

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Música

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA

MUSICAL

CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXIII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2009

N° 211

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

LA REVISTA MUSICAL CHILENA ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN ARTS AND
HUMANITIES CITATION INDEX – THOMSON REUTERS SERVICES
(INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION, U.S.A)

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO FINANCIERO DEL DEPARTAMENTO DE
MÚSICA Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 10.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 6.000
ESTUDIANTES	\$ 3.000

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage)

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados los siguientes discos compactos:

El Rey David, de A. Honegger. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Isidora Zegers y su tiempo. Obras de Isidora Zegers (11), Federico Guzmán (4), José Zapiola (2) y otros autores del siglo XIX, para canto y piano solo, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Grabado en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:

por cada disco compacto	\$ 5.000
-------------------------------	----------

Para el extranjero:

por cada disco compacto	US\$ 25.00
-------------------------------	------------

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100

Tel. (562) 978 1337 • FAX (562) 978 1327 • e-mail: lmerino@uchile.cl

SUMARIO

EDITORIAL	5
HOMENAJE A MIGUEL LETELIER VALDÉS. PREMIO NACIONAL DE ARTE EN MÚSICA 2008	
JULIA GRANDELA DEL RÍO. Miguel Letelier Valdés. Premio Nacional de Arte en Música 2008	8
Catálogo de las obras musicales de Miguel Letelier Valdés	21
SANTIAGO VERA RIVERA. Miguel Letelier Valdés: a tres décadas de haberlo conocido	25
OPINIONES SOBRE MIGUEL LETELIER VALDÉS	29
ESTUDIOS	
DELIA R. CASSARETTO. Roberto Falabella: un músico y ser humano excepcional	36
JORGE MARTÍNEZ ULLOA. El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical	54
DOCUMENTOS	
CORIÚN AHARONIÁN. La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares	66
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	84
Música chilena en el exterior	91
Otras Noticias	92
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Eduardo Cáceres. <i>Fantasías rítmicas. Piano</i> , por Julia Grandela del Río	96
Geoffrey Baker: <i>Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco</i> , por Alejandro Vera	96
Cristhian Uribe. <i>La intención develada. Estudios sobre música y construcción social</i> , por Santiago Vera Rivera	102
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>TTK, 81 Micropiezas para saxofón y electroacústica</i> . CD. Composición de José Miguel Candela, por Daniela Banderas Grandela	105
<i>Homenaje</i> . CD. Obras de Leni Alexander, por Álvaro Gallegos Marino	106
IN MEMORIAM	
<i>Mi amigo Roque Cordero (1917-2008)</i> , por Juan Orrego-Salas	107
<i>Harold Gramatges (1918-2008) y Juan Blanco (1919-2008)</i> , por Fernando García	108
<i>Lukas Foss; políglota y explorador (1923-2009)</i> , por Juan Orrego-Salas	109
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2008	111
INSTRUCCIÓN A LOS AUTORES	125

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldemburgo, Alemania
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
SANTIAGO VERA RIVERA, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
CARLOS ALDUNATE DEL SOLAR, Museo Chileno de Arte Precolombino
y Corporación del Patrimonio Cultural, Chile
ELISA ALSINA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldemburgo, Alemania
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA, Musicóloga, Chile
DAVID DEL PINO KLINGE, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
GERARDO GANDINI, Compositor, Argentina
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
FRANCISCO RETTIG, Orquesta Filarmónica de Santafé de Bogotá, Colombia
GUILLERMO SCARABINO, Facultad de Artes y Ciencias Sociales,
Universidad Católica, Argentina
VALENE GEORGES, Ensemble Bartók Chile, Chile
DELIA R. CASSARETTO, Escritora, Chile
JORGE MARTÍNEZ ULLOA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Uruguay.
ALEJANDRO VERA AGUILERA, Instituto de Música, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile
DANIELA BANDERAS GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ÁLVARO GALLEGOS MARINO, Radio Beethoven, Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
ANDROS IMPRESORES
Santa Elena 1955 - Santiago de Chile

Editorial

Ha sido política permanente de la *Revista Musical Chilena* consagrar un número especial al más reciente Premio Nacional de Artes, mención Música. En 2008 dicho premio recayó en el compositor, organista y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Chile Miguel Letelier Valdés. En consecuencia, este número de la *Revista* le ha sido dedicado. El artículo principal sobre el reciente Premio Nacional ha sido escrito por la musicóloga Julia Grandela, quien redactó la entrada correspondiente en el completísimo *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado en España hace menos de una década. La autora del análisis sobre Miguel Letelier se apoyó no sólo en lo que se ha escrito sobre el compositor y en entrevistas a éste publicadas en los medios de comunicación, sino que también –y principalmente– en numerosas y largas conversaciones con el premiado y en la revisión de su obra, tanto sus composiciones como sus escritos. Además, la profesora Grandela complementó su trabajo dando a conocer un catálogo integral y detallado de las composiciones de Letelier. A continuación de dicho catálogo se publica un artículo del compositor y presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Santiago Vera Rivera. Éste comenta y celebra el premio otorgado a Miguel Letelier –quien fue su maestro y ahora es su colaborador en la conducción de dicha Academia– y nos muestra así otras vertientes de la vida profesional del galardonado. A las palabras de Vera Rivera le sigue una serie de opiniones sobre el Premio otorgado a Miguel Letelier, recogidas por la *RMCh* de personalidades nacionales y extranjeras que conocen su multifacética labor.

Por otra parte, en 2008 se cumplieron 50 años de la muerte de uno de los compositores chilenos más destacados del siglo XX, fallecido apenas a los 32 años de edad, Roberto Falabella Correa. La *RMCh* ha querido rendir un homenaje a este distinguido creador nuestro y para ello solicitó a la escritora Delia Cassaretto su colaboración. En números anteriores de esta *Revista* se han dado a conocer algunos trabajos que tratan, con algún grado de detalle, acerca de la obra musical de Roberto Falabella. No obstante, la faceta del artista como ser humano no ha sido nunca comentada. Es posible que la razón se deba buscar en su muy trágica existencia –comenzando por sus gravísimas limitaciones físicas– en la que nunca se intentó profundizar. Delia Cassaretto vivió con la familia del compositor y cuidó a su viuda durante su vejez, trabó gran amistad con las dos hijas de Falabella y, naturalmente, tuvo acceso a otros parientes. Esta situación la llevó a conocer la música de Falabella, despertando su admiración por el creador y curiosidad por conocer los pormenores de su muy compleja existencia. En múltiples conversaciones con su viuda, hijas, amistades, etc. recogió una cuantiosa información, que

vació con cariño, respeto, dramatismo y crudeza en la colaboración que se incluye en esta edición. Las indagaciones realizadas por la autora del escrito permitan saldar, por lo menos en parte, la deuda que se tenía con ese notable músico y ser humano que fue Roberto Falabella.

También el año 2008 y comienzos del presente trajeron consigo amargura, dolor. Cuatro importantes compositores americanos dejaron de existir después de una fructífera vida dedicada a la música. Estos fueron los cubanos Harold Gramatges y Juan Blanco, el panameño Roque Cordero y el estadounidense Lukas Foss. La *RMCh*, que siempre se ha propuesto acercar a sus lectores a la música y a los músicos de nuestro continente americano, recuerda a esos cuatro creadores de excepción a través de las palabras fraternas de dos amigos y colegas de aquéllos.

El N° 211 de la *RMCh* se completa con interesantes colaboraciones de los compositores y musicólogos Coriún Aharonián, que aborda el tema de la enseñanza de la música, tema que la *Revista* desea retomar, y Jorge Martínez, que escribe sobre el gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical, además de las Secciones de costumbre y el “Índice” de las *Revistas* publicadas en 2008.

HOMENAJE A
MIGUEL LETELIER VALDÉS

Premio Nacional de Arte en Música
2008



Miguel Letelier Valdés
Premio Nacional de Arte en Música 2008

Miguel Letelier Valdés
National Arts Prize in Music 2008

por

Julia Grandela del Río
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
juliagrandela@hotmail.com

En este artículo se aborda la trayectoria musical de Miguel Letelier Valdés como organista, compositor y docente, además de sus actividades relacionadas con aspectos de la ecología y fenómenos de la naturaleza. Se considera su formación como músico, su quehacer como organista, en el que se ha impuesto la gran tarea de recuperar e impulsar la interpretación de este instrumento en Chile, su tarea como formador de nuevos intérpretes y sus giras de conciertos por distintos países con el objetivo de difundir el repertorio organístico. Se destaca su aporte a la creación musical, se informa sobre sus obras y se analiza su estilo musical. Concluye el trabajo con un catálogo de sus obras.

Palabras clave: Miguel Letelier Valdés, órgano, organista, compositor, Premio Nacional de Arte, creación musical chilena.

This article deals with Miguel Letelier Valdés's musical career as organist, composer and teacher, in addition to his activities related to aspects of ecology and nature phenomena. His training as a musician, his work as an organist along with his self-imposed goal of recovering and boosting the interpretation of this instrument in Chile, are considered. Besides, his career as professor of organ, and his concert tours in various countries with the aim of spreading the organistic repertoire, are discussed. This article highlights his contribution to musical composition with an analysis of his works and a discussion of his musical style. The article concludes with a catalog of his works.

Key words: Miguel Letelier Valdés, organ, organist, composer, National Arts Prize, Chilean musical creation.

“Nací con la posibilidad de crear música. Fue sin duda un gen de nacimiento que marcó mi vida”. Estas fueron las palabras de Miguel Letelier, compositor, intérprete y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, durante la ceremonia en la que se anunció el Premio Nacional de Arte en Música. El 26 de agosto de 2008, Miguel Letelier Valdés fue galardonado con este importante premio, precisamente 40 años después que lo recibiera su padre, el compositor Alfonso Letelier Llonca. Miguel Letelier pertenece a una familia de músicos con gran trayectoria en el ámbito nacional, lo que sin duda marcó su vocación por este arte desde muy temprana edad. Nació en San Miguel, en las afueras de Santiago, el 29 de septiembre de 1939.

Sus primeros estudios los realizó con la profesora Lucila Céspedes en el Conservatorio Nacional de Música. A los ocho años de edad compuso su primera obra, *Mañana en Las Condes*, para cuatro voces mixtas a capella, la que fue premiada en el concurso “Premio por obra” del Instituto de Extensión Musical. Durante su juventud se movió entre el interés por la música, manifestada en la composición de diversas obras para piano, canto y piano y coro, y una fuerte inclinación por las ciencias relacionadas con la naturaleza, tales como la botánica, la geología, la ecología y la meteorología. La observación de los fenómenos naturales le producía gran asombro y admiración, por lo que en 1960 decidió estudiar Ingeniería Forestal en la Universidad Austral de Valdivia, carrera que no concluyó, pero que dejó huellas en su preocupación por el drama ecológico de Chile y del mundo en general. Hoy día Miguel Letelier es un activo defensor de los sistemas naturales, lo que le ha valido formar parte del directorio de la CODEFF (Comité de Defensa de la Flora y Fauna) por varios años. Al respecto, son múltiples sus actividades como escritor de artículos en diferentes revistas y periódicos, tanto en Chile como el extranjero. La Dirección Meteorológica de Chile le concedió la medalla de oro y diploma de honor por sus servicios prestados por más de veinte años a esa institución.

Como músico, en una primera etapa, Miguel Letelier incursionó en el mundo del jazz; fue gran admirador de Milt Jackson, David Brubeck y Ella Fitzgerald, entre otros. Como ejercicio de orquestación transcribía directo del fonograma a la partitura las orquestaciones de Billy May, cuya banda tenía más de cuarenta instrumentos. En 1975 dio un ciclo de conferencias acerca de la comedia musical, ilustradas con fragmentos musicales recogidos directamente de grabaciones inéditas en Chile con los elementos originales de Broadway. Presentó un panorama completo de la comedia musical, desde sus orígenes, antecedentes históricos y nacimiento hasta los grandes compositores de la década del 20. Aún hoy sigue siendo gran admirador de las bandas de jazz de los años 50, por cuyas armonías tiene una gran atracción.

Después de sus estudios de piano, en 1961, comenzó su trabajo con el organista belga-argentino Julio Perceval en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, quien ejerció una gran influencia en él. Debo decir que a todos los que fuimos alumnos de Perceval nos marcó de alguna manera, especialmente frente a sus improvisaciones que nos dejaban deslumbrados. Miguel Letelier también fue alumno de Gustavo Becerra y Domingo Santa Cruz en los ramos de composición y orquestación. En 1963, luego del trágico fallecimiento del maestro Perceval, Letelier fue nombrado profesor sustituto en la cátedra de órgano. En 1965 obtuvo una beca para estudiar composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales “Torcuato di Tella”, en Buenos Aires, cuyo director era en ese momento el compositor Alberto Ginastera, con quien lo unió una fuerte amistad. Esta estadía de dos años en Buenos Aires fue especialmente fructífera para Miguel Letelier. Compuso varias obras, entre ellas *Nocturno* (O-16), para ocho instrumentos, *Divertimento* (O-15), para clavecín y conjunto instrumental e *Instantes* (O-17), para orquesta, todas estrenadas en Buenos Aires, y la *Sonata* (O-13), para clavecín, estrenada en Santiago por la clavecinista Ruby Reid, a quien está dedicada. En su formación también influyó el compositor Gerardo Gandini y sin

duda Astor Piazzola, con el que tenía frecuentes conversaciones. Su formación como organista continuó en Argentina bajo la supervisión del maestro Héctor Zeoli, al mismo tiempo que daba numerosos recitales en Buenos Aires y otras ciudades argentinas, tales como Córdoba, Salta, Mendoza, Tucumán y Mar del Plata. Ya en esa época su repertorio organístico era amplio, destacándose sus interpretaciones de compositores románticos tales como Cesar Franck, Felix Mendelssohn y Max Reger.

En 1968 Miguel Letelier obtuvo el título de Intérprete Superior con mención en Órgano, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y una beca del gobierno francés para perfeccionarse con el maestro y organista J.J. Grünwald. En composición asistió a los cursos del Conservatorio Nacional de París en las cátedras de Olivier Messiaen y Max Deutsch. Entre 1969 y 1970 se trasladó a Hamburgo, Alemania, y trabajó en la Escuela Superior de Música con V. von Kameke en órgano y con el destacado maestro y autor de importantes textos de estudio, Dieter de La Motte, en composición. En esta ciudad también dio recitales de órgano en instrumentos catalogados como los mejores de Europa, como es el caso del famoso órgano Beckerath de la iglesia de San Petri, Hamburgo. De vuelta en Argentina, participó en numerosos festivales internacionales de órgano en Buenos Aires y en otras ciudades de América, tales como Medellín y Cali en Colombia y Morelia en México, integrando además el jurado de diferentes concursos organísticos. Su carrera como docente ya se había iniciado con anterioridad, pero se consolidó en 1975, cuando fue nombrado ayudante en el curso de la organista Gertrud Mersiowski, en la Universidad de San Juan, Argentina. En 1979 fue nombrado profesor titular de la cátedra de órgano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, cargo que ejerce hasta el día de hoy. Aunque no es una cátedra que tenga muchos alumnos, varios son los egresados de esta Licenciatura en Interpretación Superior en órgano que han sido formados por Miguel Letelier. El año 1988 estuvo lleno de actividades de conciertos, con ocasión de una gira por distintas ciudades de Australia invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Esta exigente actividad en el ámbito interpretativo lo llevó a ampliar su repertorio organístico, abarcando diferentes estilos, desde el barroco hasta el siglo XX. Miguel Letelier ha estrenado numerosas obras contemporáneas, como es el caso del estreno en Chile de *La Nativité du Seigneur*, de Olivier Messiaen, en el órgano belga “Tongeren” de la iglesia de Nuestra Señora de Luján, en Santiago, y de la primera audición en nuestro país del *Concierto*, en Sol menor, para órgano, orquesta de cuerdas y timbales, de Francis Poulenc, con la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah. También ha participado en varias ocasiones en la parte del continuo en la interpretación de las *Pasiones según San Mateo y San Juan*, de Bach y en la *Sinfonía*, en Do menor, para orquesta con órgano, de Camille Saint-Saëns¹.

¹Los datos biográficos fueron extraídos del currículum vitae proporcionado por el mismo compositor a la autora de este artículo. Estos también pueden encontrarse en: <http://www.clr.cl/Spanish-Idx-P-LetelierMiguel.asp?strng=Organistas+en+Chile>, sitio chileno de órganos de Iglesia. Organistas de Chile.

El empeño de Miguel Letelier por dar a conocer en Chile el órgano y la música para este instrumento ha sido permanente. Desde 1965 ha trabajado en proyectos de restauración, construcción de nuevos instrumentos y organización de ciclos de conciertos. En la década de 1990 coordinó la restauración del gran órgano de la basílica de La Merced en Santiago, trabajo emprendido por el Ministerio de Cultura de la República Federal de Alemania y la Casa Walcker & Co., de ese mismo país. Letelier ha mostrado un especial interés porque algunos de los grandes órganos, que aún quedan en Chile, sean declarados monumentos históricos. Pero este esfuerzo quijotesco no se ha concretado en muchos logros, posiblemente por el “desconocimiento de las autoridades eclesiásticas, universitarias estatales o privadas”, según sus propias palabras. Miguel Letelier reconoce que la realidad de los órganos en Chile no puede ser peor, que existe una carencia dramática de estos instrumentos y que de los 50 órganos que existen en Santiago ninguno está operativo al ciento por ciento. Manifiesta que se salvan de esta triste realidad dos órganos porteños: el de la Iglesia de los Padres Franceses y el órgano de la iglesia anglicana de Saint Paul en el cerro Concepción².

Entre 1981 y 1988 Miguel Letelier formó parte del directorio de la Asociación Nacional de Compositores. Además, ha sido nombrado jurado para el Premio Nacional de Arte en Música en los años 1995, 1996 y 2006, y se ha desempeñado como evaluador para el Fondo Nacional de las Artes (Fondart) en 1996. En 1989 fue incorporado como miembro de número en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. El discurso de ingreso versó sobre el tema “Armonías postwagnerianas; dos caminos divergentes: Scriabin y Reger”, publicado el año 2002. Además, Miguel Letelier es presidente de la Asociación de Organistas de Chile. En 1996 fue honrado como el “Músico del Año” por la SCD, por su relevante labor como compositor y docente. A raíz de este premio le fue solicitada la composición de una obra sinfónica para ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile. Esta obra fue *Tramas* (O-37) y su estreno tuvo lugar en 1999, bajo la dirección del maestro David del Pino Klinge.

En el año 2003 la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida también por David del Pino Klinge, interpretó la versión orquestal de la *Suite Scapin* (O-39), obra que ha tenido una larga historia de transformaciones y revisiones, por lo que es posible que esta versión aún no sea la definitiva.

Paralelamente a sus actividades relacionadas con la música, Miguel Letelier continúa desarrollando una intensa labor en pro de la defensa de la naturaleza y del medio ambiente. El problema de la destrucción del planeta amenazado por la mano del hombre le inquieta mucho y gran parte de su tiempo lo dedica a escribir artículos en periódicos y revistas y participar activamente en diversas organizaciones ecologistas.

SU OBRA

Hacia 1950 Miguel Letelier había compuesto diversas obras para piano, trabajos de estudiante que el compositor no ha querido incluir en su catálogo. Posterior-

²Declaraciones con ocasión del recibimiento del Premio Nacional de Música (Crónicas. *El Mercurio* 2008, p. A28.

mente a esta fecha compuso algunas obras que ya muestran su inclinación por la música vocal: *Tres Canciones corales* (O-3), para coro mixto a cuatro voces, sobre textos de Federico García Lorca y Gabriela Mistral, y *Dos canciones* (O-2), para contralto y piano, con textos de Pedro Prado y Gabriela Mistral. En la década de 1960 su producción se intensificó, abordando distintos géneros que incluyen obras solísticas para diferentes instrumentos, música de cámara, canciones y obras para gran orquesta. En este período compuso, entre otras obras, el poema sinfónico *Río Bueno* (O-7), de 1960 los *Siete preludios breves* (O-11), para guitarra (Homenaje a Violeta Parra), del mismo año, el *Quinteto* (O-14), para instrumentos de vientos, y la *Sonata* (O-13), para clavecín, ambas de 1964, el *Divertimento* (O-15) para cuarteto de cuerdas, el *Nocturno* (O-16), para voz, clarinete, guitarra, cello y piano, de 1966, e *Instantes* (O-17), para orquesta, del mismo año.

Entre las composiciones para piano solo de este período destaca la *Suite Scapin* (O-10), de 1961-1962, obra que sufrió un largo proceso antes de llegar a su versión definitiva. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile le encargó la música para la obra de Molière *Les Fourberies de Scapin*, que se estrenó bajo el título criollo de *Las travesuras del ordenanza Ortega*. La partitura original indicaba dos trompetas, piano y percusión. Posteriormente nació una versión para orquesta pequeña, otra para piano solo y luego la versión definitiva para dos pianos, estrenada en 1986 por Flora Guerra y Elisa Alsina. La obra consta de los siguientes movimientos: “Introducción”, “Dúo”, “Entreacto”, “Vals y marcha”, “Apagón”, “Interludio”, “Trío” y “Final”. En la versión orquestal del año 2003 se agregó un penúltimo trozo titulado “Fourberie”³. A pesar de las modificaciones que la *Suite Scapin* ha sufrido, la obra mantiene el espíritu de juventud, con influencias de distintas músicas muy presentes en aquella época en Letelier. Hay remembranzas de *Petrushka* de Strawinsky, bitonalidad a la manera de Milhaud, ritmos sincopados a la Gershwin y aun un ritmo de cueca en el “Dúo”. El clima general es liviano, alegre, chispeante y lleno de ironía proveniente de la comedia original de Molière⁴. La estructura de la obra mantiene a grandes rasgos la estructura de la comedia musical: en la “Introducción” se presentan los temas que serán desarrollados en los siguientes movimientos y el gran final se cierra con una coda en Re mayor. Dice Letelier respecto de esta obra:

“Hay toda una cosa picaresca, una farsa. Es música en broma; hay alusión a óperas como *Madama Butterfly* en una orquestación que me da la posibilidad de diversificar la sonoridad. Es un trabajo de mucho refinamiento. Necesitas tener conocimiento de muchos elementos para llegar a esto y no caer en el ridículo o lo chabacano. Busco que el público sonría al escuchar la música. No es fácil ridiculizar una marcha o una cueca. Es todo un trabajo de elaboración y un estado de ánimo”⁵.

Miguel Letelier reconoce que a pesar de su condición de organista no ha compuesto mucho para este instrumento. Como homenaje a su desaparecido

³Fourberie significa bribonada, picardía, artimaña.

⁴Grandela 2000: 901.

⁵Crónicas. *El Mercurio* 2003.

maestro Julio Perceval compuso en 1964 *Preludio, variación y fuga* (O-12), para gran órgano, obra que sería estrenada varios años después, en 1978, por el mismo compositor, en Buenos Aires. Otra obra con añoranzas barrocas es la *Sonata* (O-13), para clavecín, dedicada a Ruby Ried, quien la estrenó en Santiago (luego sería estrenada por Rafael Puyana en Bogotá). En 1997 la pianista chilena Frida Conn la grabó en un CD dedicado por entero a obras sinfónicas y de cámara de Letelier⁶. En la *Sonata* para clavecín, los rasgos hispanizantes se amalgaman con procedimientos fugados y movimientos con carácter de danza barroca. El segundo movimiento es una “Sarabanda”, a modo de un homenaje a la *Fantasia y Fuga*, en Sol menor, para órgano, de J. S. Bach.

En 1962 Letelier compuso *Siete preludios breves* (O-11), para guitarra sola, como homenaje a Violeta Parra. Esta obra obtuvo el Primer Premio en el VIII Festival de Música Chilena. Miguel Letelier profesa una gran admiración por Violeta Parra, con quien lo unió una gran amistad por aquellos años en que ella viajaba a Rungue, en la laguna de Aculeu, donde existía un gran acervo de material folclórico, celosamente guardado por campesinos descendientes de familias provenientes de Los Andes y Alhué⁷. *Siete preludios breves* es una obra atrayente para los guitarristas, que la han interpretado en numerosas ocasiones, tanto en Chile como en Europa.

De la década de 1960, su obra de mayor envergadura es *Instantes* (1966) (O-17), para gran orquesta, estrenada primeramente en Buenos Aires y luego en Chile, en el año 1967, por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Antonio Tauriello. Cinco piezas integran esta obra de escritura más vanguardista que la *Suite Scapin*. Cada uno de los movimientos es una breve pieza que encierra una impresión de algún aspecto particular de la naturaleza. El mismo autor explica el sentido de cada trozo: “Cantillana” describe una imponente montaña con roqueríos salpicados de nieve, “Erosión” refleja la vegetación destruida por la lluvia y el viento, “Plankton” es la visión, a través de un microscopio, de los microorganismos que pululan en una gota de agua, “Noche”, que lleva la expresa indicación “rítmicamente poco límpido”, representa el ruido de los insectos nocturnos del bosque y “Castnia” hace referencia a un vistoso lepidóptero que habita en las montañas de la zona central de Chile⁸. La versión en CD es de 1997, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de España, dirigida por Max Valdés.

La atracción de Letelier por la música en función de obras teatrales lo ha llevado a componer numerosa música incidental. Se destacan aquellos encargos del Teatro Nacional Chileno para *Don Juan Tenorio* (O-21), de Zorrilla, además de *El mercader de Venecia* (O-22) y *Otelo* (O-26), de Shakespeare, encargos que le han permitido mostrar su versatilidad y oficio como compositor que sabe adecuarse completamente a los requerimientos dramáticos de la obra teatral.

El texto es para Letelier una motivación de primer orden, lo que se manifiesta en su inclinación por la canción, la música coral y la música de cámara con partici-

⁶Discografía de Miguel Letelier 2000.

⁷Miguel Letelier escribió un extenso artículo titulado “Reencuentro con Violeta Parra”, donde relata su encuentro con la compositora y analiza la canción “El Gavilán” (Letelier 1999b).

⁸En folleto de CD (discografía de Miguel Letelier 2000).

pación de la voz. En este género se destacan las *Tres canciones* (1981-82) (O-25), sobre textos de la Comtesse de Noailles (1876-1933), para contralto, clarinete y piano, una de sus obras más importantes. Las inquietudes metafísicas del compositor sintonizan muy bien con estos poemas, que hablan de desesperación y ansia de infinitud a través de la muerte. La extraña belleza de estos versos llenos de angustia, donde la muerte aparece como un personaje más, causó una gran impresión en el compositor. La tercera canción, *Au déla de l'ennui* (Más allá del tedio), dice:

*Lorsque la mort succédant à l'ennui
m'accordera sa seccourable nuit
douce au souhait que j'eus de cesser d'être,
je veux qu'en paix l'on ouvre la fenêtre
sur ce morceau de ciel ou mon regard a
tant prié l'injurieux hasard
de m'épargner dans la joie
ou les peines dont j'ai connu le suffocante
haleine.
Qu'à mes côtés se reposent mes mains
Calmes ainsi que les sages étoiles...
Et sur mon front
Que l'on abaisse un voile
Pour l'honneur du aux visages humaines*⁹.

En esta atmósfera poética donde el sentimiento lacerante y doloroso frente a la muerte se va transformando finalmente en conformidad, casi en una bienvenida, la música se hace partícipe a través de sonoridades y un color armónico de fines del romanticismo. La influencia de la música de Alexander Scriabin (1872-1925) es evidente y la admiración de Letelier por el compositor ruso, cuyas armonías calaron profundamente en él, se traduce aquí en un verdadero homenaje. La atmósfera mística de la sonoridad de Scriabin es el marco adecuado para la inspiración de Letelier. Incluso cita textualmente en esta tercera canción el inicio de la *Sonata N° 9*, para piano de Scriabin. Estas *Tres canciones*, junto con la versión revisada del *Nocturno* (O-16), para voz y cuatro instrumentos, fueron interpretadas recientemente (enero del 2009) en el concierto de apertura del Noveno Festi-

⁹Cuando la muerte que al tedio sigue
me otorgue su caritativa noche
dulce al anhelo de cesar de ser,
yo quiero que en paz se abra la ventana
sobre este pedazo de cielo en el que mi mirada
ha rogado tanto a la injuriosa suerte
de perdonarme en la alegría
o las penas pues yo he conocido
el sofocante aliento.
Que a mis costados reposen mis manos
Calmas como las sabias estrellas...
Y sobre mi frente
Se deslice un velo
Por el honor de los rostros humanos (traducción de Inés Grandela).

val de Música Contemporánea Internacional de la Facultad de Artes, como un homenaje al reciente Premio Nacional de Arte. Los intérpretes fueron: Carmen Luisa Letelier (contralto), Cristóbal González (clarinete) y Patricia Castro (piano).

Una obra diametralmente opuesta es la *Raveliana* (O-27), para flauta travesera y guitarra, de 1984. El homenaje es ahora a Maurice Ravel, compositor también muy admirado por Letelier. *Raveliana* es la obra mayormente interpretada de Letelier, tanto en Chile como el extranjero, y existen dos CD con grabaciones de distintos intérpretes. Consta de tres movimientos: 1. Movido, 2. Muy calmado y soñador y 3. Allegro, que fueron compuestos con algunos años de diferencia. El compositor explica cómo se originó esta partitura en los siguientes términos.

“Esta obra nació con el *Andante soñador*, trozo musical compuesto para la obra *Don Juan*, de Zorrilla (O-21). Posteriormente, se agregaron el primer y tercer movimiento, tomando como elementos formales ciertas frases musicales ‘que podría haber compuesto Ravel (1875-1937) en su juventud’. En todo caso, el ‘esprit’ raveliano es indesmentible”¹⁰.

El pequeño libro para piano (O-34), de 1995 y estrenado en 1998 por Jorge Hevia en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, contiene siete piezas, pensadas inicialmente para que fueran ejecutadas por estudiantes de piano. Como ha ocurrido con muchas obras de Miguel Letelier, el compositor revisó ulteriormente la partitura e introdujo modificaciones y transformaciones, que lo llevaron a un desarrollo mayor de las posibilidades pianísticas de cada trozo, como un verdadero muestrario de recursos técnicos para el piano. Los trozos presentan variadas técnicas y texturas y son bastante divergentes entre sí. La primera pieza, *Alguien pasó*, es sencilla y de ambiente plácido; luego, en *Tiempos idos*, incursiona en una armonía decimonónica, compleja y rica al estilo Mahler. *A Violeta Parra* es otro mundo sonoro, con armonías y temas que la compositora chilena empleaba en forma recurrente; aquí desarrolla el tema de *El gavilán*, poema dramático que el compositor transcribió, por el año 1964, directamente de la interpretación de Violeta Parra. El tercer trozo, *Procesión en la rinconada de Navarro*, revela una armonía más contemporánea y se relaciona con las procesiones campesinas. La *Fuga* presenta una estructura mucho más compleja, el contrapunto a cuatro voces se desarrolla sobre un tema de Dave Brubeck, jazzista, compositor y pianista a quien Letelier admira mucho. Surge aquí nuevamente ese rasgo de Letelier, que le es característico: el humor a través de citas musicales ingeniosas y divertidas. La sexta pieza está dedicada a Julio Perceval, quien fuera su maestro. Respecto del origen de su temática, Letelier expresa lo siguiente:

“A *Julio Perceval* se compuso sobre un tema guaraní de chamané, recogido por Perceval (Bruselas, Bélgica, 1900-Santiago, Chile, 1963) y empleado en su concierto para dos pianos y orquesta, que quedó inconcluso a su fallecimiento. Posteriormente esta obra se extravió y jamás pudo escucharse ni leerse su partitura”¹¹.

¹⁰En folleto de CD (discografía de Miguel Letelier 2000).

¹¹En folleto de CD (discografía de Miguel Letelier 2000).

La *Pequeña Toccata* cierra el ciclo con despliegue de virtuosismo como lo requiere este género, junto a la combinación de dos elementos: el ritmo barroco y la escritura atonal.

Tal vez la obra más importante para gran orquesta de Letelier es *Tramas* (O-37), estrenada en la temporada internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino, el año 1999. Surgió a petición de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), pero ya el compositor tenía ciertas ideas en mente sobre una obra para grandes masas sonoras, en las que las sensaciones de color fueran lo fundamental. *Tramas* se aleja de todo programatismo, es música absoluta y se basa fundamentalmente en las posibilidades que pueden brindar los distintos instrumentos de la orquesta y sus combinaciones en materia sonora. Dentro de una estructura libre, es la “trama” orquestal la que conduce la idea y da forma al discurso musical. Es una obra algo corta, considerando el gran despliegue del medio orquestal, pero Letelier pensaba que podría ser la primera de una suite de tres piezas para orquesta¹².

