaración, en cambio, asume un tono irónico sobre los puntos claves de la controversia. Olvidando su autoelogio del Diálogo "recuerda" al *dichiaratore* que *laus in ore proprio sordescit* (la alabanza se torna sucia si es de nuestra propia boca) y, burlescamente, parafrasea el grito de combate de Monteverdi sobre la armonía y las palabras, diciendo que el "Ritmo es el padre que domina y la armonía la madre que domina a la oración dominada". (*il Rithmo è padre comandante y L'armonia madre comandante all'oratione comandata*). Por fin, la *Seconda pratica* de Monteverdi sería un término inadecuado, porque los griegos, los latinos y los buenos maestros de antaño, reúnen entre ellos tres prácticas, así la de Monteverdi, pasaría a ser la *quarta pratica*.

En realidad Monteverdi no se preocupó de contar el número de prácticas, computadas por Artusi, pues estaba atareado afianzando las raíces mismas de la música del futuro, sin tener tiempo para responder a tanta insensatez.

Il quinto libro de'madrigali

Prólogo

Claudio Monteverdi, 1605

No os sorprendáis que entregue estos madrigales a la imprenta sin antes responder a las objeciones que el Artusi ha lanzado contra algunos detalles ínfimos de ellos, porque, estando al servicio de Su Alteza Serenísima, no dispongo del tiempo que ello requeriría. No obstante, para demostrar que no compongo mi obra en forma casual, he escrito una respuesta que aparecerá, tan pronto como la haya revisado, bajo el título de *Seconda Pratica; ovvero, Perfezioni della Moderna Musica*. Algunos que no sospechan de que exista otra práctica que la enseñada por Zarlino, se sorprenderán, pero pueden estar seguros, con

respecto a las consonancias y disonancias, de que existe otra manera de considerarlas, distinta de la tradicional, la cual, con satisfacción para la razón y los sentidos, va en defensa del método moderno de composición.

He deseado decir esto para que la expresión "Segunda Práctica" no se la apropie nadie más y, además, para que los ingeniosos reflexionen, en el intertanto, sobre otras materias secundarias con respecto a la armonía y se convenzan de que el compositor moderno construye sobre el fundamento de la verdad. Adiós.

ARTUSI

(Strunk : Sources p. 295)

The image displays a musical score for a piece by Giovanni Maria Artusi, as identified by the header. The score is presented in four systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals. Circled numbers (1, 2, 3) are placed above the first staff of each system, likely indicating measures of interest or specific editions. The bottom staff of each system contains figured bass notation, which is a shorthand for the left hand of a lute or keyboard instrument. The first system includes figures such as 4, 5, 3, and 5. The second system includes 3, 16, and 16. The third system includes 12, 7, 17, and 12. The fourth system includes 12, 5, 12, 7, and 11. The overall style is characteristic of early Baroque lute or keyboard music.

MONTEVERDI

CRUDA AMARILLI (Libro V)

10 Ahi las - so 11

Ahi las - so las - so Ahi las -

12

las - so a - ma - ra men - te a - ma - ra - men - te seg -

13 14 ma del l'As-pi-do sor-do

ma del l'As - pi - do sor - do del l'As - pi - do sor - do

15 16 I mi mar-ro che col dir fol-len - do

I mi mar - ro che col dir fol - len - do

ANIMA MIA PERDONA (Libro IV)

17

Del tuo pre - prio da - le - re

CHE SE TU SE' IL COR MIO (Libro IV)

18

Non tuoi tar - mon - ti

COLABORAN EN ESTE NUMERO

RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. Investigadores del folklore chileno. Ambos pertenecen al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Estos connotados folkloristas han publicado en la *Revista Musical Chilena* el fruto de muchas de sus investigaciones en común, de las que posteriormente se han tirado separatas. También envían trabajos a importantes órganos extranjeros de investigación folklórica.

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, profesor de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Nacional de Música y Director de la *Revista Musical Chilena*.

JACOBO ROMANO. Musicólogo argentino, periodista e investigador especializado en música contemporánea. Sus trabajos son editados por importantes publicaciones de la República Argentina. Esta es la primera de sus colaboraciones a la *Revista Musical Chilena*.

JUAN ORREGO SALAS. Compositor chileno cuyas obras han sido tocadas con frecuencia en Europa, Estados Unidos y los países latinoamericanos. Actualmente es profesor de composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana y Director del Centro Latinoamericano de Música de esa misma universidad. Antes de partir a los EE. UU. fue Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y del Departamento de Música de la Universidad Católica. También fue Director de la *Revista Musical Chilena* y Crítico Musical de "El Mercurio". Asiduo colaborador de nuestra publicación.