SÍNTESIS ESTILÍSTICA

Miguel Letelier no es un compositor muy prolífico y su tendencia es estar siempre revisando y rehaciendo obras anteriores, que pareciera nunca dar por definitivas. Su producción es heterogénea, si bien se puede apreciar una línea personal. Domina diferentes estilos musicales, desde lo dramático hasta las incursiones jazzísticas; desde los planteamientos existenciales, como en las *Tres canciones* (O-25) sobre textos de la Comtesse de Noailles, hasta el humor y la broma musical, con ingeniosas citas musicales de la *Suite Scapin* (O-10). Letelier es un compositor ecléctico y a la vez versátil; reconoce que nunca ha querido adscribirse a ninguna tendencia en particular, ni menos a la academia. El mismo define su postura como sigue:

“Como medio expresivo uso todos los elementos de la música contemporánea. Si necesito una serie de doce tonos, la uso; si requiero algo aleatorio, también. Si necesito un acorde de Do mayor, lo empleo. No tengo ninguna atadura y mi creación se inserta en el marco de la música contemporánea”¹³.

La creatividad musical de Miguel Letelier se asienta prioritariamente en lo literario. De allí su inclinación por la música vocal, la naturaleza y sus misterios que confieren a algunas obras un cierto sello programático, lo escenográfico y la música incidental o, en general, una expresividad ligada a estas vertientes. Pero, sin duda, el rasgo más relevante de su estilo procede de ese aspecto de su vida al cual dedica un tiempo importante, su apasionado interés por los fenómenos de la naturaleza, que lo han llevado a una búsqueda de integración entre los fenómenos naturales y la música. En *Instantes* (O-17), para orquesta, busca esta síntesis: breves trozos, que él denomina “piezas ecológicas”, trasuntan la emoción producida por ciertos sucesos específicos de la naturaleza. Estas visiones fugaces se trans-

¹²Declaraciones del compositor con ocasión de su estreno (Crónicas. *El Mercurio* 1999).

¹³Crónicas. *El Mercurio* 1999.

forman en sonido, aprovechando las enormes posibilidades colorísticas de una gran orquesta. Timbre, armonía, ritmo, textura, etc. están al servicio de esta idea fundamental.

Actualmente se encuentra trabajando en la creación de una sinfonía “meteorológica”, para gran orquesta, a petición del director Max Valdés. Sus inquietudes espirituales lo llevan ahora a incursionar en los “fenómenos de la atmósfera”, que sería el punto de partida para la composición de esta sinfonía. Un incentivo importante para Miguel Letelier ha sido el “encargo”, que en muchas ocasiones ha resultado ser un acicate de primer orden para la composición de una obra. Así es que, paralelamente a esta sinfonía, se encuentra abocado a la composición de una obra para dos guitarras y conjunto instrumental, a petición del guitarrista Luis Orlandini.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Artículos

BUSTOS, RAQUEL

1978 “Ediciones de partituras. Compositores de Chile, Series de ediciones, Santiago 1974-1977”, *RMCh*, XXXII/141, (enero-marzo), p. 59.

CASTILLO DIDIER, MIGUEL

1998 *Órganos de Santiago*. Santiago: Alfabeto.

GRANDELA DEL RÍO, JULIA

2000 “Letelier Valdés, Miguel”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 6. Dir. Emilio Casares. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 900-903.

LETELIER, MIGUEL

1999 “Reencuentro con Violeta Parra”, *El Mercurio*, 26 de diciembre, p. E9.

2002 “Armonías postwagnerianas, dos caminos divergentes: Scriabin y Reger”. Discurso de incorporación como miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes*, N° 4, pp. 107-116.

RIESCO, CARLOS

1963 “Octavo Festival de Música Chilena”, *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 12, 25.

SALAS VIU, VICENTE (V.S)

1948 “Conciertos”, *RMCh*, XXXI/31 (octubre-noviembre), pp. 56-57.

Reseñas, Revista Musical Chilena

GRANDELA DEL RÍO, JULIA

1998a “Miguel Letelier Valdés. *Pequeño libro para piano. Siete Piezas*”, reseña de la edición de la partitura, *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 110-111.

1998b *Música chilena del siglo XX*, Vol. II, reseña de CD, *RMCh*, LII /190 (julio-diciembre), pp. 121-122.

2001 “Miguel Letelier Valdés. *Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*”, reseña de CD, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 110-111.

SAUVALLE, SERGIO

2002 “Reseña de dos discos de música chilena para guitarra”, *RMCh*, LVI/197 (enero-junio), pp. 116-119.

Crónicas, Revista Musical Chilena

1965 “Crónica” (Conciertos en el Instituto Alemán de Cultura), *RMCh*, XIX/92 (abril-junio), p. 94.

1967 “Crónica” (Orquesta Sinfónica de Chile), *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), p. 83.

1968 “Crónica” (XI Festivales de Música Chilena), *RMCh*, XXII/104-105 (abril-diciembre), p. 110.

1975 “Crónica” (Conjuntos de cámara chilenos), *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), p. 69.

1976 “Crónica” (XXXV Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile) (Teatro), *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 111, 151.

1980 “Crónica” (Informe de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación), *RMCh*, XXXIV/152 (octubre-diciembre), p. 108.

1983 “Crónica” (Difusión de la creación musical chilena, 1982), *RMCh*, XXXVI/158 (julio-diciembre), pp. 111, 112.

1994a “Crónica. Creación musical en Chile” (Otras salas), *RMCh*, XLVIII/181 (enero-junio), p. 135.

1994b “Crónica. Creación musical en Chile” (Sala de la SCD), (Otras noticias), *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 128, 133.

1995 “Crónica. Creación musical chilena” (Sala SCD), (Otras salas), (Música chilena en el extranjero), *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 110, 113, 117.

2002a “Creación musical chilena” (Otras salas y recintos), *RMCh*, LVI/197 (enero-junio), p. 97.

2002b “Crónica. Creación musical chilena” (Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Teatro de la Universidad de Chile), *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 95, 96.

2003a “Crónica. Creación musical chilena” (Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers), *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), p. 93.

2003b “Crónica. Creación musical chilena” (En las Regiones), *RMCh*, LVII/200 (julio-diciembre), p. 120.

2004 “Crónica. Creación musical chilena” (Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers), (Teatro de la Universidad de Chile), (Música chilena en el exterior), *RMCh*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 102, 104, 110.

2007 “Crónica. Creación musical chilena” (Universidad de Chile, Teatro Oriente), (X Región), *RMCh*, LXI/207 (enero-junio), pp. 94, 95.

Crónicas, El Mercurio, Santiago de Chile

1981 “Chileno a festival de órgano”, 22 de mayo.

1985 “Exitoso viaje a Australia de M. Letelier”, 12 de noviembre.

- 1993 “Publican libro con partituras modernas para enseñanza del piano”, 30 de junio.
 1994 “En España estrenarán obra de Miguel Letelier”, 18 de abril.
 1999 “Tramas musicales”, Víctor M. Mandujano, 23 de octubre, p. C 13.
 2003 “Humor, farsa y tradición con la Sinfónica”, Víctor M. Mandujano, 28 de octubre, p. C 12.
 2008 “Un réquiem para el gigante de los vientos”, Víctor M. Mandujano, 31 de agosto, p. A 28.

Otros

- 1977 “Bach en órgano por Miguel Letelier”, *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de octubre.
 1985 “Comienza el VII Festival Internacional de Órgano”, *El Mundo*, Medellín, 12 de agosto.

Discografía de Miguel Letelier

- 1997 *Música chilena del siglo XX. Volumen II*. Santiago: Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), SVR Producciones, Ministerio de Educación, Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).
 1996 *Chile contemporáneo en el sonido Ensemble Bartók*. Santiago: SVR Producciones, Ministerio de Educación, Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).
 1999 *Obras para guitarra*. Santiago: SVR Producciones, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).
 2000 *Miguel Letelier Valdés, compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, Santiago: SVR Producciones, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.
 2001 *Concierto de música clásica chilena*. Embajada de la República de Chile en la República Federal de Yugoslavia.
 2004 *Antología Coral Chilena. Volumen II*. Santiago: Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Producción Alfonso Pérez, Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).

Escritos sobre música por Miguel Letelier

- 1992 “Mi encuentro con Olivier Messiaen”, *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 97-100.
 1993 “En torno a Lulú de Alban Berg”, *El Mercurio, Artes y Letras*, 30 de mayo.
 1994 “Órgano como fuente de arte”, *El Mercurio*, 13 de noviembre, p. E 17.
 1999a “Organofobia”, *El Mercurio*, Santiago, 12 de diciembre, p. C 12.
 1999b “Reencuentro con Violeta Parra”, *El Mercurio*, 26 de diciembre, p. E 9.
 2002 “Armonías postwagnerianas, dos caminos divergentes: Scriabin y Reger”. Discurso de incorporación como miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes*, N° 4, pp. 107-116.

- 2005 “Premio Domingo Santa Cruz a Ruby Ried”, *RMCh*, LIX/204 (julio-diciembre), pp. 118-119.
- 2008 “Un réquiem para el gigante de los vientos”, *El Mercurio*, 31 de agosto, p. A 28.

Catálogo de las obras musicales de Miguel Letelier Valdés

por

Julia Grandela del Río
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
juliagrandela@hotmail.com

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión del publicado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* realizado por Julia Grandela del Río (vol. 6, 2002, pp. 900-903), de la revisión de la colección de la *Revista Musical Chilena* y de conversaciones con el compositor.
2. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente formato:
 - a) Título de la obra. Entre paréntesis, sus partes, cuando las tiene.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
 - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - f) Estreno indicando año, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, lugar, entidad editora, país y año de edición (abreviado *Fon*).
 - i) Observaciones como encargos, dedicatorias, premios y otras.
3. Las abreviaturas empleadas son:

A	contralto
cas	casete
CD	disco compacto
cb	contrabajo
comx	coro mixto
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
clv	clavecín
conj instr	conjunto instrumental
dir	director
Ed	edición
Ed rev	edición revisada
fg	fagot
fl	flauta
FAUCH	Facultad de Artes de la Universidad de Chile
FAUCH hel	matriz heliográfica conservada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
FMCH	Festival de Música Chilena

Fon	fonograma
FONDART	Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura
FUAR	Fondo Universitario de las Artes
gui	guitarra
IEM	Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical
Intérp	Intérprete (s)
ITUCH	Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, actual Teatro Nacional Chileno
ob	oboe
org	órgano
orq	orquesta
orq cam	orquesta de cámara
perc	percusión
pf	piano
pic	piccolo
sax	saxofón
sax sop	saxofón soprano
SCD	Sociedad Chilena del Derecho de Autor
s/f	sin fecha
tpt	trompeta
UACH	Universidad Austral de Chile
vib	vibráfono
vn	violín
vla	viola
vc	violoncello
V	voz
V fem	voz femenina

- [O-1] *Mañana en Las Condes*, 1948, comx, *Estr*: 1948, por el Octeto de Madrigalistas, auspiciado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, en la sala de Audiciones de Radio Sociedad Nacional de Minería, *Ed*: FAUCH, *Obs*: Premiada en el concurso “Premio por obra” del Instituto de Extensión Musical.
- [O-2] *Dos canciones*, 1957, A, pf, *Text*: Pedro Prado y Gabriela Mistral.
- [O-3] *Tres canciones corales* (1. Arbolé, arbolé, 2. La gracia, 3. Por el camino), 1957-59, comx, *Dur*: 2’43 (de Arbolé, arbolé), *Text*: Federico García Lorca, Gabriela Mistral y Juan José Letelier, *Ed*: Compositores de Chile, Serie C, FAUCH, *Fon*: de 1. Arbolé, arbolé, *Antología coral chilena*, vol. II, 2003-2004, FONDART, Intérp: Coro de Bellas Artes, dir. Víctor Alarcón.
- [O-4] *Variaciones sobre el tema del film Rififi chez les hommes*, 1959, pf.
- [O-5] *Suite de ballet Los marginados*, 1959, orq, *Obs*: encargo de Octavio Cintolesi.
- [O-6] *Cinco preludios*, 1959, pf, *Ed*: FAUCH hel, *Obs*: interpretados por Armands Abols en 2006 en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la UACH con ocasión del IX Encuentro de Música Chilena Contemporánea.
- [O-7] *Poema sinfónico Río Bueno*, 1960, orq.
- [O-8] *Tres canciones* (1. Desamparo, 2. El tiempo, 3. Pantheos), 1961, V, pf, *Text*: Anónimo, Pedro Prado y Pablo Neruda), *Estr*: 1962, Ivonne Boulanger en Sala Isidora Zegers, *Ed*: FAUCH hel.
- [O-9] *Les fourberies de Scapin*, 1961, 2 tpt, pf, perc, *Estr*: 1962, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, *Obs*: música incidental para la obra de Molière, estrenada en versión criolla con el título *Las travesuras del ordenanza Ortega*.
- [O-10] *Suite Scapin* (1. Introducción, 2. Dúo, 3. Entreacto, 4. Vals y marcha, 5. Interludio, 6. Trío, 7. Final), 1962, 2 pf, *Dur*: 20’04”, *Estr*: 1975, Flora Guerra y Elisa Alsina, *Ed*: FAUCH, *Fon*: cas. *Música Chilena Contemporánea*, ANC, SVR Producciones, Intérp: Margarita Herrera y Clara Luz Cárdenas, *Obs*: proviene de la versión original *Les fourberies de Scapin*. La versión para dos pianos también fue revisada y sufrió modificaciones. Otras interpretaciones: Margarita Herrera y René Reyes en 1977, Patricia Araya y Alfredo Perl en 1980.

- [O-11] *Siete preludios breves*, 1962, gui, *Estr*: 1962, Liliana Pérez Corey en el Octavo FMCH, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: *Obras para guitarra*, 1999, SVR Producciones, FONDART, *Intérp*: Luis Orlandini, *Obs*: es un homenaje a Violeta Parra. Obtuvo el Primer Premio en el VIII FMCH de 1962. Otros *Intérp*: 2001, Luis Mancilla en Sala Isidora Zegers; 2002, Rodrigo Moyano en Sala Isidora Zegers; 1994, Luis Orlandini en Sala SCD, en Sala Zócalo de la Estación Mapocho, en Sala Apolínea del Teatro La Fenice en Venecia, en la Iglesia Santo Stefano de la misma ciudad, en el Festival de Guitarra de Hallein (Austria); 2003, Gonzalo Cáceres (Preludios 2,3 y 4) en Sala Isidora Zegers.
- [O-12] *Preludio, variación y fuga*, 1964, org, *Estr*: 1978, por el compositor, en Buenos Aires, *Ed*: FAUCH hel.
- [O-13] *Sonata para clavecín* (1. Allegro, 2. Sarabande, 3. Rondó), 1964, *Dur*: 14'07, *Estr*: 1964, Ruby Ried en Instituto Chileno-Alemán de Cultura, *Ed*: *Compositores de Chile*, Serie P, FAUCH, *Fon*: CD *Música chilena del siglo XX*, 1997, SVR Producciones, FONDART, *Intérp*: Frida Conn, (sólo el primer movimiento). CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, 2000, SVR Producciones, Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, *Intérp*: Frida Conn, *Obs*: dedicada a Ruby Ried.
- [O-14] *Quinteto*, 1964, fl, ob, cl, sax, fg, *Ed*: FAUCH hel; IEM.
- [O-15] *Divertimento*, 1964, fl, ob, cl, 2 vn, va, vc, clv, *Estr*: 1965, miembros de la Orquesta del Teatro Colón, dir. Gerardo Gandini en Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires; 1966 en Chile en el X FMCH en Sala Isidora Zegers, *Intérp*: Ensemble Bartók, dir. Cirilo Vila, *Ed*: FAUCH hel, *Obs*: el estreno en Buenos Aires fue con ocasión de la celebración del Quinto Aniversario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella.
- [O-16] *Nocturno*, 1966, A, cl, gui, vc, pf, *Estr*: 1968, en el IX FMCH, *Ed. rev*: FAUCH, 2008, *Obs*: la edición contiene correcciones respecto de la partitura original. Estreno de la partitura revisada: 2009 en Festival de Música Contemporánea Internacional, Sala Isidora Zegers, *Intérps*: Carmen Luisa Letelier (A), Cristóbal González (cl), Nelson Campos (vc), Luis Orlandini (gui), Patricia Castro (pf), dir Eduardo Browne.
- [O-17] *Instantes* (1. Cantillana, 2. Erosión, 3. Plankton, 4. Noche, 5. Castnia), 1966, Orq, *Dur*: 12'12, *Estr*: en Teatro Colón de Buenos Aires en 1966 y en Chile en 1966 por la Orquesta Sinfónica de Chile, dir. Choo Hoey, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, SVR Producciones, Academia Chilena de Bellas Artes, *Intérp*: Orquesta de la Radio Nacional de España, dir. Max Valdés, *Obs*: se interpretó en 1976 por la Orquesta Sinfónica de Chile, dir. Víctor Tevah, en 1990 en la Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Santiago dirigida por Maximiano Valdés y en 1994 en Madrid (España) por la Orquesta de la Radio Televisión Española dirigida también por Maximiano Valdés.
- [O-18] *Cantata Santa Teresa de Los Andes*, 1970, *Obs*: inconclusa.
- [O-19] *Fantasia*, 1970, V fem no solista, pic, tpt, sax sop, clb, vib, va, cb, *Dur*: 9', *Estr*: 1971, Sala Isidora Zegers, Ensemble Bartók, dir. Cirilo Vila, *Ed*: FAUCH hel.
- [O-21] *Música incidental para don Juan Tenorio* de Zorrilla, 1976, orq, *Obs*: encargada por el ITUCH, dir. Patricio Campos.
- [O-22] *Música incidental para El Mercader de Venecia* de Shakespeare, 1976, orq, *Ed*: FAUCH hel, *Obs*: encargada por el ITUCH, dir. Hernán Letelier. Una pieza para flauta y guitarra de esta obra, fue interpretada como obra independiente por Alfredo Mendieta y Luis Orlandini, en 1983, en la Sala Isidora Zegers.
- [O-23] *Variaciones sobre un tema de película del film Verano del 42*, 1976, 2 gui, *Ed*: FAUCH hel.
- [O-24] *Música incidental para Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, 1977, orq, *Obs*: encargada por el ITUCH, dir. Hernán Letelier.
- [O-25] *Tres canciones*, (1. La mort favorable, 2. La détresse, 3. Au dela de l' ennui), 1981-82, A, cl, pf, *Dur*: 14'14, *Text*: Contesse Anne de Noailles (del ciclo *L'Ombre des jours*), *Estr*: 1982, Carmen Luisa Letelier (A), Valene Georges (cl) y Elvira Savi (pf), y en Washington en 1985 por los

- mismos intérpretes, *Ed:* FAUCH hel, *Fons:* CD *Chile contemporáneo en el sonido Ensemble Bartók*, 1997, SVR Producciones, FONDART, *Intérp:* Ensemble Bartók. CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, 2000, SVR Producciones, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, *Obs:* dedicada al Ensemble Bartók.
- [O-26] *Música incidental para Otelo* de Shakespeare, 1983, orq, *Obs:* encargada por el ITUCH, dir. Hernán Letelier.
- [O-27] *Raveliana*, 1984, fl, gui, *Dur:* 13'25, *Estr:* 1984, *Intérp:* Alfredo Mendieta (fl), Luis Orlandini (gui), en el Goethe Institut, *Ed:* FAUCH hel, *Fons:* CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, SVR Producciones, 2000, *Intérp:* Hernán Jara (fl), Luis Orlandini (gui). CD *Concierto de música clásica chilena*, 2001, *Intérp:* Ljubisa Jovanovic (fl), Vera Ogrizovic (gui), *Obs:* en 2003 fue interpretada por Luis Orlandini y Alfredo Mendieta en el Aula Magna de la UACH y en Trmice (República Checa). Obra encargada por el Departamento Cultural de la Embajada de Israel.
- [O-28] *Obra sin título*, 1985, vn, orq, *Estr:* 1985, Orquesta Filarmónica de Chile, *Obs:* obra encargada por la Embajada de Israel.
- [O-29] *Rapsodia*, 1986, vc, pf, cl, *Ed:* FAUCH hel, *Obs:* obra encargada por el Ensemble Bartók.
- [O-30] *Chile*, 1986, orq. cam. *Estr:* 1986, Orquesta Sinfónica de Chile, *Obs:* este trozo es la Introducción a la obra en la que participaron cinco compositores, cada uno a cargo de una región del país.
- [O-33] *Cuatro piezas* (1. Paseo, 2. Diversión, 3. Sorpresa tonal, 4. A la española), 1992, pf, *Estr:* 1993, Javier Gutiérrez en Auditorio del Instituto de Chile, con ocasión del lanzamiento de la partitura organizado por la Academia Chilena de Bellas Artes, *Ed:* *Pequeña antología del compositor chileno para piano*, INTEM-FUAR, 1992.
- [O-34] *Pequeño libro para piano*, (1. Alguien pasó 2. Tiempos idos, 3. A Violeta Parra, 4. Procesión de la Rinconada de Navarro, 5. Fuga 6. A Julio Perceval 7. Pequeña toccata), 1995, *Dur:* 15'20, *Estr:* 1998, en Sala Isidora Zegers, Jorge Hevia, *Ed:* *Obras para piano*, Serie P, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997, *Fon:* CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, 2000, SVR Producciones, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, *Intérp:* Jorge Hevia, *Obs:* este mismo pianista la interpretó en el Goethe Institut en los años 1998 y 2000.
- [O-35] *Antártica*, 1995, vl, conj. instr, *Ed:* FAUCH hel. *Obs:* forma parte de la obra *Chile*, en la que participaron cinco compositores, cada uno a cargo de una región del país.
- [O-36] *Pequeña Toccata*, 1998, pf, *Ed:* *Pequeña antología del compositor chileno para piano*, 2° vol, Facultad de Artes, U. de Chile, 1998, *Obs:* esta obra es una segunda versión de la última pieza del *Pequeño libro para piano* (O-34).
- [O-37] *Tramas*, 1999, orq, *Estr:* 1999, Orquesta Sinfónica de Chile, dir. David del Pino, Teatro de la Universidad de Chile, *Ed:* FAUCH, *Obs:* obra encargada por la SCD.
- [O-38] *Antártica*, 2000, A, cl, vn, vc, pf, *Text:* Alonso de Ercilla, *Estr:* 2001, Ensemble Bartók, Salón Independencia de la Universidad Andrés Bello, *Ed:* FAUCH hel, *Obs:* es un arreglo para el Ensemble Bartók de la obra original de 1995 (O-35). En el año 2006 fue interpretada por el Ensemble Bartók en el Teatro Oriente con ocasión del vigésimo quinto aniversario del conjunto.
- [O-39] *Suite Scapin*, (1. Introducción, 2. Dúo, 3. Entreacto, 4. Vals y marcha, 5. Apagón, 6. Interludio, 7. Trío, 8. Faurberie, 9. Final), 2003, orq, *Estr:* 2003, Orquesta Sinfónica de Chile, dir. David del Pino, narradora invitada: Mariana Aylwin, *Ed:* FAUCH, *Obs:* esta es una versión revisada, ampliada y reorquestrada de la obra original (O-10).

Miguel Letelier Valdés: a tres décadas de haberlo conocido

por

Santiago Vera Rivera
Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes,
Santiago, Chile
sverarivera@gmail.com

COMO ALUMNO

En 1977, siendo alumno libre de la Licenciatura en Composición, tuve mi primera clase de contrapunto con el compositor, organista y profesor universitario Miguel Letelier Valdés (1939), en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue una experiencia inolvidable y a la vez notable, pues mis conocimientos de contrapunto se limitaban a mi cultura musical como integrante y director de coros universitarios y de colegios y, por supuesto, a la audición de composiciones, particularmente, de Tomás Luis de Victoria y Giovanni Pierluigi da Palestrina. En este período, y de manera autodidacta, realicé ingentes esfuerzos por analizar algunas de las obras de estos maestros, simplemente por la curiosidad que me provocaba la forma natural de generar la independencia en sentido horizontal de las alturas de las voces. Obviamente, los primeros ejercicios que tuve que aprender a resolver distaban muchísimo de las obras de los maestros renacentistas, pero desde la primera clase mi profesor de contrapunto supo motivarme con sutileza y amabilidad, llamándome la atención de inmediato su franqueza y la valoración que le daba a todo tipo de música. Su única premisa tenía que ver con los parámetros de calidad que la música debía tener, cuestión que me entusiasmó muchísimo, pues mi formación musical la había tenido en las áreas de la música popular y de la de proyección folclórica chilena y latinoamericana.

Otro aspecto importante que recuerdo era su sencillez en tratar temas de discusión académico-musical, que son habituales en la relación profesor-alumno. Cuando teníamos estos debates, Miguel Letelier siempre mantuvo una posición equilibrada, evitando una influencia reñida con la dialéctica académica. También, espontáneamente, me señaló en varias oportunidades que, en rigor, él no era pianista y que, por ignorancia, a veces se creía que la técnica pianística era igual a la de un organista. Por ello me pedía disculpas de antemano por la ejecución al piano de algunos ejercicios. Estas explicaciones nunca las entendí del todo. Si mi

recuerdo es imborrable, se debe precisamente a su interpretación al piano de ejercicios simples a dos, tres y cuatro voces iguales y mixtas. La mayoría de las veces su interpretación estaba por sobre una lectura a primera vista y en sus sugerencias de correcciones se podía apreciar nítidamente la mano del compositor. Muchas veces quedé asombrado por su técnica pianística, la que le permitía abordar ejemplos de canciones de Violeta Parra, de música de cine y, especialmente, de obras para piano de Scriabin, compositor ruso (1872-1915) que le sorprendía por el desarrollo cromático que le imprimió a sus composiciones y por su vanguardia paramétrica, básicamente del timbre o color.

En la práctica, tuve una oportunidad –la que hoy, por razones que todos conocemos, es imposible de repetir– de tener un tratamiento personalizado (a la antigua) en una materia musical compleja. Por supuesto, aprendí con mucho agrado las bases del contrapunto con el maestro Miguel Letelier, lo que me permitió posteriormente y una vez que ingresé como alumno regular de composición, cumplir absolutamente con todos los objetivos del contrapunto aplicado a distintos estilos.

COMO SOCIO

En 1978¹ ingresé formalmente a la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC). Allí, una vez más, me encontré con Miguel Letelier, pero ya no como profesor-alumno, sino como socios o colegas en una de las instituciones de su género más antiguas en Latinoamérica. En esa ocasión, Letelier formaba parte del directorio como consejero. En este marco se repitió la historia memorable de debates de altísimo nivel de materias que iban desde lo estético a la administración de los derechos autorales. Esto me permitió sumar cultura en temas a los que definitivamente no había tenido acceso en mi pasado. Participar tímidamente con los maestros Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Pedro Núñez Navarrete, Jorge Urrutia Blondel, Federico Heinlein, Juan Amenábar, Juan Lémann y Miguel Letelier, entre muchos otros prestigiosos compositores doctos chilenos, sencillamente fue para mí un acontecimiento extraordinario. Al año siguiente, asumió la presidencia la distinguida compositora y pianista Ida Vivado (1913-1989) y me solicitó la colaboración como secretario, y a mi ex profesor socio y colega, don Miguel Letelier², como tesorero. Desde ese momento ambos cumplimos funciones al servicio de la ANC por espacio de nueve años. Trabajamos todo ese tiempo –tal vez es preciso aclarar que toda la labor en referencia era obviamente *ad honorem*– con mucho empeño y con asistencia completa, ya que sesionábamos en la casa familiar de la presidenta Ida Vivado, quien había enviudado de don Marco Bontá en 1974. Doña Ida, en las reuniones, siempre nos preparaba con esmero, cuidado y con exquisiteces las “once” (hora del té). Tal vez ésta fue la verdadera causa de la atracción irresistible por estar presente en las sesiones de la ANC. Pero, bromas aparte, el cariño de doña Ida Vivado garantizaba la asistencia a tan encantadoras,

¹Torres 1988: 28.

²Torres 1988: 31.

fascinantes, amenas y fructíferas reuniones, en las cuales nos volvíamos a encontrar mi otrora profesor de contrapunto y yo.

En 1987 fui elegido como presidente de la ANC³ y, de inmediato, le solicité a Miguel Letelier su cooperación para que participara del nuevo directorio, quien, sin pensarlo dos veces, aceptó. Desde ese instante nos propusimos realizar un gran trabajo relacionado con la producción y edición de fonogramas de compositores chilenos a través de proyectos e, incluso, de aportes personales. El proyecto editorial de la ANC⁴ consistió en una serie de casetes y su primer volumen fue *Música chilena contemporánea*, para dos pianos, cuya grabación e interpretación estuvo a cargo de las reconocidas pianistas chilenas Margarita Herrera y Clara Luz Cárdenas. Las obras reunidas en el fonograma mencionado fueron la *Suite Scapin* (1962/rev. 1977) de Miguel Letelier (O-10); *Tres acuarellas* (1985-1986) de Santiago Vera Rivera e *Introducción y allegro* (1939) de René Amengual. La grabación se realizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura (Goethe Institut) y estuvo a cargo del ingeniero de sonido Ricardo Calvo. Desde esa época me quedé con la impresión, hasta el día de hoy, que la *Suite Scapin* (O-10) es una obra muy significativa para Letelier, considerando además que su duración, cerca de veinte minutos, no es menor. Además, tuvo una activa participación en todo el proceso de grabación, desde las primeras decodificaciones (en casa de Ida Vivado) hasta la edición final y definitiva, demostrando siempre su disfrute y alegría con el resultado final obtenido de su *Suite*. Tal vez lo único que conspiró en contra de este hermoso proyecto fue la imposibilidad de contar con dos pianos de la misma calidad, cuestión que aún hoy sigue siendo un problema. De cualquier manera, la labor de Miguel Letelier en la ANC como consejero y tesorero fue magnífica y significó un gran aporte para la institución que, en 1986, cumplió cincuenta años de vida.

COMO ACADÉMICO

El 27 de noviembre de 1989, Miguel Letelier, en la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, leyó su discurso de incorporación: *Armonías postwagnerianas: Reger y Scriabin. Dos caminos divergentes*⁵. Este trabajo incluyó a uno de sus compositores favoritos, Alexander Scriabin. Recuerdo que muchas veces, en clases, reflexionaba acerca de la armonía expandida empleada por el compositor ruso y que casi desbordaba los límites de la tonalidad. Estas consideraciones generaron en mí una necesidad urgente de investigar más acerca de este creador y de su gran imaginación tímbrica, su acorde místico, los colores y sus modulaciones cromáticas y enarmónicas, etc. Incorporado oficialmente como miembro de número de la Academia, nos volvimos a reencontrar ocho años más tarde a raíz de mi designación como miembro de número, bajo la presidencia del maestro Carlos Riesco (1925-2007).

³Torres 1988: 31.

⁴Vera Rivera 1988: 16, 22, 33.

⁵Letelier Valdés 2002: 107-116.

En el inicio del nuevo siglo sucedieron hechos fundamentales para la Academia: recibió merecidamente el Premio Nacional de Arte, mención Música, año 2000, el maestro Riesco y se decidió crear la colección discográfica *Música de concierto chilena*, una de las más importantes realizadas en el país. Ese mismo año, la Academia editaba el volumen 5 de la colección señalada: *Música de concierto chilena, Miguel Letelier, compositor chileno*. El disco compacto reúne cinco de sus obras para solistas, cámara y orquesta. De ellas Letelier destaca su obra *Pequeño libro para piano* (1998) (O-34), compuesto en homenaje a su maestro, el organista y compositor argentino Julio Perceval (1903-1963), por quien sintió una especial admiración.

En el año 2000, el presidente de la Academia me solicitó la colaboración como secretario, cargo que desempeñé hasta el año 2007, en que fui elegido como presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes. Reiterando hechos del pasado, solicité la colaboración –a estas alturas de la vida– a mi amigo Miguel Letelier, para que asumiera como Vicepresidente de la corporación, quien, como siempre, accedió de inmediato para trabajar (*ad honorem*) con la institución, particularmente, con los proyectos editoriales que se están realizando.

Han sido tres décadas en que nuestras vidas (como alumno, colega, académico y amigo) se han ido cruzando en diversas actividades, las que siempre fueron en beneficio de la *Música Docta Chilena*, que lejos es la que tiene menos difusión y reconocimiento en nuestro país.

En síntesis, Miguel Letelier Valdés fue mi primer profesor de contrapunto. Posteriormente fue un socio-colega compositor en la ANC, a continuación académico-vicepresidente en mi gestión presidencial de la Academia Chilena de Bellas Artes y, por sobre todo, un gran amigo que, merecidamente, recibió, en el año 2008, el Premio Nacional de Arte, mención Música, por la calidad de su obra, de su docencia y por sus dotes interpretativas de excelencia.

BIBLIOGRAFÍA

LETELIER VALDÉS, MIGUEL

2002 “Armonías postwagnerianas, dos caminos divergentes: Scriabin y Reger”, *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile*, N° 4, pp. 107-116.

TORRES ALVARADO, RODRIGO

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores, 1936-1986*. Santiago: Editorial Barcelona.

VERA RIVERA, SANTIAGO

1999 “Producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997”, *RMCh*, LIII/191 (enero-junio), pp. 16-45.

Opiniones sobre Miguel Letelier Valdés

La *Revista Musical Chilena* ha recogido opiniones de una serie de personalidades de la cultura, especialmente de la música, a propósito del Premio Nacional de Arte, mención Música 2008, recibido por el compositor y académico de la Universidad de Chile y de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, profesor Miguel Letelier Valdés. A continuación se transcriben algunas de ellas:

Carlos Aldunate del Solar, director del Museo Chileno de Arte Precolombino y presidente de la Corporación del Patrimonio Cultural, expresó:

“Conozco y admiro la destacada trayectoria de Miguel Letelier quien, tras una seria y rigurosa preparación y estudio en ámbitos nacionales e internacionales, ha destacado en la composición musical y en la docencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por más de 30 años. Destaco en el profesor Letelier especialmente el haber ‘resucitado’ al órgano en Chile, instrumento musical que permaneció dormido casi en estado terminal por décadas en nuestro país. El premiado ha investigado este instrumento, ha aprovechado sus extraordinarias posibilidades musicales en la composición de significativas obras y es un eximio intérprete de este instrumento. Por otra parte, la labor efectuada por Letelier en cuanto a la valorización, restauración y puesta en valor de antiguos órganos en Chile es por sí sola meritoria de un premio especial”.

Elisa Alsina, pianista y profesora titular de piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, manifestó:

“Deseo expresar que la trayectoria de Miguel Letelier como académico, compositor e intérprete le hacen merecedor del Premio Nacional de Música 2008, distinguiéndose así, entre otras cosas, por su dilatada y exitosa trayectoria profesional y académica en las cátedras de órgano y composición en el Departamento de Música de la Facultad de Artes; por su excelente desempeño en la carrera docente, contribuyendo a través de su trayectoria como profesor de la Facultad en la formación y preparación de alumnos, quienes con su apoyo y colaboración profesional han logrado realizar una destacada carrera, tanto en el plano nacional como internacional; por su vasta experiencia, profundos conocimientos, cultura y criterio musical, habiendo sido invitado en numerosas oportunidades a integrarse como jurado y maestro en clases magistrales, en eventos musicales y culturales de carácter nacional e internacional, y por su condición de compositor y organista, destacándose por ser un músico dotado de una amplia, dilatada y

variada cultura musical y una atrayente personalidad creativa, especialmente en el ámbito de la composición musical”.

Gustavo Becerra-Schmidt, compositor, profesor emérito de la Universidad de Chile, Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Premio Nacional de Arte, mención Música 1972, radicado en Alemania, escribió:

“(...suenan el río...).

Me he enterado tarde del excelente desarrollo de la personalidad de Miguel Letelier Valdés, que conociera cuando niño en “Aculeu” y que entrara brevemente, en su adolescencia, en contacto con mi actividad docente. Nuestro artista pertenece a una generación pionera de la música chilena, tanto en su aspecto instrumental como en su aspecto creativo. Roberto Falabella, Carlos Botto, Cirilo Vila, Luis Merino, Enrique Rivera, Sergio Ortega, Fernando García, Luis Advis, Hernán Ramírez y Gabriel Brncic integran, entre otros, este selecto grupo. Todos ellos han escrito obras muy interesantes y meritorias, de un reconocimiento especial, tanto por parte de nuestro público como de los críticos, de sus colegas y profesores y, finalmente, de las autoridades de nuestro mundo musical. Algunos de ellos han sido fieles a sus actividades creadoras y otros, desgraciadamente, han abandonado este campo. De entre ellos debemos lamentar pérdidas definitivas como las de Roberto Falabella, Carlos Botto, Sergio Ortega y Luis Advis.

Lo más importante es que Miguel Letelier y el grupo mencionado han impulsado, en forma decisiva, la creciente profesionalización de la creación musical en la vida de conciertos y como componente de actividades tales como el teatro, el cine, la televisión y los templos religiosos. Letelier se destaca por su responsabilidad social, que lo ha acompañado en toda su trayectoria profesional. De entre los creadores de esa generación sobresalen algunos por su trabajo siempre apoyado en una reflexión musicológica, pero, de entre ellos, hay un grupo mucho más pequeño formado por aquellos que son además destacados instrumentistas. Mencionaremos a modo de ejemplo sólo a tres, Alfonso Montecino, Cirilo Vila y Miguel Letelier. Este último, es acreedor de un reconocimiento por sus esfuerzos y logros en la restauración de órganos todavía recuperables de algunas iglesias chilenas. Estos instrumentos son la base de una riquísima tradición que es imprescindible recuperar y desarrollar. Vivo en un país donde la mayor parte de los templos se usan como salas multifuncionales, no sólo para la música religiosa, y deseo que la labor de Miguel Letelier avance por el camino que lleva a dar vida a esos espacios, los que en muchos sentidos están descuidados y musicalmente reducidos a un mínimo culpable.

Miguel Letelier actúa y se desarrolla en un mundo que experimenta un poderoso proceso de integración. Dentro de éste la cultura, y especialmente la música, acrisolan importantes elementos de una humanidad futura. Así se entiende en Letelier el natural y orgánico contacto con el jazz, con distintas formas de la música popular y folclórica y, como es natural, un profundo lazo que lo une a las tradiciones chilenas de una música sin límites de tiempo o estilo. Como la mayor parte de los integrantes de su generación, Miguel Letelier es inseparable de su pensamiento musicológico, según se puede leer en su discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Lo que expresa sobre la música docta es una muestra de lo que va siendo una musicología sin fronteras. Surge con fuerza la interrogante de cuál sería su

evaluación del proceso de cambio del uso de elementos ‘tonales’, por ejemplo, en el jazz, con sus avances hacia una ‘atonalidad’ (Bebop) y a su siempre presente forma especial de una especie de polimodalidad. Es obvio que su pensamiento musicológico puede enriquecer la discusión sobre contenidos y formas de nuestra música popular y folclórica y de la historia de su uso en la música religiosa.

Finalmente, Miguel Letelier Valdés crece en una familia en la que se cantaba en casa. Motetes, madrigales y canciones de diversos estilos y épocas resonaban en sus espacios. Esta tradición cultural, lamentablemente en vías de desaparición, fue el instrumento de su primera obra, surgida en plena niñez, un coral a cuatro voces. Lo excepcional de este hecho es que no todas de entre las pocas familias que practican esta tradición llevan a sus miembros a desarrollar una actividad creativa. Recordemos en Chile a la familia Huerta (emigrados de España) y Colli-Hurtado (de Argentina y Chile). Fecundo camino ha recorrido desde entonces. En éste ha recibido el reconocimiento por sus trabajos. En la cumbre de estos reconocimientos, el Premio Nacional de Arte, mención Música. ¡Enhorabuena!”

La musicóloga Raquel Bustos Valderrama ha dicho sobre el más reciente galardón con el Premio Nacional de Arte, mención Música, lo siguiente:

“Desde 1940 en adelante el desarrollo integral de la música en nuestro país tuvo una época de real trascendencia en el ámbito nacional e internacional. Bajo diversas denominaciones, la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile reunió en sus aulas y salas de concierto un excelente grupo de los más connotados maestros y artistas nacionales y extranjeros que formaron una generación de compositores y especialistas notables en todas las disciplinas musicales.

Miguel Letelier Valdés perteneció a la generación privilegiada de alumnos de estos maestros, puesto que pudo seguir su camino en el exterior, con una sólida base que destacó a los chilenos en todos los países donde postularon para continuar su perfeccionamiento.

Desde mi perspectiva de musicóloga, estimo como muy significativas las siguientes realizaciones de Miguel Letelier: *el compositor*, que dejó una huella no sólo en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, sino que también en el exigente Conservatorio de París y en el de Hamburgo; *el organista*, que asimiló las enseñanzas de sus maestros, Perceval y Zeoli, que lo formaron no sólo como un intérprete de excelencia, sino que le inculcaron el respeto por un instrumento –prácticamente olvidado– que yace mudo en tantos lugares de nuestro país, pese a los numerosos proyectos presentados por Letelier para su restauración; *el docente*, que ha formado de manera continua y sin pausa en la Facultad de Artes varias generaciones de compositores que han tenido exitosas trayectorias personales.

Mi sabio maestro, Gustavo Becerra, que también lo fuera de Letelier, decía que lo fácil para un músico era irse, salir a buscar nuevos rumbos y, estando abierta la alternativa del no retorno, lo desafiante era volver y quedarse en la Patria.

El actuar profesional de Miguel Letelier y las obras de su catálogo trasuntan el apego a sus ancestros, el respeto por los representantes de los diversos estratos de la cultura nacional, su abierta colaboración con otras expresiones artísticas del país y, por último, un trabajo de creación musical al servicio de los intérpretes chilenos, jóvenes o consagrados”.

Por su parte, David del Pino Klinge, director artístico de la Orquesta Nacional de Georgia y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha declarado:

“Es un placer expresar mi satisfacción por el galardón conferido al profesor Miguel Letelier.

Prolífero creador de partituras sinfónicas y de cámara en diversos estilos, maestro comprometido con la formación de la nueva generación de compositores y especialistas en la ejecución de órganos de iglesia, Miguel Letelier resume en su persona tradición y modernidad, creación y pedagogía.

Si a lo anterior añadimos la maestría con que ha desarrollado otras áreas profesionales, estamos sin lugar a dudas frente a un digno, talentoso y multifacético músico”.

El compositor argentino Gerardo Gandini, Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria 2008, afirmó:

“Conozco a Miguel Letelier desde los legendarios años 60, cuando con una beca llegó a Buenos Aires para estudiar en el Instituto Di Tella, donde yo trabajaba como ayudante de Alberto Ginastera y daba las clases de análisis musical.

Tengo un gran aprecio por él, así como lo tuve para don Alfonso, su padre, y su hermana Carmen Luisa, gran cantante, que ha interpretado varias obras mías en Chile.

Desde entonces nos hemos encontrado algunas veces en Santiago y siempre aprecié su musicalidad y su talento.

Me parece que el reconocimiento que se le ha dado al otorgarle el Premio Nacional de Arte, mención Música es muy merecido por sus cualidades y larga trayectoria”.

El Dr. Luis Merino, Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, opinó:

“El señor Letelier proviene de una familia de legendaria importancia en la vida musical chilena. Su padre, el recordado compositor don Alfonso Letelier Llona, Premio Nacional de Arte, mención Música, su madre, Margarita Valdés Subercaseaux, y su hermana, doña Carmen Luisa Letelier Valdés, han contribuido de manera señera tanto a la creación como a la interpretación musical en Chile. De ahí que el señor Letelier Valdés tuviera desde sus más tiernos años una preparación completa y refinada, tanto en la interpretación como en la composición musical en un entorno familiar que marcó toda una era en la historia de la música chilena.

Sus estudios como creador los realizó en Chile con destacados maestros de la talla de Gustavo Becerra-Schmidt, Premio Nacional de Arte, mención Música, continuándolos en Buenos Aires en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, dirigido entonces por el gran compositor y maestro argentino Alberto Ginastera. En este Centro pudo interactuar con las más destacadas figuras de la vanguardia musical de los 60, lo que junto con sus estudios en París con figuras de la relevancia de Olivier Messiaen

y Max Deutsch, y en Alemania con el profesor H. de la Motte, le permitieron alcanzar un dominio consumado del oficio creativo que le ha servido de base para la realización de una importante obra musical, tanto en lo que concierne a la música de cámara como a la música sinfónica. Su obra ha sido presentada tanto en Chile como en América Latina, Estados Unidos y Europa con un gran éxito de público y de crítica, que avala su exquisita sensibilidad de músico, contando con la ejecución de importantes intérpretes y con la publicación de relevantes editoriales. Desde el año 1980, Miguel Letelier ha enseñado la composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a figuras que después se han destacado en la escena de la creación nacional.

Además de la creación musical, el señor Letelier Valdés es un importante cultor del órgano, instrumento que ha sido denominado el "instrumento rey". Después de iniciar sus estudios en Chile con el gran maestro belga-argentino, prematuramente fallecido, Julio Perceval, se perfeccionó en Alemania con el profesor U. von Kameke. Aparte de una importante labor como solista tanto en Chile como en el extranjero, con el estreno en Chile de obras claves de la música de órgano contemporánea, y de un dedicado trabajo como maestro formador de numerosas generaciones de organistas en Chile, muchos de los cuales han alcanzado éxito en el extranjero, el señor Letelier Valdés, con una gran vocación de servicio público, ha luchado incansablemente por la restauración de estos instrumentos en Chile, de modo que no se pierda, por el descuido y la incuria, tan comunes en nuestro país, un legado cultural que forma parte de la memoria de nuestra patria.

Además de la música, el señor Letelier Valdés ha manifestado una permanente preocupación por el drama ecológico de Chile y del mundo en general. Como un activo defensor de los sistemas naturales, ha sido parte del directorio del Comité de Defensa de la Flora y Fauna por muchos años. Sobre el particular son múltiples sus actividades, como escritor de artículos en diferentes revistas y periódicos, tanto en Chile como en el extranjero. Ha sido merecedor de una medalla de oro y diploma de honor concedido por la Dirección Meteorológica de Chile, por sus servicios prestados por más de 20 años a esa institución. Esta actividad se sustenta en largos años de estudio sistemático dedicados a la botánica, geología, ecología, meteorología e ingeniería forestal".

Juan Orrego-Salas, compositor, profesor emérito de la Universidad de Indiana (Bloomington), Premio Nacional de Arte, mención Música 1990, entre otras muchas distinciones logradas, radicado en Estados Unidos, expuso lo siguiente.

"Conozco bien el progreso de Miguel Letelier Valdés como músico desde su más temprana edad, junto a su padre, Alfonso Letelier Llona (Premio Nacional 1968), y posteriormente las expresiones de reconocimiento a su obra de compositor y actuaciones como organista en Chile y el extranjero.

Me cupo personalmente escuchar de sus maestros Domingo Santa Cruz, del organistas belga Julio Perceval y de los compositores argentinos Alberto Ginastera y Gerardo Gandini, entre otros, entusiastas palabras de apreciación de su talento y acerca de su profundo deseo de formarse dentro de los cánones más estrictos de la creación musical y técnica organística.

Hoy, Miguel Letelier, poseedor de una extensa lista de obras de variados géneros de la música, con una reconocida carrera como organista y valiosa actividad docente como maestro de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, represen-

ta para el país una realidad artística digna de ser reconocida dentro de la más elevada categoría.

Conozco algunas de sus obras que me parecen propias de un creador que en ningún momento pierde contacto con lo más profundo de sus convicciones artísticas, junto con ser un aporte indispensable a las ideas y estéticas de nuestro tiempo.

Termino por expresar que más de un par de alumnos de Miguel Letelier me han manifestado el reconocimiento entusiasta de su desempeño como maestro”.

Francisco Rettig, director de la Orquesta Filarmónica de Santa Fe de Bogotá, ha sostenido:

“Durante mis años de trabajo en Chile tuve la ocasión de conocer al compositor Miguel Letelier como intérprete en las *Pasiones* de Bach, así como también su producción musical.

Lo dicho, así como la formación académica y la vasta trayectoria docente del Sr. Letelier, me hacen pensar en un músico altamente profesional que, desde sus diferentes facetas como compositor, intérprete y docente ha brindado durante toda su carrera grandes beneficios musicales y culturales al país”.

El profesor Guillermo Scarabino, MA, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina, aseveró:

“Formado a la vera de distinguidos maestros en importantes centros educativos de diversos países, desde su juventud el Licenciado Miguel Letelier Valdés ha desarrollado una intensa actividad artística y profesional valorada internacionalmente. Su titularidad de cátedra en la Universidad de Chile, su calidad de Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, su participación en el Directorio de la Asociación Nacional de Compositores, su intervención como Jurado del Premio Nacional de Arte, mención Música y del Fondo Nacional de las Artes (FONDART), constituye en su propio país un amplio reconocimiento a su trayectoria de compositor, intérprete y pedagogo”.

La clarinetista Valene Georges, manager y fundadora del Ensemble Bartók Chile, escribió lo siguiente, con ocasión del galardón recibido por el compositor Miguel Letelier:

“Es bastante natural que don Miguel Letelier Valdés se haya convertido en uno de los músicos más importantes de Chile. No puede haber sido diferente, ya que proviene de una de las familias artísticas más distinguidas del país, los Letelier-Valdés.

Miguel, junto con su padre, don Alfonso Letelier Llona, quien también fue recipiente del Premio Nacional de Música, su madre, la contralto, doña Margarita Valdés Subercaseaux, y su hermana, doña Carmen Luisa Letelier Valdés, conforman una verdadera dinastía musical chilena.

La música de Miguel Letelier es un espejo del delicado mundo interior del compositor, influenciado por las armonías visionarias de Scriabin, los juegos timbrísticos de Debussy y, a veces, la diabólica realidad distorsionada de los expresionistas.

Letelier ha evitado el sendero de la uniformidad y de la “moda” compositiva y ha forjado su propio camino. Este lenguaje musical original es el que utiliza en su trío para voz, clarinete y piano, “La Detresse” de *Tres canciones* (O- 25), con texto en francés de la Comtesse de Noailles, compuesto en 1985 para los miembros del Ensemble Bartók Chile.

El ambiente sonoro de esta obra es un fiel reflejo del estado de ánimo del creador al momento de componerla. Nunca se supo ningún detalle personal de su origen, pero la música de esta época del compositor revela un alma en estado de cambios y transformaciones violentos, reflejados en la iridiscencia de una música que es, a la vez, apasionada, pero atormentada; cristalina, pero turbia; extasiada, pero angustiada. Transporta tanto a los intérpretes como a los oyentes a un extraño mundo “entremedio”, donde no hay nada real, sino añoranzas de un mundo soñado, mucho más tierno y sin asperezas.

El éxtasis que exuda esta extraordinaria obra nos lleva a niveles de una intensidad bordeando la locura, demostrando el genio del compositor al poder invocar semejante estado de ánimo a través de sus armonías angustiadas. La desesperación de un alma joven atormentada, la frustración teñida de una sensibilidad casi enfermiza, habitando regiones desconocidas, donde el espíritu oscila entre la luz y la oscuridad, junto a intensos arpegios y trinos, escalas pentatónicas y armonías densas, nos llevan a un mundo sonoro cada vez más distorsionado, hasta que, al fin, nos priva de la voluntad de resistir. Nos dejamos llevar y nos perdemos en regiones crepusculares, morbosas, impregnadas de la dulzura de la muerte.

Como intérprete, Letelier se destaca como gran solista en órgano. Su mentor argentino, Julio Perceval, le influyó a tal punto que ha hecho una cruzada personal para rescatar y restaurar los órganos más importantes de Chile.

Aparte de su obra original como compositor, se debe señalar su imprescindible contribución como autor de un importante artículo sobre la conocida cantautora chilena, Violeta Parra. Miguel Letelier no solamente la conocía bien, sino fue un amigo personal y su consejero musical. Como ella no sabía escribir música, Miguel le transcribió toda su obra. Su profundo conocimiento de esta idolatrada artista chilena se refleja en un extenso artículo que escribió sobre ella y sus creaciones musicales, que debiera figurar en todas las colecciones de estudios sobre Violeta Parra. Del ambiente musical chileno se puede decir que Miguel Letelier, junto con su padre Alfonso Letelier, fueron los únicos compositores del área de la música “docta” que siempre ayudaron, apreciaron y ampararon a esta mujer solitaria durante su corta y trágica vida.

En el plano personal, Miguel Letelier es una persona extremadamente comprometida con el medio ambiente, y su bombardeo a los medios a través de cartas y artículos nos mantienen la conciencia siempre en alerta. Tal vez algún personero iluminado del gobierno chileno futuro lo nombre Ministro del Medio Ambiente. No sería tan desafortunado.

Mientras tanto, nuestras sinceras felicitaciones por su merecido Premio Nacional de Arte, mención Música 2008".

ESTUDIOS

Roberto Falabella: un músico y ser humano excepcional

Roberto Falabella: an Exceptional Musician and Human Being

por

Delia R. Cassaretto¹

endoremiofa@hotmail.com

“No he pensado este trabajo como información para musicólogos, aspiro a que su contenido llegue a los músicos, al ser humano, y deseo especialmente que su contenido sostenga a la juventud que lucha en este difícil arte de la creación musical. Quisiera que la lección que nos dio Roberto Falabella contrastara con ese ánimo simplista de tantos compositores del mundo entero, frente al problema de la creación a la que con frecuencia le suponen más dificultades de las que realmente debieran, pidiendo más ayuda de la que más tarde demuestran merecer”².

Algo se ha escrito –especialmente en la *Revista Musical Chilena*– sobre Roberto Falabella como compositor, pero muy poco –o nada– sobre Roberto Falabella Correa como hombre, como ser humano. Este trabajo pretende –aunque sea en parte– llenar ese vacío, acercándose al creador desde ese ámbito que, en alguna medida, no menor, puede explicar su posición como artista en la sociedad en que le tocó vivir y, por lo tanto, comprender el sentido de su producción como músico.

Palabras clave: Roberto Falabella, compositores chilenos, vida musical chilena, institucionalidad musical chilena, s. XX, Gustavo Becerra-Schmidt.

Most of the articles on Roberto Falabella, particularly those published in the Revista Musical Chilena, deal mainly with his activity as composer. However, practically nothing has been written on him as a person and a human being. This article attempts to fill this gap, at least in part, focusing on his personal and human features. Hopefully it will contribute to the understanding of his position in society as artist during his lifetime as well as to the understanding of the significance of his musical production.

Key words: Roberto Falabella, Chilean composers, Chilean musical life, Chilean music institutions, 20th century, Gustavo Becerra-Schmidt.

¹La *RMCh* ha querido conmemorar los cincuenta años del fallecimiento del compositor nacional Roberto Falabella, publicando la colaboración que hizo llegar la escritora Delia Cassaretto. Ella vivió durante varios años con la familia del músico luego de su muerte: su viuda Olga Díaz Blanc, a quien cuidó en su ancianidad, y sus dos hijas, Ximena y Florencia, con las que mantiene vínculos de amistad.

²Becerra 1965: 28.

Mucho ha que conocí de Roberto los bemoles de su vida. He ido celosamente guardando las narraciones de su historia, repetidas por los recuerdos de Olga, su compañera, la madre de sus dos hijas y su cuidadora abnegada, admiradora de su talento, de su dulzura y cómplice de sus aguerridas “inmiscuciones” en el mundo de la política. En períodos de persecución por profesar una ideología política distinta al gobierno del presidente Gabriel González Videla, Roberto estableció su domicilio de calle Lyon, lugar en que bajo su chapa de “el alemán”, se escribirán colaboraciones para el clandestino diario *El Siglo*.

Amigo de Neruda, de Violeta; admirador de la obra de García Lorca; amante de un vasto universo acorde a sus inquietudes intelectuales; amigo con Armando Cassigoli, Eliana Navarro, Oscar Stuardo, Efraín Barquero, Poli Délano, Nino Colli, Fernando García, Nissim Sharim.

Es quien se escribió con Shostakovich, concertando un encuentro en Rusia. En el viaje aprovecharía de ver alternativas en relación a su salud. El encuentro quedó abortado por “causa de muerte”. En su sensibilidad es un soñador comprometido de convicciones profundas y luchador infatigable. La desventura humana del diario vivir es su motivación en la lucha política, llegando a convertirse en un “panfletario”: llevado en su silla de ruedas, cargaba sobre sus piernas los ejemplares del diario *El Siglo* y panfletos, que redactados en reuniones del Partido, debían llegar a destino. Para ocultar y prevenir persecuciones, Roberto ideó entonces encubrir las actividades políticas que se llevaban a efecto en su domicilio, bajo la supuesta existencia de un falso “club deportivo”, del cual era su presidente. La idea fue, según sus contemporáneos, “simple y fantástica” y de suma eficacia: nunca se le descubrió.

Es profundamente humano en el concepto nietzscheano; amigable, aunque solitario en su dolor; creador prolífico y vanguardista en el estilo; un celoso constructor en el uso de la técnica.

La vanguardia musical de los 60 cuenta con él como constructor señero de una nueva propuesta musical, en un movimiento emergente. Este hombre se adelanta en muchas décadas a su época y genera importantes aportes a la música. Por su prolífica obra (61 composiciones en 8 años) se le ha llamado “el Mozart chileno”.

Conocedor de soledades, padre amante, amigo incondicional, compañero político, hijo triste de madre permanentemente ausente; cuidado por afectos femeninos que había en su entorno, y económicamente bajo la tutela de su progenitor. En lo artístico brilló con luz propia y es señero en los caminos de los jóvenes músicos que ven en él al gran hombre, admirado, respetado y aún desconocido en su aspecto humano.

Lo conocido de su biografía se remite fundamentalmente a su obra. No hay referencias de él como el ser humano que debió sobrellevar penosas limitantes en diversas facetas: de salud, afectivas, del alma, económicas y las ausencias que agigantaban su dolor metafísico. Tenemos en la vida de Roberto una oscuridad profunda, que él reconvierte en luz a través de su obra. La creación es un desgarró y es, en su breve existencia, un prolífico creador, dejando con su obra testimonio de la transformación de una dolorosa vida en belleza, cuando se suma a ella su talento. Ningún dolor es estéril en su sensible vida.

Roberto nació el día 13 de febrero del año 1926, su abuela materna asistió el parto en su casa. Su padre es Roberto Falabella Finizzio y la madre Marta Correa Escobar, quien sólo tenía 15 años al nacer su hijo. Le sobreviven: su hermana, sus hijas Ximena y Florencia, las que no tienen descendencia; sus sobrinas Silvia y Marcela, las hijas de su tía Eliana Falabella; las señoras Liliana, María Luisa y Teresa Solari Falabella, las cuales constituyen hoy el importante soporte económico de las hijas, quienes viven austeramente.

Roberto tuvo una familia que trascendió las formas de lo convencional. Curioso resulta saber que no siendo civilmente reconocido por sus progenitores, su madre le “dio” más hermanas, pero adoptivas. La misma madre que no acompañó con su presencia a los que nacieron de sí. Atípica y dolorosa verdad en la vida del músico: una madre ausente, que prodigaba “maternidades nuevas”.

Su primera etapa de vida fue al cuidado de su abuela materna y de su tía Hilda. Roberto veía muy poco a su madre. Ello era motivo de ácidos comentarios de terceros, y las constantes ausencias hacían de sus encuentros una experiencia que transformaba el ambiente y estado anímico del músico, constituyéndose cada visita en un acto para recordar profundamente. Las esporádicas visitas podían lo mismo sumir a Roberto en una profunda depresión o en un grato estado de ánimo.

Nació con el síndrome de Little, que es un trastorno extraño que ataca a los niños en los primeros años de vida, causando músculos espásticos y rígidos en las piernas y, en menor grado, en los brazos, dificultando el asir objetos, gatear y caminar. A diferencia de la mayoría de las otras enfermedades que afectan al cerebro, esta enfermedad no empeoraba a medida que los niños crecían, sus incapacidades permanecían relativamente igual. Aun cuando la parálisis cerebral afecta el movimiento muscular, no está causada por problemas en los músculos o los nervios, sino por anomalías en el cerebro que interrumpen la capacidad de éste de controlar el movimiento y la postura. Más tarde se le definió como un cuadrapléjico severo (parálisis total). No podía realizar movimientos voluntarios, hablaba con dificultad, su fonética era deficiente, aun con ello, le era suficiente para comunicarse. En ocasiones, cuando se sentía ofuscado, lograba alzar su voz para decir con energía cuanto pensaba necesario explicar o reclamar. Fundamental en ello era la presencia de Olga o de “tía Hilda”. Luego esa tarea fue propia de sus secretarios, Eduardo Moubarak y Raúl Rivera. Ellos debían atender rigurosamente las indicaciones de él, para traspasar a la partitura la música que brotaba en su mente.

El intenso tiempo compartido con Moubarak fortalece una amistad que trasciende al concepto de “trabajo”, ya que Roberto no “pagaba” esos servicios de asistencia en sus dictados musicales, eso era propio de Carlos Vasallo, albacea de Roberto.

Según el propio decir del artista, pocas veces realizaba cambios en su obra, porque si había algo que no le sonara bien en su mente, no lo pasaba a la partitura.

Su enfermedad le jugaba muy malos momentos. Había circunstancias en que no le era dable realizar su estricta rutina de estudios y ello le dificultaba el avance que tenía programado, lo cual le causaba estados de molestias y enojos –nada

ligeros— consigo. Era un hombre disciplinado en sus actividades intelectuales, solía organizar con mucho rigor sus horarios, ello fue una determinante para su espacio en la vida familiar. Compartir su tiempo con las hijas era lo más importante fuera de la música.

Remitiéndonos a las características de su enfermedad, estamos ante un hombre que jamás pudo erguirse sobre sus piernas, no podía abrazar, no podía afeitarse su rostro ni ejecutar los ineludibles actos de natura, lo que significaba que había ocasiones en que hasta la incontinencia era su verdugo.

Olga declaró: “Tenía que cultivar la paciencia. Estar en la silla de ruedas que su padre le compró, era para él una incomodidad, puesto que se deslizaba por sus espásticos movimientos, sin poder continuar sus lecturas”.

Salía en silla, llevado por Olga, a pasear con las niñas, cargando con indisimulado orgullo su mayor tesoro: las tres mujeres de su vida.

Tempranamente, Roberto acusó los síntomas de su enfermedad. Siendo un niño extremadamente dulce en sus rasgos y expresión, agudo en la observación, creció en un entorno cultural no acorde a la manifestación del desarrollo de su talento y muy precario en estímulos para su crecimiento intelectual. Aprendió a leer por sí mismo, siendo un niño muy pequeño. Luego continuará generando sorpresas por su brillante coeficiente intelectual e ilimitada agudeza mental. Transcurría el tiempo y el pequeño Roberto no caminaba, no se le proporcionaban estudios formales y carecía de perspectivas, dada la limitada visión de futuro de sus cuidadoras, la abuela y las tías, para quienes los signos de la enfermedad eran algo más cercano al popular concepto de lo que sería un niño “tontito”. Ante ello, reaccionaban otorgándole ternura, en sustitución de la ausencia de la madre y sus cuidados. El niño se desarrolló emocionalmente con fantasmas afectivos por la poca relación entre sus progenitores. A petición propia se busca cómo cursar sus estudios formales.

La vida de Roberto y su hermana transcurre, en los primeros años, domiciliados en calle San Pablo N° 1117, Santiago de Chile, lugar que era arrendado por su padre, siendo atendidos por los mencionados familiares, a quienes denominaba “la chusma”.

En el pasar del tiempo, instalados con el padre desde los nueve años, la esquematización de su vida repetirá ciertos cánones que son consecuencias de su irregularidad civil. Los hermanos Falabella Correa civilmente no estaban documentados, razón por la cual al nacer Ximena y Florencia se reiteró la condición de “N N”, lejos de toda voluntad del artista, pudiendo ordenar ello el 13 de noviembre de 1954, cuando por fin se casa civilmente con Olga.

PRIMEROS ESTUDIOS

Ante la imposibilidad de cursar estudios de manera regular, tuvo profesores particulares que formalizaron su aprendizaje ante la entidad educacional, siendo aprobado en ellos con un excelente rendimiento, lo que, por cierto, aumentó el orgullo paterno ante la incipiente brillantez intelectual de su hijo. Su primera maestra fue la Sra. Berta Platoni, que consolidó la formación que le orientó a descubrir su vocación humanista. El orgullo paterno contrastaba con el severo pudor que le

causaba su enfermedad, razón por la cual construyó una casa en el balneario de Las Cruces, para que el joven hijo pasara los veranos, alejándole de la mirada de los curiosos.

En su período de púber, las cuidadoras prontamente se sentían incapaces de hacerlo. La sensibilidad de este joven, que tenía el privilegio de “elegir”, optó por quien le pareció la mejor y escogió a Olga, quien, diez años mayor que él, fue, a contar de entonces, la que le prodigó toda suerte de cuidados hasta el último de sus días. Hizo de ella una madre –la propia y la de sus hijas–, una cómplice, una secretaria, la confidente, la que sin indicarlo él sería la intuitiva celadora de su obra, guardándola para testimoniar su creación.

MARTA SU MADRE Y LA AUSENCIA

Estudios previos de la vida del artista señalan a Marta como la madre prototipo. La realidad es distinta, no fue la omnipresente ni la que se entregaba de tiempo completo a las duras labores de cuidar a un hijo con semejante limitación física. De ahí la razón de la constante presencia de Hilda en la vida del músico. También cabe señalar que Roberto tenía una gran relación afectiva con la que sí era la esposa de su padre, doña Paulina Peragallo. Marta tenía prolongadas ausencias; las razones le pertenecen, pero con ello no permite imaginar la maternal abnegación que investigadores anteriores indican. La ausencia fue razón de incomunicación, es más, tal vez fue el peculiar modo de encuentros, el nexo que fortaleció la mutua admiración y respeto, ya que otorgaba la posibilidad de observarse dentro de cánones de objetividad, sin la distorsión afectiva que da la continuidad de una relación convencionalmente normal.

Roberto era gran conocedor de las cualidades y defectos de su madre; no eran sus “faltas” motivo de no ser merecedora de su respeto y cariño. Quizás sí en Marta había una natural pérdida de objetividad al respecto, lo que le llevaba a no obviar las “poco amables” reacciones de Roberto, quien, dentro de sus enormes bondades, parecía a veces ser “otro” por la ofuscación que le causaba el agotamiento de su parálisis. En circunstancias como esas, la madre no lograba cumplir el objetivo de la visita y se retiraba rápidamente. Esta era una actitud incomprensible para el padre del músico y le causaba profundas molestias, pidiendo que no fuera más si sus visitas habían de ser devastadoras. A Roberto se le pasaba su manifestación de enojo más pronto que el pesar de sentir que había sido ingrato frente a su entorno. Luego de alguna circunstancia como esa y gracias a su inconmensurable sensibilidad, generó posibilidades de encontrarse de manera semiclandestina con su madre, desacatando la determinación de su padre, que tiene ciertos reparos en admitirla al interior del hogar. En alguna ocasión el músico preparó una salida no acordada para visitar a su madre, haciendo cómplice de ello al chofer de su padre y a su cuidadora, la que quedó a merced del enojo de su progenitor.

No es clara la situación de conflicto generado entre los padres del artista, sí es sabida la enorme diferencia de edad entre ambos –ella 15 años, él 37– y la muy diferente posición socioeconómica, en verdad, extrema. Marta era la hija de la costurera que trabajaba en la sastrería y tal vez ello concitó discrepancias insalvables. A excepción de los hijos, no había más que los uniera. Marta era una mujer de

peculiar encanto y, conocedora de su atractivo, compartía con su hijo misceláneas de sus viajes. Así es como van integrando una relación que pasó a ser importante para sus inclinaciones académicas: los obsequios traídos de sus viajes son en su mayoría libros y, por cierto, música.

Falabella Finizzio quería ante todo el bienestar de sus hijos y es así como la situación se subsana, pero las lejanías de las visitas de su madre se han de repetir con sus viajes. El desencanto de la espera ya no da aires de belleza a la ausencia y el artista se sumerge en profundas depresiones. Cuando enfermaba se hacía necesario procurar la presencia de Marta y ella solía no estar ubicable. Era en aquellas ocasiones cuando Roberto la justificaba. Sufría, a la par de su cuerpo, la prolongada falta. Entraba en esos estados depresivos de los cuales Olga procuraba trabajosamente animarle, alentando en él la continuidad de sus horarios para estudiar y componer, que ella aseguraba cumpliendo las pesadas tareas que esto implicaba. Olga recordaba: “Siempre tenía que levantar a Roberto, no sólo por su invalidez, sino porque su desánimo era mayúsculo, en ocasiones. Lo más delicado era hallar el modo de sustraerlo de sus depresiones. Roberto lloraba en las noches y procuraba que nadie se enterara, solía reír con sus amigos, siempre se le podía ver con una sonrisa amplia. No dejaba mostrar sus reales estados de ánimo”.

Se comenzó a deteriorar su salud y debió ser intervenido quirúrgicamente en repetidas ocasiones y, por cierto, sin más figura materna, por adaptación, que la de Olga, y las visitas de la tía Hilda y Carlos, su hermana María Gabriela, sus amigos y obviamente la presencia del padre, para quien ni todas las obligaciones de la vida le impedirían acompañar “a su niño”.

SU ABUELA, PURA ESCOBAR

El día que Roberto nació, su abuela materna señaló a Olga que “el niño era ‘sanito’ y robusto, a la par de ‘precioso’. ¡Cómo íbamos a suponer que venía enfermo!”. Fue una abuela que, conmovida por la enfermedad de su nieto, intentó prodigarle toda la ternura que era capaz de sentir, y aportó cuidados “metafísicos”, consistentes en ubicar medallitas entre las ropas del niño para recibir protección, oración mediante de su parte, con la ilusión incumplida que “algún día, Robertito, sanará”.

TÍA HILDA

Tía Hilda no engendró hijos, dedicó su tiempo a la labor de cuidar a su amado sobrino y dispensarlo del obligado encierro. Le acompañó y cuidó por toda su vida, y su marido, profundo admirador del artista, reía diciendo que tamaño ser humano debiera ser llamado “Robertazo”, observación acertada de quien fue compañero intelectual de tertulias. Amenas reuniones fueron vividas en este trato tan admirado que tuvo de su tío político, con quien compartía la contingencia nacional y sensibles temas, inherentes fundamentalmente al cuestionamiento de los ejercicios doctrinales, de credos e ideologías, de deportes y utopías; de la vida. Cuando ocurre la muerte de su sobrino, Hilda cae sumida en una depresión gravísima. No se recuperó jamás de semejante duelo, haciendo de su espacio una

sala de recuerdos, donde instaló los diversos objetos que le quedaron de la infancia de Roberto.

SUS MAESTROS

Sus primeras lecciones para cursar formalmente sus estudios primarios estuvieron dirigidas por la Sra. Platoni. Una maestra anterior declaró al padre que era inviable enseñar al joven: “Nada se puede hacer al respecto, excepto acompañarlo a hacer juegos donde tenga la ocasión de interactuar con amigos de su edad, pero ‘nada’ se le puede instruir en lo académico, porque el joven no es intelectualmente sano”. La razón de esta opinión fue la incapacidad para atender la fonética enferma de Roberto, y el descontrol de sus movimientos, lo que causaba incomodidad y perturbación a dicha maestra. Este tropiezo no destruyó la tenacidad de su propósito y fue insistente en pedir que se le buscara una profesora “capaz”. Finalmente, aprobó la formalidad académica de educación de humanidades, obteniendo calificaciones de excelencia.

Vino entonces la etapa en que comunicó a su padre la intención de realizar estudios superiores; cuenta ya con dieciocho años. Su padre, aún con la disposición de complacerlo, no entendía cómo, con las limitantes físicas de su hijo, podría éste realizar su proceso de aprendizaje. Se cuestionaba: “¿Cómo habría de hacer para conseguir sonido de algún instrumento? ¿Cómo aprendería la técnica? ¿Qué requería para la ejecución de su proyecto, cómo canalizarlo? La necesidad de Roberto era imperiosa, quería aprender música. Ello habría de ser su mayor sentido de comunicación. Nuevamente hubo quienes sostuvieron que nadie era capaz de enseñar música a Roberto, pero apareció alguien “capaz”, fue Lucila Céspedes, maestra de teoría musical. Estamos en los años 1945 y 1946, la maestra, con dulzura e ingenio, ha de hallar la forma de enseñar teoría y solfeo al inválido estudiante. Dentro de las limitantes naturales del músico, la maestra Céspedes desarrolló, a la par de su talentoso alumno, nuevas técnicas en el ejercicio de su método, enseñándole en sus clases de teoría musical a “obtener notas y sonidos” haciendo soplar a Roberto una peinetas acompañada de un papel... y consiguió sonidos... “¡Oh, qué bien sé tocar!”, rió el músico con su maestra, haciendo alusión a cierta fábula.

Otra de sus maestras fue la Sra. Julia López, en el año 1947. En los dos años siguientes, 1948 y 1949, la musicóloga María Ester Grebe le enseñó la asociación sonido-grafía y graduación interválica. Además, cuenta con un maestro de gran talla, como lo es Alfonso Letelier, con quien en los años 1949 y 1950 ha de completar sus estudios de armonía. Su hijo, Miguel Letelier, reciente Premio Nacional de Arte, mención Música 2008, declara que, al decir de su padre, Roberto era dueño de un talento extraordinario, y su obra debiera estar más presente, ya que es una de las que marcó una alta calidad en Chile, a pesar de la corta vida de su autor y las limitantes físicas que sobrellevó.

Gustavo Becerra, prominente músico, antes de ser Premio Nacional, fue su maestro de composición musical. Con él, no sólo generó una relación discípulo-maestro, además, fueron íntimos amigos, tanto, que recibió de su viuda, en prenda de recuerdo, el reloj del artista. El maestro holandés Fré Focke, en tiempos ya

posteriores, al comienzo de las creaciones de Roberto, en el año 1954, también impartirá sus conocimientos al músico nacional.

Los impedimentos físicos de este alumno eran una dura barrera. Esta fue salvada al cabo de algunos años de estudio gracias, principalmente, a su particular talento. El músico inició entonces su prolífica obra creadora, desgraciadamente demasiado breve, que fue reconocida y aplaudida por todos.

Se ha compilado su obra a través de quienes, conocedores de Falabella, se dieron como tarea “buscar” los legados de su música, dando así con el hogar de la viuda y sus hijas. Aquélla, sabedora e intuitivamente, guardó con celo y amor la presencia inmanente del compañero de su vida, del artista, que ha ido ocupando el sitio que le corresponde en las artes nacionales, aún sin haber recibido jamás el Premio Nacional de Arte, probablemente por su juventud.

La divulgación de su música trasciende fronteras. El director de orquesta Eduardo Moubarak, declara: “Si Roberto hubiese vivido 30 años más, hubiese sido el mejor compositor del siglo XX en Chile. Era el de más inventiva, era el más novedoso de todos, de un ingenio que se ve poco”.

Por otra parte, Sergio Ortega y el mismo maestro Becerra han admirado y promovido también su obra. A la poca difusión lograda por la música de autores chilenos en el ámbito local, tema observado, expuesto y criticado por el mismo Falabella³, se agregó en su caso, durante la dictadura militar, su reconocida ideología política, razón por la que se intentó evitar la ejecución de su obra en el Teatro Municipal en 1988. Ante tal situación, el director italiano Roberto Abbado declaró que la radical importancia de su obra trascendía las ideologías y que la envergadura del dominio de la técnica, lo vanguardista y el contenido de la obra en sí, son mérito suficiente para ser ejecutada.

EL HOMBRE

Se va tejiendo en esa permanencia de los cuidados que dio Olga a Roberto una historia de singularidades que cuando llega él a cumplir los veinticinco años le dará la alegría inmensa de ser padre, al nacer, en enero de 1951, Ximena. Compartieron todo, vicisitudes y esperanzas. Ella, la compañera imprescindible de sus días, prontamente le dio una segunda hija, cuando en noviembre de 1952 nació Florencia. Ya tenía casi 27 años y la felicidad en él es extrema: es padre de dos niñas. Recibe entonces, entre alegrías compartidas y verdaderos actos de elevación para el hombre-artista, diversas bromas de sus amigos, ya que por la turbación emocional de los hechos es difícil para él verbalizar. Refiere a su amigo Gustavo Becerra, bajo una emoción absoluta, que tiene una “jija”. Esto pasó a constituirse en una broma reiterada de los amigos. Divertido explicaba que lo que él decía era: “que tenía una jija” y ante su segunda hija, refirió que tenía otra “muñequita”. En cierto modo así era, dada la escasa edad de la mayor, que se asomaba a la cuna para jugar con su hermanita. Nuevamente convertido en presa de su sobreexcitación emocional, Roberto aludía así a su segunda hija, que tenía unas pocas semanas. Guardó la noticia para ser dicha por sí mismo al regre-

³Falabella 1958a; Falabella 1958b.

so de su hermana y su madre. Su padre, que murió el 19 abril del año 1951, jamás se enteró que había sido abuelo.

Olga le había dado cuanto podía esperar: comprensión, cuidados, abnegación, su peculiar ternura, fundamentalmente, y sus hijas. Estas habrían de vivir disonancias existenciales de profunda gravedad, pues Roberto, con su temprana muerte, minó en la vida emocional de sus hijas los rasgos de una niñez normal. La pérdida de la situación económica completa el caos. Cabe preguntar ¿qué sucedió si el músico era hijo de un acaudalado burgués? Se dan distintas versiones respecto a su salud, la más silenciada es que murió con una perturbación mental, razón por la cual es precisamente no divulgada, conjuntamente con sufrir el mal de Parkinson. Me refirió esta información Olga. Ella es a mi ver extraordinaria, concepto compartido con el maestro Gustavo Becerra, quien señala que la vida de Olga junto a Roberto fue “excepcional, llena de afecto, admiración y eficiencia”⁴.

La muerte de su padre trajo consigo muy negras consecuencias para la estabilidad económica de la familia. Situación poco clara, dado el hecho de que el padre fue sistemático y generoso proveedor. ¿Qué ha sucedido entonces? Olga fue un moderador natural de los gastos excesivos en que incurría Roberto frente a situaciones de terceros involucrados, que buscaban inescrupulosamente “sacar partido al burgués artista”, como escamotearle, por ejemplo, colecciones de libros y objetos diversos. Hay hacia Roberto una mirada extraña, que lo sitúa al mismo nivel de burgués que su padre, no siendo más que participante de esos bienes que le hace disfrutar. Es víctima de inescrupulosos actos, los que ha de “excusar” por la necesidad de quién o quiénes los hayan realizado. Aunque la pérdida de sus libros lo alteraba, prefería no ver mala intención. Él –decía Olga– era demasiado crédulo, fue víctima de muchos compañeros del partido que tanto defendía.

Ante las dificultosas condiciones económicas tras la muerte de su padre, Roberto debió encontrar el modo de proveer el sustento familiar y resuelve hacer clases. Sergio Ortega fue uno de sus discípulos, al igual que Hugo Pavicic. Tras las enseñanzas, que traspasaron lo puramente musical de un maestro, recibieron lecciones integrales y tuvieron el privilegio de conocer al artista, a la persona, y no sabían que apuntalaban al hombre en su más insólita soledad y complicada existencia. Fueron eslabones en la cadena creativa de la vida de un artista que humanamente sufría su condena de ser frágil.

Roberto tenía ciertas restricciones para acceder a regularizar civilmente su vida, y bajo razones de índole nunca esclarecidas, no fue reconocido civilmente por la madre, acreditándose ello sólo por la partida de nacimiento. Su reconocimiento paterno con asidero civil-judicial se remite a un párrafo en su testamento en donde señala: “Reconozco como mi hijo natural a Roberto Falabella Correa”. En otra parte dice: “Instituyo herederos de su legítimo a mis hijos María Gabriela y Roberto Falabella, por partes iguales”. Me pregunto ¿qué ha sucedido con el designio de equidad, bondad, protección y amor que tuvo el padre para con sus hijos? ¿Qué le han hecho a Roberto? ¿Roberto fue engañado? Ello es parcialmen-

⁴Extraído de la correspondencia entre Gustavo Becerra y Florencia, la hija menor de Roberto.

te así. Existe un testamento en que se aclara que ha de recibir la mitad de sus bienes y la otra su hermana. ¡Y él jamás lo supo! Murió creyendo haber sido heredado de su padre, no lo cuestionó, no averiguó o ¿se desentendió?

Durante los años que Roberto sobrevivió a su padre se las arregló para continuar solventando sus gastos. Aún había albacea, un tutor; pero al morir todo empeorará más allá de lo ya complejo que fue vivir sin su padre, a quien el artista, por cierto, respetaba profundamente. Hubo exorbitantes gastos por sus cirugías; aún con ello, la herencia cubría y debía bastar para él y las venideras generaciones. Sin embargo, la sustentación económica decreció con mucha celeridad, llegando la familia a una indefensión no imaginada. Olga realizó diversos oficios que generaban el sustento. Aún así la realidad se revistió de una precariedad que en ocasiones era en extremo penosa. Hay algunos “tesoros” de los que debió deshacerse; la extrema urgencia del cuidado de sus pequeñas hijas le lleva a ir transando ciertos bienes familiares, entre ellos, un libro dedicado a su amigo Roberto, por el poeta Pablo Neruda. Parte de su biblioteca fue desmembrándose, como una repetición de la lenta agonía de su compañero ausente. No todo es “convertible en dinero”. Olga sabe muy bien que hay en su poder un tesoro mayor, el legado de la obra de su compañero. ¡Cuánto tiempo guardó con celo las partituras! Hasta los cuadernos de estudio del músico, que fueron compilados y ordenados por sus inmediatos y amigos, los donó para material de consulta de los estudiantes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Todos estos materiales sirvieron para el riguroso trabajo que realizó el Doctor Luis Merino Montero⁵.

Falabella Finizzio no alcanzó a saber de los logros de Roberto, como a su vez éste desconoció los hechos de su padre, tales como la creación de becas para los alumnos pobres de la colonia italiana y sus actividades como benefactor de la Scuola Italiana en Chile. Siempre reconoció los leales servicios de sus empleados, por tanto no hubiera permitido que sus nietas estuviesen en el desamparo económico que les tocó vivir. El padre de Roberto tenía la talla perfecta de un buen ser humano, convencional y ecuánime, afectuoso y justo, pragmático y correcto. Las interrogantes continúan siendo: ¿qué sucedió con los bienes que legó a su hijo?, ¿le robaron?, ¿por qué ese detalle de ser heredero no le fue informado al músico, al menos a través de la hermana?, ¿fue engañada ella también?

Olga, junto a sus hijas, vivió pobremente. María Gabriela tuvo un buen pasar, su estándar de vida no varió con la muerte del padre. Roberto pasó estrecheces económicas y Marta tuvo una mala relación con su nuera y nietas, las que fueron “desarraigadas”, llegando a vivir a Puente Alto. Olga era sindicada por Marta como dilapidadora de la fortuna de su hijo, olvidando que su esposo era albacea del artista. No hay una explicación o argumento que dé a entender el destino de esa fortuna. Al quedar Roberto sin herencia, su hermana compartió con él una parte de la suya.

⁵Merino 1973.

OLGA, SU COMPAÑERA

En anteriores notas biográficas de Falabella se cita a Olga como “la enfermera”. No lo era por formación, sí tenía vocación y aptitudes para ello, sumado a un gran sentido de responsabilidad y abnegación. Era de carácter adusto, formas severas y recta, respetuosa y con gran facilidad para aprender cuanto se le enseñara. Roberto le indicó cómo transcribir música a las partituras y ella lo aprendió muy eficientemente. Ambos se fueron adaptando. Generaron un conocimiento tan intuitivo el uno con la otra, que la relación fue simbiótica, tanto así, que cuando en 1949 Olga viajó a Temuco, se le buscó con desespero, se le pidió que regresara a cuidar a Roberto. Estaba conflictuada; y sabía que él no estaba bien atendido. Fue buscada con empecinado tesón porque “el niño” decaía en su ánimo. Luego, con su regreso, la complicidad va creciendo entre ambos. Hay cambios vertiginosos en el tenor de su conocimiento y un mirarse distinto. Dos años más tarde nace Ximena y casi dos más, nace la hija menor. Su vida comienza a reordenarse y algunos aspectos pospuestos traerán malhadadas consecuencias.

El músico está en plena etapa de crecimiento, su aprendizaje y natural talento han iniciado la ruta de la creación. Su vida en pareja con Olga recibe objeciones de Marta, de la cual suponía comprensión; en cambio, su padre no “obedeció” las sugerencias de su medio social. La palabra amor, en Olga, adquiriría una connotación mayor cuando era sustituida por “admiración”, al referirse al artista.

SUS HIJAS

Las hijas, expuestas a la pérdida “social” temprana, a la incomprensión de la muerte del padre y al despojo económico que les victimizó, inician una vida de calvario. La menor pasaba constantemente enferma. La madre, atenta al deterioro de la salud emocional de sus hijas, busca mantenerse el mayor tiempo posible cerca de ellas, como lo pidió Roberto antes de su muerte: “Olga, que nunca le falte nada a las niñas”. Así expiró, pidiendo por sus hijas, que complementaron el sentido de su vida para vencer tantos obstáculos. De cuánto les faltó a ellas y a su viuda no fue falta de capacidad, ni tesón, fue el peso de las puertas cerradas ante la fragilidad.

La mayor pasó su período laboral como administrativo en el Ministerio de Educación y luego trabajó largamente como secretaria en un matadero. La menor, en tanto, cursó su magistratura en filosofía en la Universidad de Chile y ejerció largamente la docencia. Publicó, con recursos propios, un libro de filosofía como material educativo de la enseñanza media, con reconocimiento ministerial. Y su mala salud no le permitió concluir el doctorado.

El hijo del burgués, soñador de ese mundo equitativo, no imaginó tanta desventura, ni aun cuando compone la música a esos versos que aluden al “día tan largo”⁶. Quizás los pesares de su familia fueron la metáfora de dolor como se duelen los poetas, los sensibles de los dioses. La vida le cobró dos veces su talento. El primer canje fue su cuadraplejía por su inteligencia y, el otro, la miseria de los suyos.

⁶En 1957 el compositor escribió *Dos poemas*, para barítono y viola, con textos de León Felipe; el segundo de los poemas empleados se tituló “Que día tan largo”, al igual que la segunda canción.

VIOLETA PARRA Y PABLO NERUDA

En la refulgencia del genio creador no podían dejar de conocerse Violeta Parra, Pablo Neruda y Roberto Falabella, portentos de nuestra cultura nacional. Fueron amigos más allá de lo ideológico, se aunaron en las artes y en el desgarro de la creación, cada quien en su expresión otorgó al otro el goce estético de compartir. Roberto a ellos, con su ejemplo por las ansias de vivir y vivir con alegría por la lucha de una causa de igualdad, por la belleza del arte, por la alegría de pensar para sentir cabalmente la vibración armónica de los sonos de la vida, diversos sonos, todos los sonos del pensamiento aunados en un solo gran son, como el que sugiere filosóficamente el concepto ideológico de Marx, que es encarnado por Roberto, quien, en su trayectoria de pobre a burgués, desarrolla el encuentro con lo metafísico, dándose de lleno a la creación y al mensaje desde la dialéctica materialista que Marx propone para concluir en las Artes.

Iba Violeta con toda animosidad a cantarle a Roberto, llevaba parte de sus instrumentos y solía saludarlo de “folclórica forma”, lo que le animaba. Le preguntaba qué quería “que le tocara”, y así es como quedó Violeta, interpretando *Casamiento de negros*, en la memoria de sus hijas. La menor se sentía un tanto intimidada con la presencia de la amiga que le cantaba al papá. Pablo compartía con él en Isla Negra, en sus días de descanso, leyendo en alguna ocasión –o varias– sus *Odas* para que su invitado se sintiese agasajado. Leer las *Odas* constituía para Pablo un momento de obsequiarse ocio, junto a Roberto. Verdaderamente, el motivo central que les convocaba era hacer un análisis de los poemas de Neruda a los cuales Roberto habría de musicalizar. Compartieron, entonces, *La lámpara en la tierra* y su contenido. La amistad que cultivaron Neruda y Roberto fue profunda y comprometida. En alguna de esas reuniones se les unía Marta, que al poeta gustaba tener de visita, ya que se hacían “regalar por la excelencia de su cocina”. Ese mismo amigo, que le acogió en su mundo de caracolas, lo despidió con profundo pesar en el ritual previo a su sepultación en el mausoleo familiar. Perfilando la trascendencia que éste habría de tener, en el día de su funeral lo definió en su discurso como “un joven héroe jamás vencido”⁷.

SU HERMANA

Puedo referir sólo a nivel anecdótico parte de la vida de su hermana con Roberto. Él se sentía con el deber de aliviar los tiempos libres de ella jugándole algunas bromas con la preclara intención de divertirla y aminorar los estados de desánimos en la ausencia materna. Así acortaban las horas hasta la llegada del papá. Por ejemplo, la operación de la muñeca de María Gabriela, muñeca que “murió”, porque la intervención fracasó, como cruel parodia de la vida de lo que acontecería luego con el músico. También está la búsqueda de “tesoros” consistentes en guardar palillos de tejer de la abuelita Pura, escondiéndolos en el interior de un caballo de cartón piedra que, según las cuentas sacadas por los niños, deberían aparecer en número importante cuando ellos “abrieran” el caballo. ¡Grande fue

⁷Discurso de Neruda, citado en Merino 1973: 93-94.

la sorpresa al descubrir que dicho tesoro no estaba ahí! La abuelita los quitaba cada día. Ambos se sintieron frustrados y avergonzados de la “derrota”, haciendo pacto de no “preguntar para no evidenciarse”. También lloraron por sentirse burlados, tratando de esclarecer cómo fue ejecutada la “traición del enemigo”.

PODER ADQUISITIVO DEL PADRE

Los hermanos Falabella Finizzio segmentaron su herencia y el padre de Roberto, con suficiente fortuna, dedicará su tiempo a disfrutar de las óperas, a la par de sostener sus ingresos. Ello permitió que el artista pudiese tener acceso a la educación del modo que la tuvo. Él hubiera elegido estar más cerca de aquellos por los cuales luchó desde una postura ideológica progresista, desde una cosmovisión acertada y peculiar, desde un sentido ético de los conceptos equidad, educación, arte, desde una sensibilidad por comprensión y arte por vocación, desde tantos conceptos, perfectamente atendidos desde su racionalidad, espíritu y conocimiento “del hombre”.

Los gastos por su mala salud significaron un continuo “egreso de las arcas”, que no habían de tener rédito, al igual que los de sus estudios, que representaron un desembolso mayúsculo y que tampoco significaron un retorno económico. La verdad, de no ser por el cuantioso monto de las arcas de su padre, con toda seguridad Roberto hubiese tenido insalvables traspiés en su educación, pero felizmente la fortuna se encontraba en poder de un hombre generoso, que no minimizó recursos en favor de su hijo.

ALUMNO AVANZADO

Entre los años 1945 y 1950, realizó sus estudios y en ese último año comenzó su primera etapa de compositor. Además, escribió poesía. Siempre estaba captando el universo que le llegaba por sus hermosos ojos verdes, que quedaron como simbólica tonalidad para un mirar optimista y vencedor de dificultades. Roberto no sólo se expresa en notas y pentagramas, sus actividades incluyen filosofía, arte, literatura, ciencias, ajedrez, asistencias al cine, al fútbol; además, pautea un programa radial.

Entre su catálogo de 61 obras musicales terminadas, destacan especialmente la *Sinfonía N° 1* y *Adivinanzas* para coro, las que obtuvieron primeros premios en los Festivales de Música Chilena de los años 1956 y 1958, así como *Palimpsestos*, para voz y grupo instrumental, con textos de Federico García Lorca, de 1954, dedicada a su hija Florencia.

SALUD, AGONÍA Y MUERTE

Su enfermedad avanza, destrozando toda posibilidad de verle caminar, de poder oírlo hablar bien, de verle jugar. Todo parece inalcanzable en la mente de los que le ven así, menos en él, que conforme va creciendo, agudo en la observación, va conteniendo y aprehendiendo cuanta información se le dé por respuesta. Su mirada vivaz es el nexa con el mundo que comienza a escrutar. Así es como, median-

te lo que se le muestre, ha de interrogar con la mirada. A manera de recuerdo, así lo relató él a Olga, le decían: “Robertito, acá dice, ‘música’ y/o diversas palabras”; entonces pedía que le dijeran el abecedario y se lo mostraran. “Aprendí a leer de ese modo”, refirió.

Sí, su cuerpo le perturbaba. Deseaba utilizar sus brazos para “hacer cariño”, coger los libros por sí mismo; soñaba que podría. Si pudiera caminar, sería jugador de fútbol. Obviamente, un sueño muy válido para un pequeño inválido. En medio de esos sueños infantiles tiene sus primeros “asuntos quirúrgicos”. Más operaciones, más sueños, él no perdía la esperanza. Hasta que llegó a conocerse con el doctor Asenjo, Premio Nacional de Ciencias, al cual explicó sus postergados anhelos. Presuponía que los resultados de la cirugía no serían óptimos. Aún así, en medio de un afán altruista, se somete a algunas operaciones, casi en carácter experimental. No fuese que por falta de un voluntario no se diera con alguna forma de mejoría a la parálisis que otros como él sufrían. Roberto también quiso ser parte activa en la búsqueda. Sus sueños fueron quedando cada vez más “aplastados en el quirófano”, pero su mente comenzaba vuelos inimaginados. Había obras por terminar, mucho que crear, estaba rebosante de inspiración, aún en medio del dolor de lo humano, de su mismo dolor.

Se sostenía con estoicismo ante ello. Lo que lo aniquilaba era la desigualdad, la falta de belleza interior en el ser humano, la discriminación, la intolerancia, el irrespeto, la ignorancia, la explotación, la inautenticidad, las complejidades de las mentiras amparadas al alero del credo cristiano, el abandono a los débiles y, entre los débiles de los animales, a los que amaba. De los caballos, decía: “¡Qué maravillosos!, ¡qué músculos tan soberbios!” Tenía un perro que dormía echado bajo sus pies y que no dejaba acercarse a nadie, incluso “disputaba sitio de territorialidad” con Olga y sus hijas; ellas lograban acercarse, pero antes les gruñía. Debían sacarlo de su lado y ello era motivo de profundo dolor. Su perro Alfíl, cuando le olfateaba comenzaba a aullar. Roberto lo añoraba, debía cambiar el habitual recorrido de su paseo para no perturbar a su “desterrado amigo”. Anteriormente debió sufrir la pérdida de Rasputín, del cual, comentó a Olga, consiguió el buscado “tono” de una nota que no decidía en una de sus composiciones.

El 12 de noviembre se festejó el sexto cumpleaños de su hija Florencia. Comenzando las primeras horas del 13 de noviembre, acusó sentirse mal, con un gran dolor que casi le hacía perder su sentido de conciencia; pidió que se le aplicase un enema, acción que no cumplió su objetivo y transcurrido el tiempo recomendado para esperar su efecto, hubo que llevarlo al médico. Así es como, luego de haber sido internado tras un fuerte dolor abdominal, fue intervenido por una torsión intestinal. Transcurrió un mes en la clínica, al cuidado también de Olga, quien no le dejó un minuto y estuvo ahí, junto al artista admirado y respetado por ella, junto al hombre-hijo, amado-admirado. Junto al hombre sufriente en su expresión más pura de indefensión; vulnerado. Largos días sin ver a sus hijas le acongojaron, tuvo la alegría de ver a la menor gracias a su tenacidad que descató la autoridad de los adultos y llegó hasta la clínica para verle. La mayor en tanto, de carácter más dócil y obediente, aceptó esperar pacientemente que regresara “la mamita con el papá”. Jamás sucedió. Olga regresó sola. Obtuvo parcialmente su

objetivo, fue abrazada por su madre y, a la distancia, logró ver a su padre; esto perturbó a ambos, el artista se emocionó y la hija se “asustó” por el despliegue de “artefactos” circundantes a la cama de papá. Quedó en ambos un extraño sentido de satisfacción, pero ha de pervivir una disonante historia por la ausencia sempiterna de ese mundo maravilloso y seguro que constituía Roberto, a contar del instante que se entiende que “ya jamás volverá a verle”.

La gravedad y sus convulsiones perturban el proceso de cerrar la herida operatoria; la cirugía no resultó eficaz y su desánimo es presenciado por Olga, quien permaneció acompañándolo por necesidad de “reproducir” lo que él necesitara expresar. Su capacidad de hablar disminuyó conjuntamente con la larga y tormentosa agonía. Por ello Olga era insustituible “ahí”. Había que tener celeridad en “transmitir” la sintomatología que el paciente explicaba.

Los sonos de Roberto para concluir su propia sinfonía de dolor habrían de producirse muy pronto. Su director, la vida, ponía fin a su obra. El 12 de diciembre de 1958, murió Roberto Falabella Correa en la Clínica Alemana, acompañado de su esposa, quien estuvo con él hasta el último instante de su vida. El artista intentó una sonrisa, pidió por sus hijas y murió en brazos de su compañera. Está sepultado al interior del mausoleo que mandara construir su padre en el Cementerio General de la ciudad de Santiago de Chile. Allí permanecen sus restos junto a los de Olga, fallecida el año 2000, recibiendo tan sólo las visitas de sus hijas que no le olvidan.

OLGA, XIMENA, FLORENCIA

En verdad ellas tres son notas de una vida que tuvo la perfecta armonía de hacer tangible la belleza interior del artista, seres en donde la crudeza de la vida les invade. En medio de la ausencia, la alegría de sentir “aún les visita”. Para ello están las notas de su música en las que Roberto re-vive para tocar a los amados y acariciar desde lo etéreo y provocar sensitivos movimientos somáticos de estremecimientos con lo que hizo de sí, convirtiendo la adversidad puramente vital en belleza y delicada forma. Roberto en realidad “rompe” algo cuando permite sentirlo.

OLGA DÍAZ BLANC, VIUDA DE FALABELLA

Terminó su vida un 29 de junio del año 2000. Durmió su agonía y nombraba a Roberto, le cuidé cada minuto de su último tiempo, pasó un largo y triste período atendida en la salud pública, en donde los pacientes son una estadística, los trabajadores están sobreexigidos, los médicos con pocos recursos y tal pareciera que ser anciana, llegar a un servicio estatal de salud, no tener recursos económicos y estar casi en postración, fuese un atentado a la buena disposición de los funcionarios.

Cuidé a Olga. Le debo grandes lecciones aprendidas. Me presentó a Roberto, y yo he querido mantener la faceta más próxima del hombre que pasó tristezas tan humanas fuera del pentagrama y que las plasmó ahí. No se conocen con verdad las muchas vivencias que constituyen con toda seguridad la esencia de su obra.

Es sin duda un peculiar “guacho”. Es exactamente el “guacho” que refleja en su obra. Es el que le dice a Olga que el texto correspondiente a sus *Estudios Emocio-*

nales, repetido con fidelidad “ya nos vamos madre mía... para el año volveremos...”, no es sino la reproducción exacta que reflejaba su propia sensación de miedo y abandono ante la partida de su madre, la tangible, la concreta que se le desaparecía por tan prolongados períodos, aumentando en él la sensación de abandono y de la que se prendaba haciendo fuerzas para resistir hasta el siguiente encuentro, esperando sentirse pleno de emoción y tocado como por el manto de protección de la divinidad encarnada en Femenino, cuando fuese que pudiera volver. La otra parte era una exacta “ironía”, aludiendo a aquello “para el año...”, haciendo ver con ello que se hacía muy distal una visita de otra. No desenmarcando el profundo y serio sentido de lo musical, la incorporación de lo folclórico en lo docto, la propuesta vanguardista de su creación. Procurando connotar desde su conocimiento que la promulgación de los credos y el acercamiento a lo divino es consecuencia del abandono del concepto “Dios” sobre la humanidad.

Había en su vida misterios cubiertos con tupido velo, no por acción propia, tal vez por algún tipo de estereotipado pudor, no obstante, la verdad se impone: Roberto fue un “guacho”. Olga me lo mostró sufriente, el que no podía sonar su nariz ante el llanto provocado por la muerte de su padre, el que se conturbaba de emoción por serlo él mismo, el que dejaba su descanso por agasajar al amigo en dificultad, el que era capaz de beber y brindar con los amigos por una causa elevada y el que fue a un prostíbulo, el panfletario, el militante político, el que exigía igualdad de condiciones, el utópico, el cotidiano, el sereno, el artista que –permítanmelo– ha erizado mi piel al mostrar su alma cuando oí su música. He visto que su vida tiene una particular versión repetida en el alma frágil y dolorosa de una de sus hijas, a la cual ha “heredado” la forma de la tristeza en una constante repetición en las notas de su vida.

ROBERTO, EL ARTISTA HOY

Diciembre 12, año 2008 ¡Cincuenta años de su muerte! Tanto tiempo ha transcurrido y pareciera estar tan vivo, está presente en sus partituras, es motivo de estudios. Grandes directores de renombre internacional han elegido su obra para ser interpretada. Admirado por los estudiantes que apenas saben una pequeñita parte de la historia del hombre que “era” y que hasta hoy se mostraba escindido. Su integralidad de vida está reflejada en su obra.

Falabella compuso, de entre sus 61 obras, sólo cinco sinfónicas, las restantes son obras de cámara. También escribió poemas, de los cuales musicalizó algunos.

No nos permitamos dejar a Roberto en el polvo de sus partituras, que llegará emergente por sí mismo. No escindamos de nuestra sensibilidad la capacidad de expresar venciendo adversidades. No nos permitamos hacer de nuestra vida una excusa de no creer en la capacidad del arte por amor al arte que se produce desde el desgarro para solaz de otros.

Roberto se nos instala en nuestra conciencia como vencedor de toda adversidad, y como garante que la creatividad es factible desde el dolor o lo mismo, desde una alegría extrema.

¡Cincuenta años ha desde que muere y aún vive!

Conocer de él es como si estuviese a punto de alcanzarnos con su mirada y prodigarnos su sonrisa o su crítica y su amistad y su dolor y su historia y su creación para hacernos “sentirle” y su mano conturbada por la parálisis para estrecharnos a su mundo tan vasto y bello. Es saber que, como lo escribió en uno de sus poemas, “nos abraza con la mirada”.

Del carácter de su música, numerosos son los comentarios que no pueden eximirse del elogio por su dominio de la técnica, por la innovación del estilo, por lo precursor de las formas, por la incorporación del folclor a lo docto en la composición nacional, con representatividad de un contexto de denuncia social-político-cultural.

Soy neófita y muy ignorante de la música, sólo puedo referirme a lo que provocó en mí oír sus *Estudios Emocionales* para orquesta. ¡Me erizó la piel! Desconozco si la interpretación fue correctamente realizada, si bien dirigida o “convenció”. En verdad sólo sé que fluyeron descontroladas mis emociones, aquello que oí era la presencia de ese maestro que desde su silla, postrado e inmóvil, tenía una mente brillante, veloz, absorbente y una exquisita sensibilidad. Era ¿un paria?, ¿un burgués?, ¿un talentoso tan sólo? ¡Tan al alcance y tan distante!

Aquello que él mismo ha dicho, que su música provoca “reacciones somáticas”, lo he vivenciado. Había personas ahí que nada conocen de Roberto y la experiencia ha sido similar. Descubrimos, fuera de las formas del conocimiento musical, que posee un lenguaje que está tan bien expresado y hace sentido con cada célula de nuestro ser. La titánica fuerza de su desgarro en la vida transmite un mensaje poderoso. Roberto, el artista hoy, es un caminante a la posteridad junto a los iluminados de los dioses.

No puedo dejar de advertir que mi comentario es muy emocional. Consciente de ello, es mejor una observación propia de alguien verdaderamente conocedor del tema. Es por ello que no quiero dejar de transcribir el texto de quien fuera su maestro y amigo –privilegiado de serlo según propio comentario–, Gustavo Becerra:

“Cuando un hombre muere, deja generalmente una obra sobre la cual se fundamentan los juicios que sobre él se tengan como realizador. La obra de Falabella es abundante y variada. Dejan también los hombres a la posteridad herencias menos tangibles, pero a la vez más generosas e importantes. Nuestro artista nos ha dejado el ejemplo de la perseverancia en la nobleza de los propósitos por encima de dificultades increíbles. Nos ha dejado, además, un principio germinal: ‘se puede hacer arte nacional sin caer en el nacionalismo’. Para demostrarlo están sus obras.

El más valioso ejemplo que nos ha dejado Roberto Falabella es el triunfo del dolor sobre la angustia. No podemos, por lo tanto, rendirle un homenaje que sólo revele nuestro dolor ante su inesperada y definitiva ausencia. A él únicamente se le podrá honrar siguiendo su ejemplo, triunfando por encima de las flaquezas en pro de la pureza de sus propósitos.

¡Anímenos su recuerdo para siempre!”⁸.

⁸Becerra 1958: 60.

BIBLIOGRAFÍA

ASUAR, JOSÉ VICENTE

1968 “La *Sinfonía* de Roberto Falabella”, *RMCh*, XII/61 (septiembre-octubre), pp. 15-32.

BECERRA, GUSTAVO

1958 “Necrología. Roberto Falabella Correa 1926-1958”, *RMCh*, XII/62 (noviembre-diciembre), pp. 59-60.1965 “Roberto Falabella, el hombre y su obra”, *RMCh* XIX/91 (enero-marzo), pp. 28-36.

FALABELLA, ROBERTO

1958a “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile”, primera parte, *RMCh*, XII/57 (enero-febrero), pp. 42-49.1958b “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile”, segunda parte, *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GARCÍA, FERNANDO

1999 “Falabella Correa, Roberto”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 4. Emilio Casares Rodicio, editor y director general. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 883-885.

GRANDELA, INÉS

1971 “Música chilena para piano de la generación joven (1925)”, *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio), pp. 35-54.

MERINO, LUIS

1973 “Roberto Falabella Correa: el hombre, el artista y su compromiso”, *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112.*Entrevistas*

La autora se entrevistó en numerosas ocasiones con las siguientes personas que conocieron de cerca a Roberto Falabella:

Gustavo Becerra, su maestro (contacto epistolar 2008-2009).

Isabel Correa, hija adoptada por la madre del compositor (ca. 2003).

Ariadna Colli, hija del músico Nino Colli, amigo de R. Falabella (ca. 1997-2002).

Olga Díaz Blanc, vda. de Falabella (ca. 1994-2000).

María Gabriela del Carmen Falabella Correa, su hermana (ca. 2004).

Ximena y Florencia Falabella Díaz, sus hijas (ca. 1994-2009).

Eduardo Moubarak, director de orquesta, amigo de R. Falabella (2008).

El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical

The Instrumental Gesture and the Singing Voice as part of the Musical Significance

por

Jorge Martínez Ulloa
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
jorgmart@uchile.cl

El escrito está articulado en tres partes. En la primera se presenta una breve reflexión sobre las modalidades en que el cuerpo del músico actúa y condiciona el gesto sonoro, tanto en el cantante como en el instrumentista. En la segunda se hace uso de la filosofía de Merleau-Ponty para describir la relación cuerpo-mundo físico y sus implicancias en el conocer. Finalmente, en la tercera parte, se analizan las consecuencias de dicha filosofía para una mejor comprensión de lo musical como fruto de cuerpos y dirigido a cuerpos, concluyendo que lo esencial de la música se juega en una fase prediscursiva, como indicialidad del emocionar corpóreo: un ex-cribir el cuerpo más allá de éste.

Palabras clave: cantante, gesto instrumental, objeto sonoro, cuerpo sonoro, fenomenología de la música, prediscursiva, ex-critura, cuerpo y música, sensibilidad.

This article is divided into three parts. In the first part, a brief reflection is presented about the ways in which the musician body acts and at the same time conditions the sound gesture, both among singers and instrument players. In the second part, the author resorts to the philosophical thought of Merleau-Ponty in order to describe the relationship between body and physical world and the ways this relationship influences the process of knowing. Finally, in the third part, the consequences of this philosophy are analyzed in terms of its contribution to a better understanding of the musical process as something produced by bodies which in turn address itself to other bodies. The conclusion states that the essence of music unfolds itself not in the discourse itself but in a moment antedating the discourse, or a pre-discursive moment, as an indication of the bodily emotion, or a way of projecting the body, beyond the body itself.

Keywords: singer, instrumental gesture, sound object, sound body, phenomenology of music, pre-discursive moment, body projection, body and music, sensitivity.

UNO

En el español antiguo la palabra “canto” significaba indistintamente “piedra” o “voz musical”, como es el caso, a modo de ejemplo, en la denominación Puente de Cal y Canto, cuyo significado remitía a la piedra. Esta connotación lírica acompañó desde siempre a la voz musical, por lo menos en las áreas de lengua hispana. Sería interesante efectuar un estudio comparado translingüístico y etimológico del término, pero excede los límites de este trabajo. La voz musical era considera-

da una de las expresiones más altas de la significación simbólica. En la iconografía medieval la voz aparece como un fluido que se eleva desde la boca del cantante hacia el cielo.

Siempre la voz estuvo ligada a simbologías de trascendencia y elevación física. Por las mismas razones, conjuntamente con los aerófonos (flautas y trompetas), constituían la llamada música *mundana* que, con las categorías de *humana* e *instrumentalis*, conformaban la trilogía clasificatoria del *musicum*. El canto, por lo tanto, va a significar no sólo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el soplo vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida en que ésta es expresión del aliento o soplo vital. De allí que el canto va a ser el vehículo privilegiado de la simbólica mágica y religiosa. Si, para usar los conceptos de magia homeopática y simpática de Frazer¹, el mago o chamán desea actuar sobre las cosas o fuerzas naturales, esta influencia se debe hacer con fuerzas y elementos análogos a la constitución del mundo. Para influir sobre la vida se debe ejercitar un mecanismo vital: el semen o el aliento vital. De allí, a su uso tradicional en prácticas litúrgicas y religiosas, el paso era breve y bastante obvio. Cabe señalar que hasta hoy se habla de “cantar misa” para una práctica litúrgica que, desde el Concilio Vaticano II, es esencialmente “hablada” y no “cantada”. Esta referencia a la potencia mística de la voz es posible encontrarla en muchas prácticas litúrgicas y religiosas alrededor del mundo y de la historia, desde las magias chamánicas hasta los elaborados ritos orientales.

En la voz reside la potencia espiritual y de allí que la palabra encantamiento va a denotar la petrificación ritual. Encantar a alguien es transformarlo en piedra. Para ello el encantador debe sacrificar su soplo o aliento vital para “congelar” el aliento vital de lo encantado, en una forma de abducción de la vida, en el supuesto que la vida *habita* en forma de fluido o aliento un cuerpo material que le es sustancialmente extraño. Este extraer vida puede ser también invertido: Dios insufla vida en el cuerpo de Adán y Eva a través de su soplo. En las fábulas es común encontrar a doncellas encantadas que vuelven a la vida gracias a un ósculo de un joven mancebo. En este caso el beso representa una forma sin mediación de transmisión del aliento vital, metaforizado en otros relatos y experiencias por la voz cantada. Encantar es pues “transformar en piedra”, extraer toda posibilidad vital para mutar al ente viviente, objeto de esta acción, en ente inanimado, cosa muerta, carne y sustancia inorgánica.

Esta petrificación puede actuar como congelamiento del tiempo, dimensión por excelencia de lo vital, como en el caso ya citado de damiselas y princesas de las fábulas, encantadas en un estado de vida suspendida. Es curioso que sea el mismo espíritu o aliento vital, por su naturaleza atemporal y eterna, el que haría vivir al cuerpo esta posibilidad cíclica de la respiración, célula originaria del tiempo de vida.

Cada respiración nos acerca a nuestra muerte, es un gasto que no puede ser reemplazado y, análogamente, consumir este aliento en la voz cantada, entrega y

¹Frazer 1973: 23 y sgts.

concede la propia vida a quienes escuchan, “petrificados” o “encantados”, y asumen estáticamente la contemplación del sacrificio del cantante. Quizás es la misma razón por la cual se les exige a los cantantes una verosimilitud respecto a la expresión del propio espíritu en el canto, que no se les exige a los actores. En efecto, una de las condiciones de la legitimación del cantante radica justamente en esta posibilidad de expresar verídicamente su propia emocionalidad al cantar. Es normal que nadie pretenda del actor la misma veracidad: se supone que el actor interpreta personajes, no su propia emocionalidad. La sospecha en los auditores de que un cantante de moda, por ejemplo, represente sólo un personaje y no la propia vitalidad en su canto, su propia persona, es descalificadora de la experiencia y validez del canto. “Para cantar Verdi es necesario sentirlo”. Esta frase, común en juicios de melómanos, es extensible a otros géneros musicales, con igual eficiencia. Al cantante le es exigida una veracidad en la expresión del propio sentimiento que no le es exigida al actor u a otros profesionales de las artes de la escena.

Las referencias a esta relación: vida-aliento vital-congelamiento-encantamiento, son demasiado numerosas en la literatura, la filosofía y la estética como para proseguir por esta vía con otros ejemplos. Lo que ahora nos interesa es hacer notar esta característica para relacionar la voz humana con la otra forma de producción corpórea de sonido, el gesto instrumental.

Esta capacidad del canto de “encantar” y de ser expresión verídica del propio sentimiento ponen al cuerpo, al “cordero sacrificado”, al centro de este *cantamiento* (en/cantamiento), como una forma de petrificar y cristalizar, congelar la vida de ese mismo cuerpo, excorporarla, reduciéndolo a contenedor-prisión de esa vida suspendida.

En el arte instrumental sucede algo aparentemente análogo y, sin embargo, radicalmente diferente. En este caso, lo “encantado” no es la vitalidad del aliento, sino que la energía cinética del gesto sonoro transformado en significante de una materia diferente, la música. El instrumento musical actúa acá como mero mediador que transforma y transduce² ese gesto en vibraciones acústicas, nuevamente transformadas a su vez en partituras, volviendo de la dimensión acústica (y temporal) a la visual, mediante la gráfica notacional. No es tampoco intrascendente el hecho de que ese mismo cuerpo instrumental sea el territorio de otro sacrificio, ya que las maderas, tripas, membranas, cañas y todos aquellos elementos que los constituyen son ellos mismos el espacio y “la voz sacrificada”, los residuos de sacrificios anteriores, a través de los cuales otros cuerpos vitales resignaron su potencialidad de movimiento en el congelamiento instrumental. En la arquitectura de todo instrumento de música están los restos de otras inmolaciones y, sólo por ello, desde una conciencia mítica, pueden resonar.

El canto no se puede ver, pero el gesto instrumental sí se puede ver. Efectivamente, este gesto constituye una forma de existencia del cuerpo del músico. El cuerpo es gesto, se expande y explaya a través de su espacio y tiempo específicos³. Pero, ¿cómo se relaciona ese gesto-cuerpo con la mente y la conciencia del músico?

²Término físico para expresar el cambio de una forma de energía en otra.

³Hatten 2004:35.

La propia experiencia de muchos músicos nos cuenta de sus largos procesos de aprendizaje, en los que tratan de distanciar la propia conciencia de cada gesto, hasta hacerlos casi automáticos: “Es el cuerpo quien piensa cuando toco”. “A mis alumnos les enseño a pensar con los dedos”. “En la medida que el cuerpo sabe tocar, la mente estará libre para dirigir el sentido de la interpretación”. “Si la mente está ocupada en dirigir el gesto, cada pequeño gesto, la interpretación será mecánica y dificultosa, lenta y pesada”. “Se debe dejar que la intuición guíe el gesto instrumental”. Todos estos comentarios, comunes a músicos y profesores de instrumentos, remiten a esta posibilidad del pensar corpóreo.

En este caso, es evidente que el instrumentista, al revés del cantante, desplaza su atención lo más lejanamente posible de su gesto, para hacer que “su cuerpo piense por él”. El cantante no tiene instrumento definido, él debe construirlo cada vez, sobre su propio cuerpo. ¿Cómo construye ese instrumento virtual? Lo hace a través de metáforas que expresan sensaciones. Es sobre la base del recuerdo de esas sensaciones que es posible impostar la voz. El instrumentista, en cambio, dispone de un *manufacto* ajeno, de una extensión de su propio cuerpo en un cuerpo diferente que comienza a hacer propio, a sentirlo como tal, a percibir a través de él, gracias al ejercicio constante.

Impostar el instrumento, es decir, encontrar una posición adecuada para que éste suene lo mejor posible, es el objetivo de todo profesor hacia su alumno. Una posición que le permita no pensar, sino que hacer que su cuerpo (comprendido su instrumento) piense en vez de él. Gregory Bateson se preguntaba: ¿Adónde termina un ciego: en la punta del bastón que golpea el pavimento, en la mano que empuña ese bastón, en el eco del golpe del bastón sobre los muros?⁴. De igual modo cabría preguntarse: ¿Adónde comienza (o termina) el intérprete cuando está tocando? ¿Cuáles son los límites corporales de su sentir como instrumentista? ¿Qué puede ser entonces *ex-cribir* un cuerpo? ¿Cómo compendiar todos esos gestos instrumentales que conforman sonidos?

En el sonido, en las series de sonidos, la sensación acústica proviene de una multitud de gestos, de una serie de estados del propio cuerpo, cristalizados y amplificados por los traductores (instrumentos de música) y dirigidos por la pura sensación. Entonces, es posible un modo de *ex-cribir* el cuerpo, en la música, en la medida que ésta está constituida por todos esos estados del cuerpo que son las gesticulaciones instrumentales y sus derivados: los gestos sonoros. Asimismo, trataremos de demostrar que es gracias a esta posibilidad que la música puede significar lo humano y que, de todas las formas artísticas, la música, por la misma razón, es quizás la más directamente ligada al emocionar.

El caso del gesto instrumental es diferente al de la voz. En el canto, la música y el sonido son creados mediante un instrumento virtual, que se conforma en la mente del cantante y que éste manipula y modifica según estados y procesos que tienen su origen en la conciencia. La voz del cantante, como corporalidad, no está siempre presente, sino que es una puesta en acto de posibilidades. El cuerpo

⁴Bateson 1984: 23-25.

asume, en su calidad de instrumento musical, una forma que proviene de una sensibilidad evocada.

En el gesto instrumental las cosas operan de manera diferente. Primero, el cuerpo en su mera realidad física, como el espacio de una sensibilidad presente, construye y constituye el lugar de una experiencia sonora, a través de la mediación de un objeto, instrumento musical. Este objeto, en la práctica del músico, *se hace cuerpo*, constituyendo una extensión del propio cuerpo y campo sensible. Por lo tanto, es posible afirmar que siempre, en cada movimiento y estado del cuerpo físico, existe una posibilidad de gesto instrumental-musical.

En teoría, el repertorio de los gestos instrumentales pertinentes puede ser limitado y puede conformar un lenguaje, con sus unidades mínimas distintivas y sus niveles de articulación. En la práctica, las modulaciones que el propio cuerpo imprime a esos gestos son virtualmente infinitas. No hay dos intérpretes que repitan sus gestos en forma similar (pese a las ideologías de las escuelas y de los maestros), ya que estos dependen, en larga medida, de las posibilidades estructurales de cada cuerpo.

Finalmente, el canto se ejerce normalmente sobre un texto lírico, sobre palabras y conceptos que cargan cada sonido de una particular semanticidad y que el gesto canoro debería retomar. Lo que en el gesto instrumental es directamente cuerpo, en la voz cantada es la predicación de una enunciación metafórica que tiene lugar en el texto lírico-semántico cantado y en la imagen que de eso tiene el cantante. Por ello, la conformación de ese instrumento virtual que es el canto, es la enunciación corpórea de una metáfora abstracta. Es curioso comprobar cómo, en la experiencia del auditor, se puede tener justamente la percepción contraria, asumiendo el canto como mucho más corpóreo que el gesto. Podríamos *hipotizar* entonces que el movimiento que relaciona estas dos fuentes sonoras es inverso, que el canto se mueve desde una metáfora mental y semántica hacia el cuerpo y que el gesto instrumental procede en sentido contrario, desde el cuerpo hacia la conciencia.

En el canto, el cuerpo del cantante, tracto fonatorio y sus resonantes es habitado por el soplo vital, por la palabra (casi podríamos decir el *Verbo*, para usar la conocida metáfora bíblica) que le da plena significación y el cuerpo, la voz, es el significante de ese sentido. Pero como significante que es constituido desde la evocación de esa metáfora que entiende significar. Podríamos así recordar la locución latina: *Hoc est enim corpus meum* (He acá mi cuerpo). Obviamente la cuestión es mucho más compleja y cualquier cantante así lo sabe, pero lo que interesa aquí es comparar cuánto y cómo el signo de base lingüística permite explicar el canto.

En el gesto instrumental casi no hay texto ni palabras. El ademán se explica y se escribe, se traduce a sí mismo y se condensa en una célula sonora, en un gesto sonoro. ¿Es posible pensar, entonces, que el gesto instrumental escribe al cuerpo de manera diferente de cómo lo escribe la voz? Sí y no, ya que la mera virtualidad corpórea del instrumento vocal y la total otredad del instrumento físico, complican aún más la cuestión: el instrumento musical dispone de un espacio y de un límite preciso, es una cosa y, como tal, relativamente predefinido. En cambio, la voz humana es un fenómeno *in potentia*, jamás se sabe si está ahí y cómo, hasta que

se experimenta en esa especie de milagro que es la resonancia de los trectos vocales, en el *en-cantamiento* que acompaña la voz musical.

DOS

Todos estos asuntos se comienzan a aclarar cuando consideramos la cuestión desde el punto de vista de la fenomenología y en particular desde la visión de Merleau-Ponty. El primer tema que nos proponemos afrontar es cómo la simbolización convencional depende, por así decir, de una suerte de simbolización natural, una especie de prerracionalidad, *un logos ante-litteram* que ordena, modela y modula los niveles de conciencia racionales y lingüísticos. La intención de Merleau-Ponty es mostrar que, si bien el simbolismo convencional no es reductible al natural, las convenciones sólo pueden aparecer como variantes o diferencias por la relación a una comunicación previa, esto es, presuponen la comunicación silenciosa de la percepción. De allí la existencia de un *Logos* primero, que determina una apertura a un *Ser* anterior al lenguaje y que se pronuncia en silencio sobre las cosas sensibles, *Ser* que es sensible él mismo, es decir, susceptible de ser sensibilizado por su mundo. Esta especie de unidad originaria determina una referencia y todo tipo de equivalencias entre los sistemas simbólicos superiores. Por esta razón, el método sobre el que se lleva a cabo la recuperación del *logos* estético debe tomar como ejemplo el modelo de la percepción. Es en el *Sentir* que se construyen las bases de ese “estar en el mundo” del que nos habla la filosofía y, obviamente, del que nos hablará también la música.

Como señaló Romero: “En el silencio de la conciencia originaria, se ve aparecer no solamente lo que quieren decir las palabras, sino más aún, lo que quieren decir las cosas, el núcleo de significado primario alrededor del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”⁵.

La noción de esquema corporal como sistema de equivalencias y la reflexividad del cuerpo propio, hacen posible comprender el quiasmo cuerpo-cosas que implica el desdoblamiento del cuerpo en adentro y afuera, y corre paralelo al desdoblamiento de las cosas en su adentro y su afuera. Estos dos desdoblamientos hacen posible la inserción del mundo entre las dos hojas del cuerpo y la inserción del cuerpo entre las dos hojas de cada cosa y el mundo.

El cuerpo es un sensible ejemplar que ofrece a quien lo habita la posibilidad de sentir todo lo que se le asemeja en el mundo exterior. Tomado en el tejido de las cosas lo atrae todo hacia sí, y por el mismo movimiento comunica a las cosas sobre las que se cierra “esta identidad sin superposición, esta diferencia sin contradicción, esta separación del adentro y del afuera que constituyen su secreto natal”⁶.

Por su propia ontogénesis el cuerpo nos une a las cosas, manteniendo entrelazadas las dos hojas de la que está hecho: “La masa sensible que él es y la masa de lo sensible donde él nace por segregación y a la que como vidente permanece abierto”⁷. Esta doble referencia no es un hecho casual, sino que cada referencia

⁵Romero: 2006.

⁶Merleau-Ponty 1995: 179.

⁷Merleau-Ponty 1995: 179.

llama a la otra. El mundo visto no está *en* mi cuerpo ni tampoco *en* el mundo. Entre el cuerpo como cosa sensible y el cuerpo como *sintiente* hay “inserción recíproca y entrelazamiento de uno en otro” o mejor dicho, “hay dos círculos, o dos torbellinos, o dos esferas, concéntricas cuando yo vivo ingenuamente, y desde que yo me interrogo, un poco descentradas una por relación a la otra”⁸.

Así como lo propio, de la reflexión acerca de la experiencia perceptiva es haber descubierto nuestra pertenencia al mundo y realizar su descripción sin ningún agregado que tenga su origen en el pensamiento discursivo, de igual manera el “sentir la música”, el percibir el gesto sonoro como gesto musical, parte de estas bases físicas prerracionales, que son configuradas en la percepción del gesto cinético y su transformación en gesto acústico y sonido o, si se desea, en la contemplación *encantada* de la voz cantante.

Es propio del espíritu el acto mediante el cual nosotros reconsideramos nuestra existencia corporal y con una acción de purga la empleamos para simbolizarla en lugar de permanecer en la experiencia. De la misma manera transformamos esa percepción acústica en “sonido”, como componente de una simbolización que ya es “música” (y actividad mental), marcando un distanciamiento del acto *experiencial*. Esto es aún más patente en la llamada música de arte o docta cuya verdadera percepción estética *aviene* generalmente en el silencio de la obra, en el momento inmediatamente posterior a la última nota oída: “Es esa *vida segunda*, y no otra cosa, lo que hace de un producto musical una obra de arte, sustrayéndola de la lógica del consumo puro y simple”⁹.

Allí se construye, casi en una perspectiva mental, con líneas de fuga y puntos de vista, todo el entramado de las relaciones simbólicas que componen el aspecto verbal de la experiencia musical, todo aquello que puede ser relatado en palabras. Quizás radique en esa calidad la gran diferencia entre la música popular, cuyo sentir se construye en el momento mismo de su experiencia, en un universo sin palabras y mediante el *cuerpo vivido* como espacio referencial, y la música docta, cuyo sentir requiere ese espacio de silencio estructurador mental.

Según Merleau-Ponty, las formaciones culturales no rompen el lazo con la vida perceptiva, sino que “la continúan, la conservan y la transforman”¹⁰. La música, como agregado de sonidos/gestos sonoros, primero se vive, luego se piensa. Es desde esta percepción adonde el cuerpo asume una centralidad, no sólo como soporte físico de la experiencia, sino que como límite y espacio de transición desde el cual se relacionan un *adentro* y un *afuera*. Este adentro no puede ser considerado como el lugar del sujeto, pues este mismo sujeto habita tanto el interior como el exterior de la experiencia, así como el afuera tampoco es el simple lugar del mundo. Más bien operaría, en la concepción de Merleau-Ponty, una intencionalidad en el “estar en el mundo”, que partiría del mundo mismo, modulando y modelando la experiencia del espacio-límite.

Así definidas, podemos establecer dos dimensiones de esta experiencia: un cuerpo biológico: *Körper, corps*, por un lado y, por el otro, un *cuerpo vivido* -*Leib*

⁸Merleau-Ponty 1995: 182.

⁹Baricco 2000:29.

¹⁰Merleau-Ponty 1957: 364-365.

(Husserl), *corps vecu* (Merleau-Ponty). Análogamente, una *corporalidad*, en la que es el cuerpo físico, en tanto que producto de categorizaciones de una materialidad física, un *étant deja donne*, que ha sido normalmente considerado objeto de estudio de las disciplinas cognitivas y una *corporeidad*, esto es la forma como son moduladas y modeladas las sondas cognitivas de la corporalidad, y que ha sido objeto de estudio de la fenomenología, desde Husserl hasta Merleau-Ponty. Esta dualidad aparente del sentir entre significante y significado, reposa en la unicidad de la experiencia, pues ese “ocuparse del mundo” representa directamente “un poder estar en el mundo de una determinada forma”. Así establecidos los campos, pareciera ser que el campo de una neurofenomenología, tal como puede verse definida en *Cuerpo Presente* y en otros trabajos de Varela¹¹, trata de establecer puentes entre esta suerte de reduccionismo cognitivista y la explicación fenomenológica.

El *cuerpo vivido* es el sujeto de las acciones habituales que pueden realizarse independientemente de la razón. El *cuerpo vivido* no se inscribe ni en el dominio físico-objetivo de las ciencias empíricas, ni en el dominio puramente ideal de las representaciones mentales. Su modalidad de existencia es la de un objeto intencional, vivido fenoménicamente como percepción corporalizada, con preeminencia sobre la conceptualización abstracta. Es el órgano de la percepción y a la vez el objeto de la misma: sin corporeidad no hay ni percepción ni razón. El cuerpo vivido es parte tan importante de la mente y del cuerpo físico, que: “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo”¹². Corporalidad y corporeidad son dos aspectos íntimamente relacionados en nuestra realidad de seres encarnados. Entre ambas existe una circulación¹³ y es la llamada “enacción”, superando el dualismo racionalista mente-cuerpo (Platón, Descartes, Kant). Estas posiciones estarían resueltas (*Aufgehoben*) en la experiencia corporalizada, prerreflexiva y ambigua del mundo vivido (*Lebenswelt*) en un cuerpo que funde naturaleza y cultura.

TRES

Para el caso específico de los gestos corporales de pertinencia musical/gestos sonoros, la fenomenología de Merleau-Ponty, desde la corporeidad, presenta una suerte de *cuerpo vivido*-sonoro. Un gesto que, antes de ser pensamiento, *quantum*, idea o concepto, es directamente la experiencia de capacidades sensibles, perceptivas, prerracionales y, por ende, antepredicativas y antelingüísticas. Ello determina la gran potencia emotiva de este gesticular sonoro, ya que este signo sensible acompaña estados emotivos especiales, los significa en tanto que índices (en la definición Peirciana) e iconos. En el primer caso, el signo es correlativo al fenómeno que significa, y desde la relación signo-objeto, es concomitante con lo significado: “el humo que acompaña al incendio”. Para el caso específico del gesto corpóreo-sonoro, esta *sonoridad* de la percepción acústica radica justamente en

¹¹Varela 1995.

¹²Merleau-Ponty 1957:16.

¹³Varela 1992: 18.

esta capacidad de acompañar, como sonido, una determinada modulación del *cuero vivo* del intérprete, de su *emocionar*, en tanto que estado de su soma y percepción del mismo. Por esta misma razón, por esta *indicalidad* del gesto sonoro, antes de declararse la “música” como espacio lingüístico y cultural, este gesto sonoro está significando un determinado emocionar, en forma antepredicativa. Por ello la música antes que pensarse, se vive.

Otro aspecto importante de la significación musical, radicada en la gestualidad sonora, es la posibilidad icónica, es decir, el sonido como análogo a las derivas temporales del fenómeno acústico. En un momento posterior estas trayectorias, sucesiones, podrán ser traducidas como melodías y notaciones gráficas. Allí se puede pensar que estos iconos *ex-criben* la deriva de una temporalidad de los estados gestuales-corporales y sus correlatos emocionales. El tercer nivel del signo peirciano, en la relación signo-objeto, está ocupado por el llamado símbolo, es decir, un tipo convencional de signo cuya relación con lo significado es de pura convencionalidad. Finalmente, este último nivel podría ser definido como de base lingüística o, si se desea, expresable en palabras y conceptos. Los dos niveles anteriores son inexpresables en palabras. Para el primero de ellos, el índice, su experiencia debe suceder en el instante mismo del acto en que el fenómeno existe. Está directamente fundido con la experiencia del productor y de su receptor.

Se puede constatar que en la significación musical aquellos signos índices e iconos representan gran parte de la experiencia musical, seguramente la más directa y, podríamos agregar, la más *resonante*, en un concepto de resonancia que es definido por Nancy como lo propio de la experiencia musical de la audición: “La repetition où le son s’amplifie et se propague aussi bien que le rebroussement où il se fait écho en se faisant entendre” (La repetición donde el sonido se amplifica y se propaga, así como la vuelta sobre sus propios pasos, de la cual se hace eco al hacerse oír) y “Acces au soi: ni a un soi propre (moi), ni au soi d’un autre, mais bien à la forme ou à la structure du soi en tant que tel, c’est à dire à la forme, à la structure d’un renvoi infini puisque il renvoie à ce (lui) qui n’est rien hors du renvoi”¹⁴. (Acceso al sí: no a un sí propio [yo], ni al sí de otro, sino ya sea a la forma o a la estructura del sí en tanto que tal, es decir a la forma, a la estructura de un reenvío infinito, dado que remite a aquello [él] que no es nada fuera del reenvío). Este concepto de resonancia aparece como “verdad”, como un paisaje acústico que no tiene límites, pues en el oírle, en “tender la oreja” hacia él, el paisaje acústico se dilata cada vez más en la experiencia. Todo esto mucho más allá del campo semántico de cualquier palabra, casi en la negación de la posibilidad contenedora de la palabra.

El índice en cuanto signo, debe existir en concomitancia con el acto musical, con la experiencia de ese acto. Puede ser pensado como característico del gesto instrumental, que existe en la experiencia del sonido en el momento que se produce, como un reenvío de sí, que no existe más que como posibilidad de tal reenvío. En consecuencia, la voz humana se relacionaría más con el signo en cuanto

¹⁴Nancy 2002:25.

ícono, analogía y representación de metáforas mentales, en las cuales el cuerpo fónico del cantante se construye en la virtualidad de esa analogía, definida en el contexto del “decir” palabras, cantar *semas*.

Los símbolos más convencionales y fundados en la palabra representarían aspectos mucho más mediados de la significación musical, en la evocación resonante del *cuerpo vivido*. Sin embargo, es el índice el más potente y directo significador de la experiencia sonora, en cuanto ligado existencialmente a la experiencia y al fenómeno que significa y, a través de él, al emocionar que *subtiende* este ser-cuerpo-sonoro.

El índice, en cuanto existente en el fenómeno mismo, *ex-cribe* el cuerpo sonoro del instrumentista. En el cantante este índice es la corporeidad de una virtualidad imaginada. En ambos casos, sin embargo, puede ser asumido como signo de un gesticular acústico que es directa experiencia de un *emocionar*. El índice puede entonces considerarse, en cuanto actividad perceptiva más compleja, dentro de la experiencia, como un correlato sonoro/emotivo y la base de toda experiencia estética, como la percepción de esa correlación. Este emocionar no es solamente personal, sino que puede ser patrimonio de comunidades musicales enteras, en la medida que esas *comunes unidades* hayan experimentado fenómenos parecidos, en circunstancias compartidas, durante largos períodos de tiempo. Por ello, la música, como sistema cultural, puede entenderse conformada, tanto por productos (obras-piezas musicales) como por comportamientos (prácticas habituales y estables del hacer música). Esos comportamientos van definiendo *ex-crituras* y *preexcrituras* corpóreas de las comunidades y de los individuos que las conforman, en una suerte de sustrato común, cuerpo social experiencial y, por último, mente social.

De ese modo es posible hipotizar una empatía (*Einfühlung*) que se produce entre el músico (fuente-sonora) y su auditor: Músico-fuente (gesto sonoro) que, sin embargo, es definitivamente “cosa” y “cuerpo otro” para el auditor.

En la neurociencia existe el concepto de *neurona-espejo* cuya función es la de “hacernos sentir, querer y actuar con el Otro”¹⁵. Esa empatía está en la base de la *afectación* que surge entre músicos y auditores: la creación de un lugar común del emocionar que depende de las acciones y signos que anclan y constituyen ese emocionar como fenómenos estéticos. Es así como el gesto sonoro/cuerpo *ex-crito* del intérprete pasa a ser el espacio empático del auditor, que reproduce en su afectividad corporeizada dicha imagen y constituye la *común-unidad*, lugar del emocionar de ambos.

La referencia a imágenes o estados emocionales ha sido tratada en la crítica musical y la musicología desde muchos puntos de vista, pero siempre después de la mediación de signos definidos en base a palabras, como fruto de una actividad sugerida por la estructuración mental de los gestos sonoros y no como una directa presencia del cuerpo *ex-crito* de intérpretes y auditores, en una empatización pre-racional. Es así que la distancia que los creadores “académicos” del siglo XX

¹⁵Lohmar 2005: 163-165.

asuman respecto de las llamadas músicas programática se constituye en el rechazo a esta referencialidad reflexiva de la música, a esta imaginería musical, tan propia de cierta literatura decadente del romanticismo. La crítica especializada, bajo la influencia de la concepción hegeliana de la “razón de la historia”, ha menospreciado esa posibilidad *imaginífica* del gesto sonoro como *cuerpo-vivido-sonoro*. De allí la conocida hipótesis adorniana que, postulando la audición estructurada como base de la experiencia musical, tendiente a articular estas células en series lingüísticas, ponía al centro de la apreciación estética de la música la capacidad de decodificar predicaciones y estructuras racionales como fuentes del placer musical y descartaba el gesto sonoro como directa expresión del emocionar.

Sin embargo, si deseamos rescatar al *cuerpo vivido* como espacio del emocionar, en ese fluir desde la cosa-mundo al ser-cuerpo, como movimiento en la doble hoja del adentro-afuera, la música aparecerá como ese doble movimiento que, a la vez que nos permite identificarnos personalmente, nos liga en una *común-unidad* afectivo-cultural. Ello nace desde la naturaleza misma de la práctica musical, desde sus fuentes sonoras originarias, gestos instrumentales y voz, que *ex-criben* el *cuerpo vivido* de intérpretes y auditores, como una resonancia, una atmósfera de contornos indefinidos, como el espacio del común emocionar.

BIBLIOGRAFÍA

BARICCO, ALESSANDRO

2000 *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Editorial. Siruela,

BATESON, GREGORY

1984 *Verso una ecología della mente*. Milán: Editorial Adelphin.

DAMASIO, ANTONIO

2000 *Sentir lo que sucede, cuerpo y emoción en la fábrica de la Conciencia*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

FRAZER, JAMES G.

1973 *Il ramo d'oro*. Turín: Editorial Boringhieri.

HATTEN, ROBERT S.

2004 *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

LOHMAR, DIETER

2005 “On the Function of Weak Phantasmata in Perception: Phenomenological, Psychological and Neurological Clues for the Transcendental Function of Imagination in Perception”, *Phenomenology and Cognitive Sciences*, N° 4, pp. 155-67.

MAURICE MERLEAU-PONTY

1957 *Fenomenología de la Percepción*. México-Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura.

1995 *La Nature, Notes. Cours du College de France*. París: Editorial de Seuil.

NANCY, JEAN LUC

2002 *A l'écoute*. París: Ed. Galilee.

2003 *Corpus*. Madrid: Editorial Arena Libros.

ROMERO, JUDITH

2006 “La fenomenología de Merleau-Ponty”, en: <http://concienciamusical.blogspot.com/2007/01/fenomenologia-de-la-percepcion-m.html> obtenida el 18 Ene 2007 07:45:25 GMT.

VARELA, FRANCISCO; THOMPSON, EVAN Y ROSCH, ELEANOR

2005 *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa.

DOCUMENTOS

La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares¹

por

Coriún Aharonián

Compositor, Montevideo, Uruguay

gracor@adinet.com.uy

Cuando uno ha estado hablando y escribiendo sobre educación y música durante varias décadas, se enfrenta habitualmente con el fantasma del peligro de repetirse. Confío en que hoy logre saltar ese peligro, y espero contar con la complicidad de aquellos de ustedes que conozcan ya algo de lo que he publicado en torno al tema.

Trataré de recorrer diversos puntos de la amplia temática que nos ocupará en estos días, abriendo las puertas de dos o tres de ellos para intentar describir los problemas de los que he tomado conciencia alguna vez. Obviamente, no estaré refiriéndome a situaciones concretas de la carrera de esta Universidad, puesto que la desconozco totalmente, así como desconozco otras carreras terciarias de música popular que se han iniciado en la Argentina en estos últimos años.

Dejo constancia, ya desde este primer momento, de mi discrepancia con la utilización de la expresión “formación académica” en el título de este congreso, discrepancia que comuniqué en el momento de ser invitado. A fin de evitar las múltiples confusiones que conlleva el término (desde la mera descalificación² hasta el franco insulto³) voy a optar por hablar de formación institucional terciaria, entendiendo aquí como equivalentes los conceptos de terciario y de universitario. Sé que los organizadores del encuentro entienden mi punto de vista, y he recibido una clara respuesta al respecto⁴:

¹Conferencia dictada en el I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, 16-V-2007.

²El Diccionario de la Real Academia Española anota que, dicho de una obra de arte o de su autor, “académico” significa “que observa con rigor las normas clásicas”, es decir, lo que todo artista debe evitar para que sus obras no se conviertan en meras copias de productos de un pasado muerto. “El riesgo, el experimento, la **negación** de las reglas inveteradas y caducas, son elementos esenciales de la actividad artística”, escribe Hans-Joachim Koellreutter. “El pasado es un medio y un recurso, de ningún modo un deber. El futuro, sin embargo, sí lo es”. (“O ensino da música num mundo modificado”. Koellreutter 1980 y 1997.

³En 1968, Juan Carlos Paz rechazó airadamente su nominación como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, al considerar esa nominación un insulto a su permanente lucha contra el academicismo. Curiosamente, el diario Clarín, en su informe del 9-XII-1968 sobre los nueve nominados, definía a Paz como “antiacadémico”, sin detectar la contradicción implícita.

⁴De Silvia Aballay, el 29-IX-2006.

“La intención del título del congreso es justamente plantear el gran dilema[:] cómo formar en la universidad en música popular sin desvirtuarla”.

Quiero dedicar esta conferencia a Olga Villar y a Óscar Bazán, a Óscar oriundo de Cruz del Eje y a Olga nacida y criada aquí, en Villa María, donde se enamoró de Óscar, uno de los compositores más originales de América Latina en la década del 1970.

UNO

Un primer aspecto a considerar es el de los objetivos. Y ya aquí se nos complica el camino. La música popular no es un ente fijo ni estático ni único. Tal como lo pre-denunciaba con elegancia Carlos Vega en su ensayo de 1965⁵, es un terreno del quehacer cultural que posee una enorme capacidad de penetración en la sociedad, y puede incidir en ella tanto en los procesos de homogeneización –por imposición de modelos– como en los de diferenciación de colectividades. Es, pues, una formidable arma política, tanto para el ataque (por parte de los sometedores) como para la defensa (de los sometidos). (Y también para el contraataque de los sometidos, y el intento de neutralizarlo por parte de los sometedores). Cuando escogemos los materiales para el proceso docente, estamos desde un comienzo zambulléndonos, nos guste o no, en ese juego dialéctico.

Al asumir la enseñanza de algún aspecto tendiente a la formación de un futuro músico popular, es esencial recordar que lo que queremos es formar, precisamente, un músico popular. Un buen músico es un buen músico. Un señor con un diploma no es necesariamente buen músico, si no lo demuestra haciendo música. Al asumir esta responsabilidad desde un nivel terciario, le estamos diciendo a la comunidad, obviamente, que buscamos la excelencia en esa formación. Bien, y ¿qué define la excelencia de un músico popular? ¿Qué rasgos caracterizan a un músico popular excelente, es decir, un músico popular acerca de cuyo alto nivel de calidad exista consenso? No es fácil hacer la lista de esos rasgos. Y una de las funciones de la formación de un aspirante a músico popular debería ser la creación del hábito de discutir las calidades, abierta, desprejuiciadamente, con inteligencia y sobre todo con sensibilidad. ¿Por qué João Gilberto es excelente como intérprete? ¿Por qué lo son Osvaldo Pugliese o Aníbal Troilo como intérpretes y como compositores? ¿Por qué es excelente Enrique Santos Discépolo como letrista y como compositor? ¿Por qué lo es Chico Buarque como intérprete, como compositor y como letrista? ¿Por qué se ha homenajeado tanto, desde distintas tiendas, a Dámaso Pérez Prado, medio siglo después de su momento de esplendor? ¿Por qué es excelente Bola de Nieve? ¿Y Violeta Parra? ¿Por qué son excelentes Los Beatles o José Afonso?

¿En qué es excelente uno u otro de ellos? ¿Quién es excelente globalmente, quién es excelente específicamente como compositor, o como letrista, o como cantante, o como instrumentista, o como arreglista? ¿Qué pasa con Carlos Gardel? Entonces, ¿qué aspectos de la personalidad de un muchacho deberían ser más contemplados en un plan de estudios que propenda a acercarlos lo más posible a

⁵Aharonián 1997.

esos modelos de excelencia? Quizás la velocidad de los dedos –¿según qué patrón?, quizás la emisión vocal - ¿según qué patrón?, seguramente no la ambición de éxito– que no puede ser un objetivo sino, eventualmente, una consecuencia, probablemente sí el intelecto, sin duda la sensibilidad, necesariamente la disciplina de trabajo, por supuesto el amor por la gente que lo rodea en la sociedad a la que pertenece. Y esto, sobre todo porque un músico, como cualquier artista, es sobre todo un resultado de un contexto social, y es sobre todo con ese contexto social que se establecerá su relación dialéctica básica de trabajo.

Por otra parte, es fundamental recordar siempre que no existe **una** música popular sino que existe una enorme multiplicidad de músicas populares, aun en territorios y poblaciones muy pequeños. Y esas diferentes músicas populares pueden desempeñar papeles muy contradictorios, por lo que es muy desaconsejable acercarse al terreno con prejuicios, y muy poco útil para la construcción del futuro músico el no ayudarlo a abrir sus oídos a toda la amplia gama de variedades. Un rock puede ser extranjerizante pero puede no serlo, puesto que lo roquero, extranjero en la década del 1950, ya está instalado en la sociedad latinoamericana, y en algunos casos –no muchos– ha generado especies musicales locales suficientemente diferenciadas del modelo imperial ortodoxo –cuyo objetivo fue el de actuar como factor homogeneizador. Por otra parte, un rock metropolitano anclado en su contexto originario puede darnos una lección en materia de afirmación identitaria– allí, en su contexto. Una polca puede ser una forma de afirmación de regionalismo en un músico entrerriano, pero la polca también vino del imperio, sólo que mucho antes que el rock, y tuvo la maleabilidad de provocar polcas locales de espíritu claramente diferenciado. Una cueca puede ser una forma de afirmación de lo propio, pero puede significar –contradictoriamente– una forma de regresión a un pasado-feto falseado y mitificado. Una baguala o una vidala puede ser un elemento identitario pero, según cómo se la trate, puede convertirse en una apropiación indebida, dentro del propio país, de un potencial despojador frente al indefenso despojado. Mientras tanto, el aprendizaje de la particularísima emisión vocal del sistema cultural del noroeste argentino, de clara raíz prehispánica, puede ser útil para sacudirse de encima, de alguna manera y en alguna medida, los esquemas de emisión vocal impuestos y bendecidos por el sistema de poder.

Aquí aparece un nuevo aspecto: el ético. Y su primera manifestación: el respeto. El respeto al prójimo - individuo o sociedad, el respeto a uno mismo, el respeto por el hecho musical en sí. El respeto al prójimo se puede sintetizar en dos frases: yo no tengo derecho a subestimar lo hecho por el otro, y no tengo derecho a echarle encima a los demás algo que no sea producto de mis mejores esfuerzos. El respeto a uno mismo también se puede sintetizar: no puedo permitirme el no rendir al máximo de mis posibilidades. Y el respeto por el hecho musical en sí puede ser explicado en forma sencilla mediante una pregunta insidiosa: si no siento respeto por aquello a lo que se supone que dedico mi vida, ¿por qué no me dedico a otra cosa por la que realmente sienta respeto?

Un cuarto aspecto: la música popular –en realidad, toda música– no está fija en el tiempo, sino que, estando viva, cambia permanentemente. Se realimenta

con su propio pasado⁶, toma elementos de otras áreas musicales; incluida la música culta, incorpora recursos o soluciones de otras culturas.

DOS

Claro que todo esto debe aparecer en los procesos educativos. Tanto para el aspirante a compositor como para el aspirante a compositor-intérprete (la categoría más habitual en música popular de nuestra parte del mundo) como para quien desea ser meramente intérprete, es importantísimo el despertar el interés por el descubrimiento de lo que otros han hecho y hacen en materia de música popular. Sin evitar ni lo que el sistema escamotea ni tampoco lo que el sistema machaca día y noche. La franja etaria del estudiante terciario es probablemente la más proclive a abrir oídos, con entusiasmo, a hechos desconocidos o poco conocidos. Superada la etapa adolescente, caracterizada en términos generales por la necesidad de escoger un modelo —o de aceptarlo pasivamente— y de copiarlo en todos sus aspectos, incluidos los no musicales que aparezcan asociados con ese modelo (ropa, peinado, gestos, etcétera), el postadolescente empieza a sentir la necesidad de ser individuo él mismo. Lo peligroso es que se trampee a ese joven y se le haga permanecer en una etapa de mera copia (como hacen los institutos de tipo Berklee College of Music), en la que los géneros musicales son cajoncitos preestablecidos (anclados por lo tanto en el pasado y por ello momificados)⁷, y para los cuales hasta la improvisación es el aprendizaje de recetas.

En un momento de la cultura occidental en el que se hace lo posible por estirar la adolescencia y demorar la maduración del individuo, el papel de los mecanismos educativos puede ser absolutamente decisivo en ayudar a ese estudiante a hacerse adulto, en este caso por la vía de aprender que hay muchos modelos posibles, y que es fundamental conocerlos y asumir la responsabilidad de ser uno mismo.

Esto se vincula por otra parte con uno de los aspectos centrales del objetivo educacional: he citado reiteradamente en estos últimos años el título de un inteligente libro de la educadora uruguaya Reina Reyes: “¿Para qué futuro educamos?”⁸. América Latina produce permanentemente excelentes músicos, pero al no estar las instituciones educativas al servicio de un proyecto de futuro propio, la mayor parte de esos músicos jóvenes se sienten estafados en y por su propio país, y pasan a engrosar las filas de la fuga de cerebros hacia el Primer Mundo. No hay

⁶También lo observaba Carlos Vega.

⁷Aquí se abre un tema muy amplio: el de los cajoncitos. Por alguna razón práctica, la enseñanza de música popular se hace a menudo en cajoncitos: tango, jazz, rock, folclorismo (o “proyección folclórica”, pero no “folclore”, por favor, que es otra cosa). Los cajoncitos sirven para formar en interpretación, es cierto, siempre y cuando se centren en el aprendizaje específico de las técnicas específicas. Pero —al margen de la imperiosa necesidad de conocer las especies musicales propias y ajenas— la cosa es distinta en el campo de la composición: ¿por qué obligar a crear dentro de géneros cerrados, que ya son, inevitablemente, del pasado? No se compone en cajoncitos si es que realmente se quiere tener la puerta abierta hacia el futuro. Ni Firpo ni De Caro ni Pugliese ni Piazzolla ni Yupanqui ni los Ábalos ni Leguizamón hubieran existido si hubieran triunfado los cajoncitos.

⁸Reyes 1987.

lugar en el mundo hoy día donde no aparezca por lo menos un músico argentino. La Argentina no los produjo en función de sus necesidades de futuro, pero tampoco exactamente en función de las necesidades del imperio, sino en función de la nada. En la Argentina –o en Chile o en Colombia o en México o en Brasil o en Uruguay– ese joven, al terminar su etapa de formación, no encuentra vías para una inserción en la realidad de su país. Pero no se le ocurre cuestionar el proceso formativo que lo llevó a ese callejón sin salida. La conclusión habitual es “este es un país de mierda”. Y se va a un país que él cree que no es de mierda. Allí, su amor propio de emigrado le va a jugar variadas malas pasadas, y nos encontraremos a menudo con músicos latinoamericanos trabajando en cualquier cosa que no admitirían en su propio país, situación que se da en otros campos también, por supuesto. El propio Primer Mundo es experto en producir lo que ellos llaman “proletariado académico”: arquitectos o médicos que trabajan como taximetrístas, si tienen suerte, o como lavaplatos si no la tienen. Claro que no hay cursos para ser un buen taximetrísta –sabido es que alguien que estudió para cirujano o para urbanista adquirió todas las habilidades para manejar un taxi y tratar a sus usuarios– ni para ser un buen lavaplatos, porque una falsa y ridícula jerarquización de estos tiempos lleva a presuponer que hay oficios dignos y oficios indignos, hasta de ser aprendidos.

Para los países ricos –que son ricos a cuenta de lo que nos roban en el ordenamiento colonial–, malgastar dineros públicos para generar un proletariado académico es estúpido e irresponsable. Para nosotros, en el Tercer Mundo, es criminal. Claro que nosotros somos pícaros y le encontramos la vuelta, aprendida de los del norte: al que egresa de un curso universitario y no logra inserción natural en la sociedad, le aseguramos un puestito en la cadena universitaria: dará clase a otros que egresarán para dar clase a otros que egresarán para dar clase a otros que egresarán para dar clase a otros. Y también podremos exportar al Primer Mundo esta mano de obra para cuya capacitación el Primer Mundo no ha gastado un centavo.

*“Hoy, educar para el presente –que no otra cosa hacemos– es educar para un pasado que nunca volverá”*⁹, señala Reina Reyes; “quienes acceden al poder económico o al poder político están interesados en mantener su poder y, por lo mismo, tanto la educación privada como la pública, que directa o indirectamente controlan, tienden a conservar la estructura social que los mantiene en su situación de privilegio”, continúa. “Es grave, gravísimo, que los países subdesarrollados de América Latina imiten las prácticas educativas de los países desarrollados, sin apreciar que el colonialismo vacía y distorsiona la mente e incapacita al hombre para liberarse de los poderes económicos que lo dominan”. Antes, había escrito: “Descubrir el grado en que los medios de comunicación enajenan al hombre, en lugar de liberarlo, es tarea que apremia [...]. Resignarse al poderío de lo económico es actuar en su favor en lugar de tener por meta la liberación del hombre”. Hasta aquí Reina Reyes.

⁹En el original, esta oración es subrayada por la propia Reina Reyes (1987:13).

Un problema básico de la enseñanza institucional es precisamente su condición de institucional. Hasta ahora, las instituciones de enseñanza de lo creativo en materia musical –y en otras áreas también– han demostrado no ser especialmente fértiles. Y han resultado en general castradoras de la creatividad que deberían haber potenciado. El antropólogo Daniel Vidart contaba la siguiente broma en forma de diálogo: “¡Satán! ¡Encontré la verdad! ¡Estamos perdidos!” “No te preocupes, que enseguida la institucionalizo”¹⁰. ¿Se puede neutralizar esta condición destructiva de lo institucional? Entiendo que sí. Al menos, hay que intentarlo. Si mantenemos clara la conciencia de los objetivos, es probable que logremos ir neutralizando algunos de los aspectos perniciosos de las estructuras institucionales.

Por ejemplo, en la potenciación de lo creativo y en la relativización de la importancia de lo imitativo. Aun en las artes interpretativas. Maurizio Pollini no es un pianista excepcional porque imite maravillosamente bien a, por ejemplo, Arthur Schnitker, sino porque es, en sí, un intérprete de impecable técnica al servicio de ideas musicales que están regidas por el respeto a aquello que se interpreta, se trate de Chopin o de Debussy o de Luigi Nono. Por ejemplo, en la potenciación de futuros arreglistas que sean capaces de ser también no coloniales, no imitativos, no epigonales. Por ejemplo, en la potenciación de lo cualitativo en detrimento de lo cuantitativo, y no al revés, que es lo habitual. No es mejor un guitarrista que toca muchas notas por segundo, sino aquel que toca bien las notas que toca, sean muchas o muy pocas. Como Raúl García Zárate, como Daniel Viglietti. Como Atahualpa Yupanqui, que nunca aceptó hacer segundas tomas en sus grabaciones de París¹¹, y que nos deja claro para siempre que la prolijidad de plástico no es lo primordial en música.

Por ejemplo, en una formación lo más completa posible, que logre vencer la falta de información respecto al todo. Es importante no sólo que el futuro músico popular sepa qué ocurre en el total del acontecer de la música popular, en el mundo, sí, y especialmente en América Latina, doblemente sí, sino que es importante que sepa qué ocurre en paralelo en el total de la música culta. Y no sólo la de ayer y anteayer, que es lo que habitualmente se ocupa de informar la academia, especialmente a través de sus materias específicas, como armonía, anclada en un pasado momificado, sino la de hoy, la de hoy-hoy, que de todos modos ya será ayer apenas ese estudiante finalice sus estudios. El conocimiento a fondo de ésta de ayer y anteayer puede ser incluso de poca importancia, desde que la propia música popular de ayer y anteayer ha tenido en cada momento su diálogo horizontal con ella.

Cuchi Leguizamón, una de las figuras más creativas de la música popular argentina, se alimentó en una útil alternancia entre una tradición no esclerosada y un presente tan informado de la música popular como de la música culta (cuya resultante es una música en la que lo melódico y lo armónico son concebidos

¹⁰Comunicación personal en Montevideo, 13-VI-2005.

¹¹Testimonio de los técnicos de Le Chant du Monde, 1974.

desde el arranque como una sola cosa). “Satie es un viejo espléndido. Es el viejo más joven de la música”, dice en 1988. “¿Cómo hubiera escrito yo la Chacarera de la Muerte si no hubiera conocido a Schoenberg!”¹². El pianista de jazz Enrique Villegas decía con humor en 1966, refiriéndose a la personalidad más radical de la vanguardia de la música culta en la Argentina¹³: “Con Juan Carlos Paz me une un gran afecto, dado que alcanzamos ambos la misma altura. Él en jazz y yo en música dodecafónica. Porque, aunque ninguno de los dos lo sabe, él siempre ha tratado de escribir jazz y yo música dodecafónica”. Eduardo Lagos, un importante innovador de la década de 1960, estudió en su adolescencia con el propio Juan Carlos Paz¹⁴. En Brasil, Hans-Joachim Koellreutter –introdutor allí del dodecafonismo, como Paz en la Argentina– tuvo un papel fundamental en la formación (y potenciación) de varias generaciones de músicos populares, desde Tom Jobim hasta Chico Mello, pasando por los músicos tropicalistas.

TRES

El cuidado por los procedimientos incluye aspectos materiales concretos. Es imposible dar clases de instrumentos en grupos grandes, y es imposible darlas si no hay suficientes instancias de sesiones individuales. Un instrumento no se enseña en el pizarrón. Sin embargo hay burócratas de la enseñanza que protestan porque un profesor de violín o de trompeta malgasta su sueldo dedicando una hora semanal a cada uno de sus alumnos. Es imposible dar clases de composición en grupos de veinte alumnos, aunque haya estructuras universitarias, en nuestro continente, que pretendan que un profesor dicte clase de orquestación a un grupo de ochenta muchachos.

La experiencia dice que es mejor una clase de composición en grupo que individual, entre otras razones porque se establece una relación de trabajo profesor-alumno menos vertical (inevitable en una clase individual), hay más posibilidad de que se discutan las supuestas verdades y cada alumno tiene oportunidad de conocer varias soluciones a un mismo problema planteado (la suya y las que aportan sus compañeros). A veces las clases individuales funcionan, pero la mayor parte de las veces rinde más el trabajo en grupo. Así como el tiempo de clase de un curso de idioma no suele exceder los 45 o 60 minutos, el tiempo de clase de un curso de composición –cuyo formato más conveniente es el de taller– no debe ser muy corto. El taller necesita un complemento de seminario, en paralelo o en simultáneo. Un trabajo de seminario para informar sobre música y para discutirla resulta correcto con sesiones de dos horas-reloj, entre otras razones porque la música transcurre en el tiempo. Tanto en un seminario institucional sobre músicas populares como en un curso de idioma, puede ser conveniente tener dos sesiones semanales, pero en un taller de composición parece ser aconsejable no tener más de una, a fin de dar tiempo a los trabajos domiciliarios. Según el número de integrantes del grupo, según la idiosincrasia de éstos y según el grado de

¹²Espinosa 2000 (www.raicesargentinas.com.ar/Notas/reportajes/cuchi.htm).

¹³Schóó 1966.

¹⁴Testimonio personal, 2005.

avance en el trabajo de cuestionamiento de los trabajos, una duración para una clase semanal de composición, en mecanismo de taller, puede variar entre 90 minutos y dos horas o más (en este caso, con una interrupción para un café, claro). Si se decidiera hacer una experiencia mixta de seminario y taller, el tiempo de trabajo que se siente como necesario puede ir en aumento hasta maratones de cuatro o cinco horas. Obviamente, esto implica una entrega muy grande en los alumnos y una entrega mayor todavía en el docente. Un alumno que no se conmueva realmente frente a hechos musicales no va a poder sobrevivir tiradas tan extensas. Un docente que no se apasione por la docencia –y antes por la música– no va a poder sostener una clase tanto tiempo seguido. La experiencia dice, por otro lado, que en el trabajo de taller de composición el grupo no debe exceder los siete u ocho integrantes. Ya ocho empieza a ser, a los efectos de una clase de composición, multitud. El número ideal está entre tres (dos es demasiado poco, y tres está justo en el límite) y seis (cuatro o cinco parece ser un número ideal). Curiosamente, docentes que han trabajado en otras áreas de la formación terciaria/universitaria han llegado a conclusiones muy parecidas. En un terreno tan aparentemente alejado como la medicina, por ejemplo¹⁵.

CUATRO

Para ser un buen instrumentista de música popular, un joven necesita dominar técnicamente su instrumento. Pero cuando el aprendizaje no ha sido ya resuelto por la vía directa, ¿cuál es la técnica que la institución de enseñanza debe transmitirle a ese joven? En algunos instrumentos, la técnica de la tradición culta europea no dista mucho de la que se necesita para tocar bien un tango, pero si el músico es pianista, no le alcanzará con ser un gran virtuoso como Daniel Barenboim para que los conocedores lo acepten en su fraseo tanguero. De todos modos, para ser pianista de tango, es muy probable que una buena base de técnica culta europea le resulte útil¹⁶.

Puede ser importante que el futuro instrumentista tenga una buena formación solfeística –pero no antediluviana–. Sin embargo, en buena parte de su actividad el instrumentista popular irá perdiendo la necesidad de la lectura. En algunos terrenos de la música popular y en algunos instrumentos le será útil aprender a decodificar tablaturas, es decir, cifrados.

¹⁵Elena y otros 1992.

¹⁶Se abre aquí, claro, otro tema que es importante también en música culta: ¿cuál es la forma de transmitir una técnica instrumental? Barenboim se pronuncia contra la enseñanza de escalas y ejercicios similares. Más de un siglo y medio antes (en un texto de 1832 que citaremos más adelante), Juan Bautista Alberdi proclama: “Las primeras lecciones de piano no serán probablemente ni penosas escalas, ni ejercicios cansados. La marcha más frecuente de las manos es más bien salteada que sucesiva, y ejercitar a uno en escalas para marchar [luego] de un modo irregular, es lo mismo que adiestrarlo en la carrera para que aprenda a bailar. No hay una cosa más árida y difícil que una escala, mientras que hay pocas cosas más inútiles: muy rara vez ocurren en el curso de una pieza (al menos a dos manos) y es lo primero que se pone a un discípulo; ¡y no se le pone una ni dos, sino que se le presentan veinticinco! En esto se invierten comúnmente tres y cuatro meses: ¡sobrado tiempo efectivamente para que el más paciente se aburra y deteste la música por toda su vida!” Suárez Urtubey 2006:22.

Por otra parte, la formación de instrumentistas no debería ser terciaria: hay instrumentos que se deben aprender antes de la finalización de la edad de crecimiento, puesto que necesitan de la deformación de ciertos músculos y articulaciones.

Si se trata de un cantante, la problemática es más compleja. ¿Qué modelo de emisión de la tradición culta europea le va a servir? ¿El operístico? No, pues no tiene vigencia en ninguna de las músicas populares de los últimos cien años, ni de las latinoamericanas ni de las propiamente europeas. En la propia Italia, algún fenómeno comercial de ese tipo explotado de tanto en tanto por las empresas discográficas apuntará fundamentalmente a un público mediopelo. Gardel viene de la refinadísima técnica del estilo rioplatense¹⁷, como Razzano, como Corsini. Apoyándose en referencias muy diversas, brasileñas y extranjeras, la bossa nova inventa sus reglas de juego, que van a permanecer largo rato. El canto de los llaneros venezolanos y colombianos, ¿a qué modelo responde?¹⁸. Entonces, ¿qué le puede dar la enseñanza institucional al aspirante a cantante? Deberá ser cuidadosa, para que lo que trasmita sea lo realmente universal, lo fisiológico, lo referente a la salud vocal, sin interferir en la estética de la emisión. Y dejando un buen margen de libertad para que, por ejemplo, si es mujer y hace folclorismo en el Cono Sur, pueda diferenciarse del pesadísimo modelo de Mercedes Sosa. De paso, ¿cuánto de solfeo necesita un cantante popular? En nuestra sociedad actual, aun entre los cantantes profesionales de ópera hay quienes leen con mucha dificultad, al tiempo que, en la misma tradición culta europea, los cantantes de *lied* suelen ser muy buenos lectores –y tienen muy poco vibrato– y los integrantes de conjuntos vocales dedicados a la música del pasado o a la contemporánea son necesariamente excelentes en ese terreno –y su vibrato es aún menor–.

Instrumentista y cantante deberán ir aprendiendo el mecanismo que se establece, en esta cultura occidental posterior a las revoluciones burguesas, entre escenario y sala. Mecanismo de posesión (del artista sobre el público) que, manejado con sentido ético, funcionará de manera menos autoritaria que lo que el sistema querría. Deberán ir aprendiendo a ser individuos y a ser, al mismo tiempo, grupo. Deberán ir aprendiendo también cómo son los mecanismos de comunicación y de difusión de su trabajo en esta sociedad, para poder ser –también en este terreno– lo más libres posibles, mientras la trama de poder de las transnacionales y de sus aprendices regionales se agiganta permanentemente.

Un arreglista va a necesitar manejar un bagaje de conocimientos un poco más intrincado. Obviamente, necesitará ser un buen solfeísta –si su trabajo va a estar destinado a músicos de sesión, lectores de primera vista– y un buen “cifrista” –si, por ejemplo, va a dedicarse a trabajar con roqueros–. Una formación como compositor le será muy útil, y un curso de instrumentación también. Pero de nada le servirá lo aprendido si no tiene capacidad para detectar reglas de juego en el género en el que se esté moviendo, y si no tiene capacidad para, eventualmente, innovarlas, dialogando con quien sea el responsable final del producto musical,

¹⁷Aharonián 1989.

¹⁸Peñín 1993.

que en América Latina es, en general, el intérprete, o el autor-intérprete. O capacidad para mediar creativamente entre autor e intérprete.

Un compositor necesita potenciarse como creador, no como repetidor. Y ahí está el principal problema institucional. ¿Necesita armonía y contrapunto el aspirante a compositor? Según qué se entienda por tales palabras. Obviamente, quien asista a un taller de composición deberá previamente estar manejando con soltura los conceptos solfeísticos de la comunicación entre músicos y los conceptos armónico-contrapuntísticos necesarios para saber de qué se habla cuando se dice “cadencia” o cuando se dice “tritono” o cuando se dice “subdominante-dominante-tónica”. Pero hasta ahí llega lo realmente necesario. En música culta instrumental, dadas las características de la praxis de codificación en partitura, este conocimiento deberá ser un poco más extenso, más alargado. Curiosamente, no si el compositor desea dedicarse exclusivamente a la música electroacústica, en la que estará lidiando directamente con el resultado sonoro y no con su decodificación. Pues bien, en música popular, también el compositor debe lidiar más con el resultado sonoro que con su eventual codificación, que es, casi siempre, aproximada. Una partitura de tango o de jazz tocados por quien no sobreentienda las reglas de juego de ese terreno musical, va a sonar a música de tía vieja, cuadrada, sin *swing*.

A un aspirante a compositor de música culta le alcanza, en el nivel terciario, con un año de una materia que conjugue armonía y contrapunto, es decir, todo lo relacionado con la estructuración vertical del sonido. Torturar al alumno con años de armonía por un lado y de contrapunto por otro, es sádico, y amenaza con castrar al futuro músico¹⁹. Una práctica coral o de conjunto vocal pequeño da mejor la vivencia de las posibilidades de estructuración armónico-contrapuntística. Pero hecha con criterio quietista o con repertorio limitado puede correr el peligro de anclar esa vivencia en un pasado culto europeo ficto, en vez de potenciarla hacia el futuro. Un seminario-taller de posibilidades de estructuración horizontal-vertical que hicimos con Graciela Paraskevaídis hace más de dos décadas permitió una fascinante aventura en la que se recorrieron desde los lenguajes modales con o sin bordón hasta el hoquetus pigmeo, desde el hoquetus de Machaut hasta el gamelán indonesio, desde el riguroso orden comunitario de las culturas altiplánicas hasta situaciones aguisimbias o negro-africanas, desde la lógica de Juan del Encina o la de Giovanni Gastoldi hasta las de la generación europea de la segunda posguerra.

Un muchacho que, a través de la sensibilización de la audición de determinado lenguaje, haya entendido la lógica interna de una estructura horizontal-vertical, va a poder completar casi sin error las partes que se le escamoteen, mientras que aquel que la haya recibido por vía de supuestas reglas logrará probablemente

¹⁹El comunicar a los alumnos –e imponer– las materias, armonía y contrapunto como universalmente inherentes a lo musical, no sólo los condiciona a una percepción de la música desde el punto de vista de la momificación de la música culta europea del pasado remoto, sino que perjudica la comprensión de la propia música culta europea contemporánea, además de obstaculizar la de las músicas populares mestizas de las Américas de los últimos dos siglos, y, por supuesto, la de las músicas extraeuropeas.

una aproximación torpe y poco musical. A menudo llegan muchachos a un taller de composición diciendo “después de este acorde viene éste, ¿verdad?”. No han aprendido a escuchar a los grandes creadores, para los cuales esa pregunta no rige jamás. Es más: normalmente, a falta de una actualización de la academia, lo que se enseña en un curso de armonía es el resabio de las supuestas reglas del período de Bach, establecidas por un mal compositor con poder de convicción en el sistema educativo de las épocas que siguieron. Los alumnos más obedientes no llegan a descubrir nunca por qué la música de Bach no respeta esas reglas, por qué ya los hijos de Bach consideran tales reglas obsoletas, y por qué Haydn las despatarra cada vez que se le ocurre. En música popular, en las últimas décadas, ese conocimiento de una supuesta armonía barroca se alarga con cursos complementarios de armonías “modernas”, que intentan cuadratizar aquello que debería surgir como desarrollo de la sensibilidad auditiva –y corporal– del estudiante. Los jóvenes que vienen de la guitarra, actualmente mayoría, suelen entender erradamente la armonía –que reciben como algo sagrado– como una sucesión de palos de alambrado, sin lograr entender muchas veces que un proceso armónico es una continuidad de líneas simultáneas; y uno contrapuntístico también. Unos y otros no llegan a descubrir que lo armónico, tal como la academia lo repite, viene de un período determinado de la historia de la música de Europa occidental, el que converge con el tonalismo, y no es una cualidad en sí de la música, ni siquiera de la europea antes o después del período de vigencia de esa lógica armónico-tonal. Tampoco llegan a descubrir que buena parte de la música popular de América, aun la muy mestizada con lo europeo, responde en gran medida a mecanismos lógicos no armónico-tonales. Descondicionar luego a esos muchachos para ayudarlos a ser libres toma por lo menos un año y medio de trabajo docente.

Juan Bautista Alberdi, importantísima figura en la política argentina y sudamericana entre la década de 1830 y la de 1870, escribe en 1832²⁰, a sus 22 años de edad: “[...] efectivamente, la naturaleza [,] dotando al hombre de esa extraordinaria facultad de imitación, ha querido que aprenda a hablar antes de conocer la gramática; aprenda a pensar antes de conocer la lógica; aprenda a cantar antes de conocer la música; en fin, lo aprenda todo sin sospechar siquiera que hay reglas para aprenderlo. [...] Mi discípulo [...] sabrá tocar el piano antes de conocer una nota, del mismo modo exactamente como ha sabido hablar antes de conocer una letra, es decir, dándole ejemplo antes de darle reglas”²¹.

Compositor o arreglista o intérprete, un músico popular aprende sobre todo por la buena observación de lo que hacen o hicieron otros músicos populares. Normalmente, lo hace sin necesidad de la academia. Pero si una institución terciaria desea ser útil en la formación del músico popular, he ahí un terreno en el que va a tener que cuidar mucho su trabajo. Puede ayudar al muchacho a salirse del cerco de los medios de comunicación, puede ayudarlo a conocer lo actual “mundial”, puede ayudarlo a conocer lo de su patria grande latinoamericana,

²⁰Alberdi 1886.

²¹Suárez Urtubey 2006: 20.

puede ayudarlo a descubrir su patria chica, habitualmente escondida en América Latina y puede ayudarlo, sobre todo, a escuchar.

CINCO

En San Cristóbal, en las montañas de Venezuela, un muchachito talentoso y generoso era capaz de tocar magníficamente músicas del sistema del joropo, y de enseñar a tocar cada uno de los instrumentos envueltos en ellas. Pero puesto a componer para el grupo guerrillero que operaba en la zona, recibía pasivamente la visión deformada del quehacer musical que ofrecía el ambiente universitario vinculado con la guerrilla, que entendía la canción revolucionaria como una copia pasiva de las viejas canciones revolucionarias de Europa, con las cuales poco o nada tenían que ver los campesinos a quienes estaba destinada tal canción.

En Cuenca, en Quito, en Asunción, en Lima, en Santiago de Chile, en La Serena, en Ciudad de México, en Montevideo, en Buenos Aires, en Santa Fe, en Caracas, en Río de Janeiro, en San Pablo, en La Habana, no es más fácil resolver la problemática de qué hacer con el joven que quiere ser músico popular para que sea más útil a su sociedad, concepto –el de utilidad a la sociedad– que se opone, en principio, al de la búsqueda del éxito, que todos los mecanismos del *establishment* se desesperan por inculcarnos diariamente, a toda hora. El sistema universitario, si desea asumir esta responsabilidad, debe sopesar muy bien los ingredientes de sus planes²².

Y la idoneidad de sus docentes. Este año, el Congreso Argentino de Educadores Musicales organizado por el Fladem en Villa Regina, Río Negro, plantea como punto central de discusión la necesidad de que quien enseña música sea músico. Como en Medicina, es probable que un mal cirujano sea un excelente docente y que un excelente cirujano sea un pésimo docente. Pero en términos generales, suele ocurrir que un buen cirujano tiene mejores posibilidades de transmitir el oficio.

SEIS

En esta acelerada cabalgata, tratemos de ver algunas situaciones metodológicas de taller concretas.

²²En Cuenca, en la alta montaña del sur del Ecuador, la universidad ha empezado a incidir en la formación de músicos populares, pero los muchachos no reciben la información mínimamente necesaria que los sitúe en el ahora y en el aquí. En Quito, la capital, la Municipalidad financia una orquesta de muchos instrumentos que toca malos arreglos de música popular convencional. En Asunción, todavía planean sobre la gente los resultados del genocidio que argentinos, brasileños y uruguayos cometimos en el Paraguay en el siglo XIX, para favorecer la política del imperio británico. Los muchachos son apocados, tienen en general una gran vergüenza de ser paraguayos, y no se animan a lanzarse al agua. Salvo algún ejemplo aislado, que los países vecinos nos encargamos de que no trascienda. En Bogotá y en otras ciudades de Colombia, la academia ha ido aumentando mucho su injerencia en la formación de músicos, y eso se oye a menudo en un endurecimiento de la riquísima música popular, en una rigidización en que se tocan notas pero a veces falta la música, en una alienante dicotomía entre lo del imperio y lo tradicional propio.

A. En la etapa adolescente, como decíamos, el muchacho escucha una sola cosa que ha escogido –o que lo ha escogido– y la copia. Pasada esa etapa, y habiendo ya desembarcado en una etapa psicológica más madura, puede ser muy interesante incitar al alumno a “sacar” una canción de la escucha de una grabación. Elegido adecuadamente el ejemplo, sea éste puntual –“para la próxima aprendete *El arriero* por Yupanqui”– o genérico –“para la próxima tráete aprendida (para cantarla y tocarla en clase) una canción cualquiera que sea música de Yupanqui y esté interpretada por Yupanqui”–, el resultado en una situación de taller puede ser muy enriquecedor. Se podrá observar qué es lo que el aprendiz de músico ha aprendido ya a detectar (por ejemplo, los detalles melódicos o de fraseo, las sutilezas armónicas –que es probable que sean sólo dominante y tónica–, los detalles de texto, las relaciones entre el canto y el toque de guitarra) y se le podrá inducir a empezar a descubrir otras cosas. Es probable que descubra que acaba de empezar a descubrir esa música o ese músico. Esto, llevado al plano de la escritura, puede depararnos muchas sorpresas, la primera de las cuales va a ser el asombro ante la enorme complejidad de lo que parecía tan simple. La mayor parte de los estudiantes universitarios puestos a pautar en el pentagrama lo que hace, por ejemplo, Atahualpa Yupanqui, no logrará completar la tarea, al menos en un plazo de algunos días. Para su aprendizaje de aquello que definíamos como el respeto, este tipo de mecanismos docentes puede convertirse en un recurso muy efectivo.

B. Es esa base ética de respeto, junto con la base meramente técnica de lograr escuchar mejor lo que acontece con lo que hace determinado músico popular, la que va a permitir una praxis más sana y constructiva de uno de los aspectos del quehacer del músico popular intérprete: esa etapa particular de la música popular que no es ni lo puramente compositivo ni lo puramente interpretativo, sino algo creativo que está en el medio y que en general llamamos “versión”, aunque el término no nos convenza –y mientras nos llega uno que lo sustituya satisfactoriamente²³. Es interesante encargar a los muchachos una franca “versión” de tal pieza, una misma pieza para todo el grupo. Si los alumnos son todos guitarristas-cantantes, se puede pedir una difícil tarea: hacer una versión en canto y guitarra de una pieza originariamente para canto y guitarra.

C. Una parte de los compositores de canciones populares compone en general la música sobre un texto preexistente, en todo o en parte. Para desarrollar esta capacidad, es muy útil plantear en taller la musicalización de un texto que se convenga de común acuerdo (hay diversos mecanismos para esto, fuera de la imposición lisa y llana de un texto: desde las propuestas varias del docente para que los alumnos escojan una de ellas, hasta la votación entre propuestas varias aportadas por los propios alumnos). Es lindísimo ver –para los alumnos pero también para el profesor– cómo surgen soluciones diferentísimas para algo que, a priori, pudiera parecer monolítico. Y cómo va afirmándose poco a poco la personalidad del joven, dándole gradualmente idea de sus características individuales de personalidad frente a los otros compañeros. Con grupos suficientemente maleables y con

²³Aharonián 1990.

textos que se prestasen a ello²⁴, he planteado etapas de insistencia: hecha la primera musicalización, pedir una segunda musicalización distinta del mismo texto y, a veces, hecha la segunda musicalización, pedir una tercera.

CH²⁵. Otra parte de los compositores de canciones populares escribe en general la letra sobre una música que componen antes (tal es el caso de Chico Buarque) o piden a un colega esa letra sobre la música que ellos han compuesto (es el caso de João Bosco y, en algunos casos, también de Chico). Este camino parece más difícil de resolver en ejercicios de clase, pero puede ser tan sorprendente en sus resultados como el anterior.

D. Vinculado con los dos primeros puntos, tenemos el terreno de lo arreglístico. Hoy día los recursos que la informática le ofrece al alumno en su propio domicilio ayudan mucho a entrar en este terreno sin tener que limitarse a la decodificación imaginada de una escritura en papel. Obviamente, la discusión de lo arreglístico se debería dar tanto con materiales ajenos como con materiales propios, lo cual no es necesariamente más fácil²⁶. La problemática de la identidad cultural plantea entre nosotros, a menudo, desafíos imprevistos. Uno de ellos es el del respeto (nuevamente el respeto) por los instrumentos que no encajan dentro de la plantilla de la orquesta europea. Una quena o un charango o un par de sikus o un par de las flautas llamadas “gaita” en Colombia o una marimba de chonta o una marímbula merecen tanto respeto por sus reglas propias de juego como un piano de cola o un violonchelo²⁷.

E. Mencionado el campo de la informática, es obvio que la tecnología debe ser, sí o sí, un área que el aspirante a músico popular debe manejar hoy día con toda soltura. Desde los conocimientos de acústica y sicoacústica, que le permitan quizás entender mejor por qué tal o cual recurso puede desencadenar determinada situación perceptiva, hoy se hace imprescindible empujar al joven músico a relacionarse con naturalidad con las posibilidades que le brinda la tecnología, sin hacerse dependiente de ella y sí logrando que la máquina le obedezca.

F. La tarea plenamente compositiva puede tratarse ya a través de los trabajos espontáneos que los integrantes del grupo traigan de su repertorio ya compuesto –o en vías de composición–, como de encargos con determinada consigna que unifiquen los problemas a ser resueltos por igual por todos, lo que ayudará a una

²⁴Un buen poema no es necesariamente una buena letra de canción. Es más: en la mayor parte de los casos suele no serlo.

²⁵Aunque la Real Academia haya eliminado la letra che, me parece importante insistir en rescatarla.

²⁶Puede ser muy enriquecedora la lectura de los trabajos de Philip Tagg sobre este ámbito, estudiado especialmente en sus significados.

²⁷No han faltado en los últimos tiempos los despistados que han intentado “mejorar” quenás haciéndolas cromáticas y poniéndoles llaves, o temperando la marimba de chonta, o cromatizando el arpa paraguaya, o transformando el par de sikus comunitario en uno único, curvo como la flauta pánica rumana, y cromático. El daño que esos despistados le pueden hacer a las desprotegidas culturas de América es incalculable. No se trata de congelar el pasado, sino de permitir a los instrumentos indígenas y mestizos que hagan su propio camino, sin injerencias de los mecanismos de poder institucional que, sin percibirlo, estén destruyendo cosas esenciales.

discusión más profunda. Un crítico de música popular recordaba hace poco en una revista²⁸, que un antiguo alumno mío tuvo que hacer determinada canción como desafío de clase frente al hecho de haberse fracturado un brazo y tenerlo enyesado: le encargué resolver la composición para que pudiera ser tocada a pesar del yeso. En el Río de la Plata, donde la bailabilidad no es socialmente muy importante, por lo menos en los ámbitos pequeñoburgueses, pedir al grupo componer una canción que seaailable resulta un verdadero desafío. O componer una canción en la que la primera persona sea del otro sexo. O hacer una canción con acordes perfectos mayores, o sólo con dominante y tónica, o una modal con bordón. O crear una canción erótica (una de las cosas más difíciles de lograr en la cultura criolla de América del Sur), o armar una canción con una sola nota, o dos, o tres, o una canción que sea atonal y no suene a rara, o que sea francamente dodecafónica sin pegar saltitos a la Webern, o tantos otros desafíos que seguramente han practicado muchos de los participantes de este congreso desde hace mucho tiempo. Lo más fascinante es que, como en los talleres de composición culta, el profesor suele equivocarse medio a medio. Mi comentario en “A redoblar” fue “esta parte es incantable”. A la gente le importó poco y la canción se transformó en el himno de la resistencia contra la dictadura en Uruguay.

SIETE

Finalmente, quisiera referirme muy sucintamente al posible contenido de un trabajo de seminario. Si bien en música culta es habitual informar sobre el proceso histórico de la tradición europea occidental, a la que la música culta pertenece, en música popular ese recorrido histórico se hace imposible si se lo quiere proyectar a los siglos anteriores al XX, porque no existían procedimientos de grabación, y porque sabemos que las pocas partituras existentes no reflejan exactamente lo que sonaba. Pero aún limitándonos al siglo XX, una historia general de la música popular del sistema cultural impuesto por Europa desde su proceso de expansión imperialista, es casi impracticable por lo excesivamente extensa y por la carencia de una bibliografía de fácil acceso que ayude a abarcar un terreno tan amplio y tan intrincado. Recuérdese que hasta Carlos Vega la musicología en general se negaba a estudiar las músicas populares, con excepción de las tradicionales que se clasificaban como folclóricas²⁹.

²⁸Inzillo 2006.

²⁹Cuya mejor definición era probablemente la que daba Lauro Ayestarán hacia 1965, haciendo una inteligente y clara síntesis de lo escrito hasta entonces. Para Ayestarán, folclore “es la ciencia que estudia las supervivencias culturales –espirituales y materiales– de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”. Para él, la “nota básica” del folclore –y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia– “es el hecho de la supervivencia”. Las otras características (las “notas caracterizadoras”) usadas habitualmente para definir el terreno pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho “tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar”. Pero “[lo] fundamental es eso: la supervivencia”. Lo otro, la música popular que se apoya en las expresiones folclóricas, quedaba naturalmente definida como “folclorismo” o –como preferían algunos folclorólogos argentinos– como “proyección folclórica”.

Pero necesitamos que el aspirante a músico popular aprenda a conocer, a descubrir, a analizar, no académicamente, por favor, lo referente a, precisamente, la música popular. Y para ello necesitamos generar un ámbito de información, de escucha atenta, de análisis abierto, de discusión. Si la materia “formas musicales” es confusa en música culta, a pesar de una bibliografía aparentemente abundante, se hace varias veces más confusa en música popular. La zamba del noroeste argentino tiene una forma muy clara, de ahí la no pertinencia de escribir sus letras en cuartetos cuando se trata en realidad de unidades de seis frases, tanto en las dos partes A de cada mitad como en la parte B. Pero es muy difícil definir qué forma tienen otras especies de música popular. Y el espectro de posibilidades puede ir desde las estructuras adiscursivas, reiterativas o no, a las estructuras discursivas no occidentales, como las del raga de la India. O las occidentales, dentro de las cuales podríamos ver como caso básico las de tipo pregunta-respuesta como *Arrotró mi niño*, frente a las que la zamba es más sutil y más compleja, aunque sea también del tipo genérico pregunta-respuesta. Ese mismo sobreentendido que permite romper la expectativa, como en *Yellow submarine*. O intercalar dos discursos paralelos y semánticamente convergentes, como en parte de las vidaladas.

El juego mayor-menor –acomodamiento de una importantísima percepción no tonal de las culturas populares de América– nos plantea serios desafíos para su sistematización. La rítmica mestiza de América –que los centros de poder pretenden adoptar desde la conquista en adelante y lanzan al mundo cada tanto tiempo– posee muchos elementos que resultan incompatibles con las soluciones de escritura musical de la música europea occidental. En términos generales, necesitamos generar en la praxis un solfeo y un análisis que partan de la propia realidad de la música popular de nuestro tiempo y no de los apriorismos de los “conservadores” de la academia de la música culta europea del pasado remoto.

Lo interesante en el terreno de un trabajo de seminario es que, sea cual fuere la unidad temática que escojamos con un mínimo de inteligencia, estaremos muy pronto discutiendo prácticamente toda la problemática que el muchacho deberá enfrentar como músico popular. Y, aquí, puede darse un interesante diálogo entre propuestas del docente de las que los alumnos deberán escoger una, y contrapropuestas de los alumnos, de entre las cuales el docente deberá ver cuál se anima a abordar. Es una materia que puede llevar mucho tiempo de preparación y de estudio al docente, pero cuyos frutos son realmente inestimables. Hay tantas posibilidades de discutir la problemática entera del músico popular en un seminario sobre la historia del rock, como en uno sobre Los Beatles en particular, o como en uno sobre la bossa nova, o sobre Caetano Veloso, o sobre el folclorismo argentino desde la década de 1950, o sobre la historia del tango, o sobre el tango cantado en las décadas de 1930 y 1940, o sobre la música popular cubana de las décadas de 1940 y 1950, o sobre Violeta Parra, o sobre el rock argentino de las últimas tres décadas, o sobre la canción francesa de mediados del siglo XX, o sobre los festivales de San Remo, o sobre la canción relacionada con Bertolt Brecht, o sobre el vals peruano, o sobre Matilde Casazola, o sobre Simón Díaz, o sobre...

OCHO

Para finalizar, citaré un diálogo que formó parte del espectáculo que Jorge Lazaroff³⁰ y Leo Maslíah³¹ hicieron en 1984 en Montevideo y Buenos Aires bajo el título de “Recital irrestricto”. Lazaroff tenía 34 años y Maslíah 30.

[Lazaroff canta “Ahí mar nomás”.]

– L. M.: Hay una parte que no me convence cómo está resuelta armónicamente.

– J. L.: ¿Cómo?

– L. M.: Esa parte... Perdoná, yo creo que la crítica tenés que tomarla como una cosa constructiva, ¿no?, como una cosa... que es para bien. No te ofendas por lo que te voy a decir. Pero esa parte que dice “va Ramón ahí va marrón”...

– J. L.: Sí...

– L. M.: A mí se me ocurren dos opciones, sustitutivas de cómo vos la hacés. [Al piano.] Podés hacer, por ejemplo, dominante-tónica, y decís [canta] “va Ramón ahí va marrón”. O, si no, hacés tónica-dominante [al piano] y decís [canta] “va Ramón ahí va marrón”. Pero esa mezcla que vos hiciste de las dos cosas, no se usa.

– J. L.: [Pausa.] Sí, es cierto, sí. Qué horror. [Pausa.] ¡No se usa!

– L. M.: Además, es muy trágica como la tocás vos, creo. O sea, ¿por qué no la tocás en Mi mayor, en lugar de tocarla en ese Mi menor medio revirado que vos usás?

– J. L.: ¿Te parece que es muy trágica? Claro, sí, si la hago en mayor [en la guitarra], me da... Claro, el mayor es la tonalidad alegre y el menor es la tonalidad triste. Sí, puede ser, sí. A ver, entonces vos querés que yo la haga... [toca y canta] ¿Así?

– L. M.: Ahí está, claro.

– J. L.: ¿Te parece?

– L. M.: Mejora. Así mejora un poco. Pero el problema es el ritmo, aparte, que es medio dislocado, ¿no? ¿Por qué no lo trabajás un poco, el ritmo?

– J. L.: Y sí, es un... es un ritmo irregular.

– L. M.: Y bueno, ¡regularizalo!

– J. L.: Pero ¿te parece? Estuve tanto tiempo tratando de liberar un poco el cuerpo, y eso... ¿Te parece, sí?

– L. M.: Trabajalo un poco más. Yo creo que lo podés acomodar. Tratá.

– J. L.: A ver. Así que vos querés que lo haga en mayor, que lo haga dominante-tónica y con un ritmo regular. [Canta y toca.] ¿Algo así?

– L. M.: Ahora sí. Ahora sí, ¡por fin! ¡Ahora sí se parece a algo!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIÁN, CORIÚN

1989 “Gardel cantante de estilos”. *La Hora Popular*, Montevideo (24 de junio).

1990 “Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica” (informe). V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1990. Mecanoscrito.

³⁰Lazaroff 1984a y 1984b.

³¹Maslíah 1984.

- 1997 “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, *Revista Musical Chilena*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 61-74.
- ALBERDI, J. B.
1832 *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*. Buenos Aires, Reproducido en: *Obras completas*, tomo I. H. Congreso de la Nación, Buenos Aires, 1886.
- ELENA, ROCARDO Y OTROS
1992 *Formación médica en la comunidad*. Nordan, Montevideo, 1992.
- ESPINOSA, ROBERTO E.
2000 “Al sueño del ‘Cuchi’ nadie lo puede enlazar” (entrevista a Gustavo Leguizamón). *La Gaceta de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, fecha no identificada. Reproducido *Raíces Argentinas*, sitio internet, hacia 2000 (www.raicesargentinas.com.ar/Notas/reportajes/cuchi.htm).
- HANS-JOACHIM KOELLREUTTER.
1980 “O ensino da música num mundo modificado”. *Caderno de Música*, N° 2, São Paulo, octubre, pp. 6-8.
1997 “O ensino da música num mundo modificado”. *Educação Musical / Cadernos de Estudo*, N° 6, Belo Horizonte, febrero, pp. 37-42.
- INZILLO, HUMPHREY
2006 “Dulzura distante”. *Rolling Stone*, N° 103, Buenos Aires, octubre.
- LAZAROFF, JORGE
1984a “¿?”. *Asamblea*, Montevideo, 6 de diciembre, pp. 22-23.
1984b “¿?”. *La del Taller*, N° 1, Montevideo, diciembre, pp. 10-12.
- MASLÍAH, LEO
1984 *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada música popular*. Taller Argentino de Música Popular, Rosario de Santa Fe.
- PEÑÍN, JOSÉ
1993 “En los llanos resuena el eco de los castrati”. *Revista Bigott*, N° 25, I/III, Caracas.
- REYES, REINA
1987 *Para qué futuro educamos*. Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971. 4ª ed. revisada, Banda Oriental, Montevideo.
- SCHÓO, ERNESTO
1966 “Paz: Lo que dice y lo que dicen”. *Primera Plana*, Buenos Aires (31 de mayo).
- SUÁREZ URTUBEY, POLA
2006 *Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música*. Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de octubre de 2008 al 31 de marzo de 2009 se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Corporación Cultural de Las Condes

El 2 de octubre de 2008, dentro de la XIV Temporada de Conciertos de la Corporación Cultural de Las Condes, en la Parroquia San Pedro, la Orquesta de Cámara de Chile del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dirigida por Alejandro Reyes, ofreció un concierto en que, entre otras obras, interpretó *Arqueomúsica*, de Cristián Mezzano. El 15 de ese mismo mes, la misma agrupación orquestal, dirigida por Fernando Hasaj, presentó *Variaciones serenas*, de Juan Orrego-Salas. El concierto se efectuó en la Parroquia Nuestra Señora del Rosario. El 26 de noviembre, en la Parroquia San Pedro, la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la batuta de Juan Pablo Izquierdo, ofreció *Divertimento*, de Roberto Falabella. La XV Temporada de Conciertos de la Corporación Cultural de Conciertos 2009 se inició el 25 de marzo con una presentación de la Orquesta de Cámara de Chile, conducida por Alejandro Reyes, interpretando *Doloras* N° 1 y N° 2, de Alfonso Leng, con instrumentación de Julio Retamal. Este concierto se realizó en la Parroquia Nuestra Señora del Rosario.

Instituto Goethe

El 6 de octubre de 2008, en el local del Goethe Institut, se presentó el séptimo programa de la temporada de CIMA (Colectivo de Intérpretes de Música Actual), que contemplaba las siguientes obras, de Aliocha Solovera: *Mimetis*, para cuatro flautas (Karina Fischer, Guillermo Lavados, Carolina Álvarez, Damián Barnett); *Volubile*, para violín (Cecilia Carrère) y piano (Luis Alberto Latorre); *Polychronie*, para dos pianos (Luis Alberto Latorre, Alexandros Jusakos). El 16 de octubre se ofreció el primer concierto del IV Festival Presencias. Músicas Actuales de América Latina, organizado por el Centro Nacional de la Música. En éste se interpretó *Quinteto*, para instrumentos de vientos (Alejandro Lavanderos, flauta; Cristina San Martín, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Jorge Espinoza, fagot; Jaime Ibáñez, corno), de Carlos Zamora, y *Pawen mapu*, para flautas (Ensamble Antara), cinta y amplificación cuadrafónica, de Rafael Díaz. En el segundo concierto, el 15 de agosto, se estrenó *Sonetos*, para saxofón alto (Alejandro Rivas) y piano (Eleonora Coloma), basados en los "Sonetos de la muerte" de Gabriela Mistral, de Eleonora Coloma; *Preceptos y contradicciones*, para orquesta de cuerdas (Orquesta de Cámara de la Universidad del Mar, dir. Pablo Alvarado), de Fernando García, y el estreno, por el mismo conjunto de *Hymnus*, para 12 cuerdas en Estilo Mariachi de Boris Alvarado. El cuarto concierto, el 17 de octubre, estuvo dedicado a las músicas improvisadas. Se escuchó al NIM (Núcleo de Improvisación Musical) en *Ritual del agua*, participando los siguientes intérpretes: Alejandro Lavanderos, Marcelo López y Wilson Padilla, flautas; Gastón Soubllette, piano; Daniel Navarrete, contrabajo; José Díaz, percusión; Juan Guerrero, actor, y Andrés Fernández, iluminación. Luego se escuchó *El saludo de los pájaros*, de Francisco Campos, para cuarteto de saxofones y percusión, siendo los intérpretes los siguientes: David Espinoza, saxo soprano; Karem Ruiz,

Revista Musical Chilena, Año LXIII, Enero-Junio, 2009, N° 211, pp. 84-95

saxo alto; Virginia Covarrubias, saxo tenor; Alejandro Riva, saxo barítono; Alejandro Ramírez, percusión, y Francisco Campos, director. Finalmente, Panóptico y sus intérpretes, Ramiro Molina, guitarra eléctrica; David Navarrete, contrabajo; Martín Joseph, piano; Carmen Aguilera, teclado y Alejandro Rivas, saxofón, presentaron *Fronteras del sonido*.

El 10 de noviembre, el tenor José Quilapi y el pianista Cirilo Vila ofrecieron un recital en el Goethe Institut. Entre las obras que se presentaron figuró *Himno a Chiloé*, de Pedro Humberto Allende, *Para ser feliz*, *Yo no partiré* y *Eres tú*, de Tomás Lefever.

Instituto Italiano de Cultura

El Curso de Perfeccionamiento en Composición e Interpretación de Música Contemporánea dictado y dirigido por el compositor italiano Luca Belcibo, COPIU 2008, que contó con el apoyo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la Escuela de Música de la Universidad Arcis, el Instituto Profesional Pro-Jazz, el Instituto Italiano de Cultura, la Escuela de Música de la Universidad de Valparaíso, la Unión Latina, la Asociación Nacional de Compositores, Radio Beethoven, la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh) y Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre otros, realizó el Encuentro con la Música de Hoy. Este evento fue estructurado en tres partes, la primera, del 8 al 14 de agosto, consistió en una serie de conversaciones, encuentros y talleres; la segunda parte, del 1 al 27 de septiembre, continuó con actividades similares, para concluir con un concierto el 27 de septiembre en el Instituto Italiano de Cultura, y la tercera se realizó entre el 17 y 21 de noviembre. En el recital del 27 de septiembre se presentaron obras de cinco compositores chilenos: *Fantasías rítmicas* y *Fantástica araucánica*, para piano (Patricia Castro), de Eduardo Cáceres; *Qué significa y Los fantasmas* (textos de Eugenia Echevarría), para soprano (Sonia Vásquez) y piano (Edwin Stevenson), de Francisco Rañilao; *Haber tenido* de la compositora y cantante Mandia Araya, quien interpretó su obra; *Our Secret*, para guitarra, también interpretada por su autor, Manuel Olivares, y *Tres canciones antiguas*, para mezzosoprano (Vanessa Rojas) y piano (Edwin Stevenson) de Alfonso Letelier.

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

Entre el 10 y el 16 de noviembre de 2008, en el Salón Fresno del Centro de Extensión U.C. se ofrecieron los conciertos del 18° Festival de Música Contemporánea Chilena que, anualmente, organiza el Instituto de Música de la PUC (IMUC), con el apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

En el primer concierto, 10 de noviembre, se interpretaron las siguientes obras: *Halea*, para flauta, clarinete, violín, viola, cello y piano, de Jorge Peña Herrera, en estreno; *Tensor*, para flauta en Sol, clarinete bajo, piano, violín y cello, de Manuel Contreras; *...dl cro concepción yo m pac alAlegre... Kĩñepu-kvla.los gehen.!!!*, para voz femenina, flautín, flauta, clarinete, violín, cello, contrabajo, percusión y piano, de Eduardo Cáceres, en estreno; *Mocché III*, para flauta, clarinete y cello, de Daniel Osorio, mientras que el tercer estreno fue *Tensiones*, para percusión solista, sensores gestuales, flauta dulce, flauta, clarinete, violín, cello, guitarra y computador. Las obras de este primer concierto fueron interpretadas por el Taller de Música Contemporánea U.C., que dirige Pablo Aranda. El segundo concierto se realizó el 11 de noviembre y se estrenaron las siguientes obras de autores chilenos: *Cámara oscura*, para flauta, corno, cello y percusión, de Fernando Munizaga; *Des-concertante*, para oboe y ensamble (flauta, oboe, clarinete, dos violines, cello y piano), de Aliocha Solovera; *La musiquilla de las pobres esferas*, para clarinete bajo, corno, trompeta, trombón, percusión, violín, cello y contrabajo, de Juan Pablo Abalo; *Razzia I – Intenciones, II – Comentario*, para flauta, clarinete, fagot, percusión, violín, viola, cello y piano, de Felipe Pinto D'Aguiar, y *Convergencias*, para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, percusión, piano, dos violines, viola, cello y contrabajo, de Miguel Farías. En este concierto también se interpretó *Small Pleasures*, para flauta, clarinete, violín, viola, cello y piano, de Tomás Koliatic, y *Espejismos*, para flauta, clarinete, saxo, violín, viola y cello, del compositor argentino, vecindado en Chile, Jorge Pepi. Todas las obras del concierto fueron presentadas por el Ensamble Contemporáneo, dirigido por Aliocha Solovera.

El 12 de noviembre de 2008 se realizó el tercer concierto del 18° Festival de Música Contemporánea Chilena del IMUC. En éste se presentaron los siguientes estrenos: *El instante oblicuo*, para cello (Celso López) y electrónica, de Andrés Ferrari; *Resistencia e intransigencia: El duelo*, para saxos (Moris El Alam, Pedro Portales), de Raúl Díaz; *Pewenmapu*, para cuatro guitarras (Cuarteto de Guitarras U.C.),

de Rafael Díaz; *Ahòd*, para flauta (Guillermo Lavados), oboe (Juan Capeland) y violín (David Núñez), de Gabriel Gálvez; *Trío bajo*, para viola (Davor Miric), cello (Celso López) y contrabajo (Carlos Arenas), de Anselmo Ugarte; y *En el centro del laberinto*, para flauta (Roberto Cisternas), clarinete (Fernando Saavedra), corno (Gerardo Villagrán), percusión (Gonzalo Ortiz), violín (Rodolfo Mellado), cello (Esteban Illanes), mezzosoprano (Solange Orellana), barítono (Leonardo Aguilar) y recitante (Guillermo Rivera), de Remmy Canedo sobre textos de Guillermo Rivera; siendo la obra dirigida por Lautaro Mura. En el cuarto programa, 13 de noviembre, se incluyeron las composiciones que a continuación se indican: *Amantes* (estreno), escena de ópera, para dos actores (Matías Kramer, Viveca Darlik), violín (Álvaro Arredondo), cello (Esteban Illanes) y contrabajo (Carlos Arenas), de Sebastián de Larraechea, que fue dirigida por Francisco Concha; *Mayday*, para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón, violín, contrabajo y arpa (Ensamble Compañía 1264), de José Manuel Gatica; y *Septeto*, op. 51, de Alfonso Montecino, interpretado por Carolina Álvarez, flauta; Lexi Carlson, oboe; Astrid Bustos, clarinete; Camilo Gouet, piano; Diana Brown, violín; Valentina Maza, viola; Pablo Silva, cello; Felipe Ramos, dirección. En el sexto concierto, 15 de noviembre, se programó el estreno de *Audipivi*, para violín (Vadid Núñez) y piano (Haydée Schwartz), y en el séptimo y último concierto, el 16 de noviembre, que fue un recital del Quatour Diotima, de Francia, se estrenó *Fractade*, para cuarteto de cuerdas, de Alejandro Guarello.

El 23 de noviembre, en el Centro de Extensión U.C., se presentó la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana, bajo la dirección de Felipe Hidalgo. En el programa ofrecido se incluyeron *La rosa y el clavel*, de Vicente Bianchi, y *Gracias a la vida*, de Violeta Parra.

Teatro Municipal de Santiago

Con ocasión de la realización del festival Santiago a Mil 2009, el Teatro Municipal presentó tres funciones de la ópera del compositor Sebastián Errázuriz, con libreto de Felipe y Rodrigo Ossandón, *Viento blanco*, estrenada con gran éxito en marzo de 2008. Las funciones se realizaron los días 14, 15 y 16 de enero de 2009. La obra fue interpretada por solistas nacionales, destacándose Carmen Luisa Letelier, Homero Pérez-Miranda y Pedro Espinoza; el coro del Teatro Municipal (dir. Jorge Klastornick) y el coro Crecer Cantando (dir. Víctor Alarcón), junto a la Orquesta Filarmónica de Santiago (dir. José Luis Domínguez). La *régie* estuvo a cargo de Rodrigo Claro y la iluminación de Patricia Pérez.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 19 de octubre de 2008, en la Sala Isidora Zegers, el Coro de Cámara W.A. Mozart, dirigido por Manuel Espinoza, ofreció un concierto en que incluyó *A la orilla del estero*, de Juan Amenábar, *Rin del angelito*, de Violeta Parra y *Cuando Valparaíso*, de Desiderio Arenas. Este recital se realizó con ocasión de cumplir dicho Coro 35 años cantando. El 22 de octubre, en un concierto educacional convocado por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana y el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se programó *Suite*, para quinteto de vientos (Soledad Jaramillo, flauta; David Pérez, oboe; Bárbara Olivares, clarinete; Candelaria Orihuela, corno; Claudio Púa, fagot), de Carlos Zamora. El 29 del mismo mes se ofreció en la Sala Isidora Zegers un concierto de obras mixtas con electrónica en vivo, en el cual se incluyeron las siguientes obras de autor nacional: *Vetro*, para un sonido eólico y *live electronics*; *Vacío*, para voz recitante (Francisca Márquez) y sonidos electrónicos y *... de repente*, para voz (Claudia Godoy) y *live electronics*, de Antonio Carvallo; *Inflexiones dos*, para voz femenina (Claudia Godoy) y medios electrónicos además de *Optikalís 02*, composición audiovisual, de Andrés Ferrari, y *Zikkus-F*, para flauta (Paula Barrientos) y laptop, de Daniel Osorio. El 30 de octubre, Patricia Castro interpretó las siguientes piezas para piano de compositores chilenos: *Variaciones sobre un tema de Víctor Jara*, de René Silva; *Cristales* de Sebastián Carrasco; *Rapsodia chilensis*, de Cirilo Vila, y *Fantasia araucánica*, de Eduardo Cáceres. El 31 de octubre, se efectuó un concierto del compositor y guitarrista Juan Antonio Sánchez. En su recital, Sánchez interpretó diez de sus obras: *Tonádica violetica*, *Huaynomay*, *El plazo del ángel*, *Todavía podemos clasificar*, *Valles del Tuy*, *Mi amor*, *na'que ver*, *Arrurrú a Eva*, *Chiloética*, *Raimundín* y *Tonada por despedida*; además, interpretó un arreglo suyo de *Maldigo del alto cielo*, de Violeta Parra.

El 4 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers, actuó la pianista Svetlana Kotova, quien en su programa incluyó *Dos tonadas chilenas* de Enrique Soro. El 13 de noviembre se presentó el Ensamble XXI (Alejandro Lavanderos, flauta; Cristina San Martín, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Jorge Espinoza,

fagot; Jaime Ibáñez, corno) y en su programa incluyó *Suite latinoamericana*, de Carlos Zamora. El 17 de noviembre actuó la guitarrista Ximena Matamoros en la Sala I. Zegers; dentro del programa presentado figuraron sus piezas *Océano* y *Ecos*.

El 21 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers, se llevó a efecto el concierto con que concluía la tercera parte del COPIU 2008, que dirigió el compositor italiano Luca Belcastro. El programa fue el siguiente: *Dolor [e]*, para contralto, fagot, saxo tenor, violín (dir. Pablo Aranda), de David Cortés; *Das Genie des Herzens* (texto: F. Nietzsche), para contralto, flauta, fagot, violín y piano (dir. Pablo Aranda), de César Gacitúa; *Transmutación*, para flauta, clarinete, fagot, saxo barítono y piano (dir. Javier Muñoz), de Javier Muñoz; *Ecos*, para soprano, dos percussionistas y piano (dir. Fernando Julio); *Padre nuestro* (texto: Nicanor Parra), para tenor, saxo alto, contralto, percusión y piano (dir. Andrés Maupoint), de Héctor Garcés; *A Divine Image* (texto: William Blake), para contralto, fagot, saxo tenor, violín y piano (dir. Andrés Maupoint), de Edgard Ugarte; *Tufaci wenn mew mogeley wanguelen*, para contralto, fagot, saxo alto, violín y piano (dir. Andrés Maupoint), de Richard Marchant; *Canción monocordia*, para contralto, fagot, saxo alto, violín y piano (dir. Andrés Maupoint), de Vicente Yáñez; *Ser*, para trompeta, de Mandia Araya; *Una mansión, un gato, un árbol y yo*, para clarinete, fagot, saxo tenor, trompeta y percusión (dir. Marcela Mahaluf), de Marcela Mahaluf; *Wave*, para contralto, fagot, saxo alto, violín y piano (arreglo y dir. Emilio Bascuñán), de Antonio Carlos Jobim, y *Los conjuros* (texto: Jorge Teillier), para contralto, fagot, saxo alto, violín y piano (dir. Andrés Maupoint), de Fernando Munizaga. La interpretación de las obras estuvo a cargo del Copiensamble, formado por Carolina Matus (soprano), Carmen Luisa Letelier (contralto), Daniel Farías (tenor), Roberto Cisternas (flauta), Cristóbal González (clarinete), Jorge Espinoza (fagot), Álvaro Collao y Sebastián López (saxo alto), David Espinoza y Pedro Portales (saxo tenor), Alejandro Rivas (saxos), Sebastián Carrasco (trompeta), Elías Allendes (violín), Carlos Arenas (contrabajo), Daniel Aros, Nicolás Moreno y Luis Olate (percusión), Patricia Castro, Teresa Larrañaga, Pilar Peña y Lila Solís (piano), Pablo Aranda y Andrés Maupoint (directores).

El 29 de diciembre, en el programa Siglo XX de Radio Beethoven, se transmitieron las siguientes obras que se habían presentado en la Sala Isidora Zegers el 21 de noviembre: *Transmutación*, de Javier Muñoz; *Los conjuros*, de Fernando Munizaga; *Dolor (e)*, de David Cortés, y *Padre nuestro*, de Héctor Garcés.

El 3 de diciembre de 2008, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el cuarteto JAFE (Jaime de la Jara, Jane Guerra, violines; Felipe Marín, viola; Fernanda Guerra, cello) para interpretar *Diez micropiezas*, de Eduardo Maturana. El 5 de ese mismo mes se realizó un concierto de música para percusión, interpretándose en esa oportunidad el *Quinteto* N° 1, de Marcelo Espíndola. El 15 de diciembre la violinista Nadia Salinas, acompañada al piano por Patricia Castro, interpretó *Sonata* N° 2, op. 15, de Ramón Campbell. El 17 de diciembre, se estrenó *Sexteto de contrabajos*, de Alejandra Santa Cruz, interpretado por sus alumnos Diego Silva, Christian Lorca, Jorge Tapia, Eduardo Quezada, Esteban Pérez y Héctor Leyton.

Del 12 al 15 de enero de 2009, se realizó el IX Festival Internacional de Música Contemporánea, organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el primer programa, el 12 de enero, se rindió un homenaje al compositor Miguel Letelier, Premio Nacional de Arte, mención Música 2008, y se presentaron, de *Tres canciones*, para contralto (Carmen Luisa Letelier), clarinete (Cristóbal González) y piano (Patricia Castro), las tituladas *La détresse* y *Au delà de l'ennui*, con textos de la Comtesse de Noailles, además del estreno en Chile de *Nocturno*, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y cuatro instrumentos (Cristóbal González, clarinete; Nelson Campos, cello; Luis Orlandini, guitarra; Patricia Castro, piano), dirigido por Eduardo Browne. En la segunda parte del concierto se interpretaron los siguientes tres estrenos de compositores nacionales: *Ventolera*, para cuatro flautas y contrabajo (Ensamble Antara, dir. Alejandro Lavanderos), de René Silva; *Scherzo*, op. 134, para saxofón tenor (Miguel Villafruela), saxofón alto (Moris El Alam), dos violines (Álvaro Arredondo, Pablo Carvacho), viola (Felipe Veytes) y cello (Miguel Arredondo), de Hernán Ramírez, y *Aurora capital*, para cuarteto de cuerdas (Sebastián Acevedo, Ariel Claire, violines; Felipe Veytes, viola; Héctor Méndez, cello), de Juan Manuel Quinteros; además se presentó *El resplandor de la noche*, para cuatro flautas (Ensamble Aulos, dir. Wilson Padilla), de Cristián López. El 13 de enero se programaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Ritmos divididos*, para percusiones (Patricio Barrientos, César Vilca, Felipe Leiva, Gonzalo Vargas), de Sergio González; *(A) Dios* (estreno), para coro (Coro Contemporáneo Quilapi, dir. José Quilapi), de Rodrigo Cádiz; *Cuarteto* (estreno), para saxofones (Cuarteto de Saxofones Villafruela), de Felipe Salinas, y *Rheo*, para cuarteto de cuerdas (Isidro Rodríguez, Cecilia Carrère, violines; Pablo Salinas, viola; Roberto Becerra, cello), de Víctor Ortiz. El concierto del 14 de enero comenzó con las tres obras seleccionadas para el IX Festival, de aquellas que fueron compuestas en COPIU 2008, curso de perfeccionamiento en composición e interpretación de música contemporánea, dictado y dirigido por el compositor italiano Luca Belcastro, en

el marco del proyecto Germina. Cciones... Primaveras Latinoamericanas. Las tres obras fueron: *Una mansión, un gato, un árbol y yo*, para clarinete, fagot, saxofón tenor, trompeta y percusión, de Marcela Mahaluf; *Das Genie des Herzens* (El genio del corazón), texto de Friedrich Nietzsche, para recitante, flauta, fagot, violín y piano, de César Gacitúa y *Los conjuros*, texto de Jorge Teillier, para soprano, fagot, saxofón alto, violín y piano, de Fernando Munizaga. Estos tres estrenos fueron interpretados por el C.Copiensamble (Carolina Matus, soprano; Roberto Cisternas, flauta; Alfonso Vergara, clarinete; Jorge Espinoza, fagot; Alejandro Rivas, saxofón alto; Pedro Portales, saxofón tenor; Sebastián Carrasco, trompeta; Elías Allendes, violín; Nicolás Moreno, percusión; Patricia Castro, piano; Teresa Larrañaga, piano, y Pablo Aranda, director). Además, en este tercer concierto del IX Festival se interpretaron *Mocché II*, de Daniel Osorio, y *...De crro concpción yo me pac alAlegre...kiñe-epu-kola... los gehen!!!*, de Eduardo Cáceres, ambas obras interpretadas por el Taller de Música Contemporánea UC, dirigido por Pablo Aranda. También se presentaron las obras *Pájaros sin cielo* (estreno), para cuarteto de flautas (Cuarteto de Flautas Vientos de América, dir. Jaime Kächele), de Fernando García, y *2 Sister* (estreno en Chile), para dos pianos y dos voces femeninas (Camila Vaccaro, Pilar Peña), de Patricio Wang. El cuarto concierto del IX Festival se efectuó el 15 de enero, ocasión en que se estrenaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Willimapu*, para cuarteto de cuerdas (Paulina Riquelme, José Canales, violines; Rodolfo Zapata, viola; Fernando Sepúlveda, cello), de Rafael Díaz; *Unión III*, para guitarra (Luis Orlandini) y percusión (Patricio Hernández), de Mario Mora; *Tracks*, para piano (Patricia Castro), de Carlos Silva; *La pobreza*, para tenor (Daniel Farías) y piano (Javier Muñoz), de Javier Muñoz; *Trashí*, soliloquio para mujer con voz, pies y tambor (María Opazo, percusión), de Boris Alvarado. Además, se interpretaron *Preludio y toccata*, para piano (María Paz Santibáñez), de Celso Garrido-Lecca; *Cuatro caminos*, para dos guitarras (Dúo Orellana&Orlandini), de Juan Antonio Sánchez, y *Q.E.K.*, para cuatro guitarras (Cuarteto Latinoamericano de Guitarras), de Fernando Carrasco. El martes 13 de enero, siempre en la Sala Isidora Zegers, se realizó un concierto especial, en el que se presentaron las siguientes obras de autores nacionales: *...de repente*, para voz y live electronics (Claudia Godoy, voz), de Antonio Carvallo; *Autopsia de un globo amarillo* (estreno en Chile), obra electroacústica, de Byran Holmes, y *Optikalis 03* (estreno), composición audiovisual, de Andrés Ferrari.

El 16 de enero de 2009, en la Sala Isidora Zegers, se realizó el Primer Concierto/Instalación Multimedia del Laboratorio de Música Electroacústica GEMA, del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Se presentaron las siguientes obras: *Bugs*, instalación multimedia interactiva, de Mario Mora y Gonzalo Gerardo; *Continet*, con la participación de Mario Mora, guitarra eléctrica y computadora, y Rolando Cori, teclados y computadora, desde Chile, y Juan Pablo Cáceres, sintetizador y efectos por red, y Chrissy Nanon, piano acústico, desde la Universidad de Stanford; *Intervención*, improvisación asistida con tecnología en tiempo real, con la participación de Andrés Ferrari, computadoras visuales, y Mario Mora, guitarra eléctrica; *Calma*, para piano (Patricia Castro), electrónica e imagen generada por computadora, de Mario Mora; *Zikkus-F*, para flauta (Paula Barrientos) y electrónica, de Daniel Osorio; *Únique random mandes*, para oboe (Leni Carlon) y puredata (Remmy Canedo), de Remmy Canedo, y *Espejos sonambulos*, para clarinete (Dante Buroto) y electrónica, de Antonio Carvallo. El 23 de enero, la pianista María Paz Santibáñez dio un recital en el que contempló *Preludio y Toccata*, de Celso Garrido-Lecca, entre otras obras.

Universidad de Chile, Sala Juan Egenau

El Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile organizó un seminario que tituló "Oscilación. Pensar el// trabajar con // sonido de espacios intermedios", además de exposiciones y algunas *performance* sonoras en la Sala Juan Egenau, que se desarrollaron entre el 28 de octubre y el 7 de noviembre. En estas actividades participó el compositor Jorge Martínez Ulloa, quien presentó *Giardino musicanico* N° 5.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En el programa del 17 de octubre de 2008, en el Teatro de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad Central y el grupo La tierra de Larry, dirigidos por Michal Nesterowicz, estrenaron *Al Mumit*, de Edgardo Cantón. Este programa se repitió al día siguiente. El 30 de octubre, en el mismo Teatro, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la conducción de Mika Eichenholz, estrenó la obra ganadora del Concurso Jóvenes Compositores, que correspondió a *Forsa*, de Francisco Alvarado.

Los días 9 y 10 de enero de 2009, la Orquesta Sinfónica de Chile celebró sus 68 años de existencia, en el Teatro de la Universidad de Chile. La mencionada agrupación sinfónica, dirigida por su Titular, Michal Nesterowicz, incluyó en su programa *Danza fantástica*, de Enrique Soro.

Otras salas y recintos de la Región Metropolitana

El 21 de octubre de 2008, en la IV Temporada Coral de Primavera de Codelco, se presentó, en el Hall Central de la Casa Matriz de la empresa, el Grupo Seis Vocal, agrupación vocal femenina. En el programa se incluyó *La Tirana*, obra para tres voces femeninas a cappella, con textos de Diego Maquieira y música de Sebastián Errázuriz.

Como parte de las celebraciones del Día de la Música, en el Centro Cultural Estación Mapocho, el 21 de noviembre, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, el Coro de la Universidad de Concepción y solistas, bajo la dirección de Guillermo Rifo y en arreglo de Germán Concha, presentaron *Luis Advis sinfónico*; y, el día siguiente, la Orquesta de la Universidad de Concepción, siempre bajo la batuta de Rifo, en arreglo de Carlos Zamora, interpretó *Victor Jara sinfónico*.

El 22 de noviembre, Día de la Música, se presentó en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen, la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo. Dentro del programa se contempló *Divertimento N° 1* de Roberto Falabella.

El 25 de noviembre, en el Instituto Cultural de Providencia, se efectuó un concierto del Dúo Orellana & Orlandini. En esa oportunidad se presentaron obras de Oscar Olhsen *Suite sobre aires chilenos*; Javier Farías *Trastocada*; Juan Antonio Sánchez *Cuatro caminos*.

El 10 de diciembre de 2008, en el marco de la celebración de los 60 años de la promulgación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el Consejo Regional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana presentó, en la plaza de la Constitución, la *Cantata de los derechos Humanos: Caín y Abel*, de Alejandro Guarello, con textos de Esteban Gumucio. La obra fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, el Coro Concerto Vocale, dirigido por Víctor Alarcón y la agrupación musical Contraluz. El narrador fue José Secall.

El 12 de diciembre, en la Sala SCD Bellavista, se realizó el concierto final del Concurso Luis Advis de Música Clásica. Las obras finalistas, fueron: *Calle-Calle*, de Héctor A. Garcés; *Andrómina*, de Francisco Silva; *En sus oscurecidas aguas*, de Fernando Munizaga; *Corre ligera por las rocas*, de Felipe Pinto d'Aguar; *La espera* de Gabriel Núñez, y *Atacama*, de Juan Quinteros.

El 14 del mismo mes, la Orquesta Juvenil y el Coro del Colegio Melipilla interpretaron, en el Parque Quinta Normal, la *Cantata a Gabriela*, de Jaime Herrera.

El 16 de diciembre, en el Campus Casona de Las Condes de la Universidad Andrés Bello, actuó el Ensamble Serenata. Este conjunto presentó un programa en que se incluyeron *Cueca cuica*, *Valseadito* y *Maestro cuzqueño* de Guillermo Milla.

El 21 de diciembre se presentó la Orquesta Sinfónica de Providencia en Montecarmelo. En la ocasión se programó, entre otras obras, *Andante*, para cuerdas, de Alfonso Leng.

El 23 de diciembre, en el salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), se presentó el ciclo de canciones *El sonido de la memoria*, para voz y piano, de Bárbara Osses, con textos de Jorge Teillier. Las canciones interpretadas fueron: *La llave*, *La ventana abierta* y *Daríá todo el oro del mundo*, para mezzosoprano; *Cosas vistas*, *De crónicas de un forastero* y *Para cantar*, para tenor; *El poeta en el campo* y *Sentado frente al fuego*, dúos de mezzosoprano y tenor. Los intérpretes fueron Elena Pérez, mezzosoprano; Gonzalo Araya, tenor, y Elizabeth Mendieta, pianista.

El 21 de enero, en la Galería Patricia Ready, el pianista Michio Nishihara Toro ofreció un recital, en cuyo programa se incluyeron *Dos tonadas de carácter popular chileno*, de Pedro Humberto Allende.

En las Regiones

V Región

El 20 de diciembre de 2008 se realizó el 23° Encuentro Musical en Cajón Grande, Olmué. Entre las muchas obras de diferentes autores que se escucharon estuvo *Tonada* de Juan Lémann, interpretada

por el pianista Matías Peñaloza Sánchez. En el cuarto concierto, el 25 de enero de 2009, de la XIV Temporada de Conciertos de Verano, en la Quinta Vergara, Viña del Mar, la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana, dirigida por Felipe Hidalgo, ofreció una función en que incluyó *La rosa y el clavel*, en arreglo de Vicente Bianchi.

VIII Región

La Corporación Cultural Universidad de Concepción, a través de la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, ha realizado durante 2008 una notable labor que ha continuado este año. El 25 de enero de 2008, en el Teatro de la Universidad de Concepción, la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción presentó *Violeta Parra sinfónico*, que es un arreglo de Guillermo Rifo, quien dirigió la obra, sobre piezas de Violeta Parra, actuando como solista Claudio Acuña; el 12 de abril, el mismo conjunto, dirigido por Javier Logioia, interpretó *Preludio N° 1* y *Preludio N° 2* de Alfonso Leng; el 26 de abril, la Orquesta, bajo la conducción de Robert Gutter, presentó *Visiones nortinas*, de Guillermo Rojas. El 10 de mayo, la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, bajo la dirección de Rodolfo Fischer, interpretó *Obertura al teatro integral*, de Miguel Aguilar; el 31 de mayo, el mismo conjunto, dirigido por Juan Pablo Izquierdo, en el Teatro Regional del Maule, presentó *Obertura festiva* de Juan Orrego-Salas, y en el mismo lugar, con igual director, la Orquesta interpretó, el 27 de junio, *Meditaciones 1999*, de León Schidlowsky; esta obra se repitió el 28 de junio en el Teatro Universidad de Concepción. El 26 de julio, la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, dirigida por Tomás Golka, ofreció *La voz de las calles*, de Pedro Humberto Allende. El 27 de septiembre, el conjunto universitario, conducido por Celso Torres, presentó *Escenas campesinas* (de la película *Un país llamado Chile*), de Vicente Bianchi, y la suite *Al sur del mundo*, de Guillermo Rifo. El 10 y el 11 de octubre, la Orquesta ofreció un concierto dirigido por Julian Kuerti, donde se contempló *Danza fantástica*, de Enrique Soro. Siempre en el Teatro Universidad de Concepción, el 31 de octubre, Guillermo Rifo dirigió la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción y en el programa incluyó: *Yin Yin*, de Jaime Cofré; *Tres visiones de un sikuris atacameño*, de Carlos Zamora; *Cachimbo*, de Guillermo Rifo; *Trote y cachimbo*, de Vicente Bianchi, y *Danzas peregrinas*, para guitarra (Horacio Salinas), charango (Horacio Durán), flautas andinas (Jorge Boll) y orquesta, de Horacio Salinas. El 14 y 15 de noviembre la Orquesta Universidad de Concepción, bajo la dirección de Guillermo Rifo, presentó *Luis Advis sinfónico*, espectáculo conformado por las siguientes obras de Advis: *Preludio N° 8* y *Preludio N° 5*, que interpretó el pianista Rodrigo Fauré; *Nuestro tiempo terminó*, para cuerdas y canto (Ramiro Vera), en arreglo de Guillermo Rifo; *Suite latinoamericana*, para orquesta sinfónica; *Del sueño y la profecía* (*Mural extremeño N° 1*), para soprano (Náyade Vega), coro (Coro de la Universidad de Concepción, dir.: Carlos Traverso) y orquesta, y *Cantata Santa María de Iquique* (arreglo: Germán Concha), para quena (Germán Concha), charango (Marcelino Valdenegro), guitarras (Félix Molina y Daniel Román), coro y orquesta.

Región de Los Ríos

El XI Encuentro de Música Chilena Contemporánea se llevó a efecto los días 29 y 30 de octubre de 2008, en el Teatro Lord Cochrane. El programa del primer concierto fue el siguiente: *Chiloética*, para guitarra, de José Antonio Sánchez; *Ángeles y demonios*, para guitarra (Aldo Bontá) y piano (Ignacio Moreno), de Aldo Bontá; "Grave. Tempo di Chaconne (tranquilo, allegro)" de *Sonata*, (op. 9), para violín (/Felipe Alvarado) y piano (Macarena Alvarado), de Juan Orrego-Salas; *Memorial de Maihue*, para relator (Noe Rosas), grupo instrumental latinoamericano (Grupo Contraluz), coro (Coro de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, dir. Ignacio Moreno) y orquesta (Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música Juan Sebastián Bach, dir. Abel Mansilla), de Alejandro Torres. En el concierto del 30 de octubre, se interpretó el siguiente programa: estreno de *Tres cantos materiales* para cello (Jorge Faúndez) y orquesta (Orquesta del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, dir. Cristóbal Urrutia), de Fernando García; *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*, para orquesta de cuerdas (Orquesta del Conservatorio de Música de la UACH) y *Busco una estirpe nueva*, para soprano (Paula Arancibia) y orquesta, de Sebastián Errázuriz; ambas obras fueron dirigidas por el compositor. Además, en la segunda parte del programa se incluyó *Cuatro danzas*, para orquesta (Orquesta de la UACH, dir. Cristóbal Urrutia), de Sergio Pérez.

X Región

Entre el 12 y el 16 de enero de 2009 se realizó el Segundo Festival de Música Antigua Religiosa en la iglesia Santa María de Loreto de Achao, Chiloé. Los días 12, en Achao, y 13, en Dalcahue, se presentó el *Cancionero Misional Chilidugú* del jesuita Bernardo Havestadt, interpretado por el Coro de Niños Huilliches de Moluco, la Orquesta Infantil del Liceo Insular de Achao y Villa Quinchao. El día 16 de enero se interpretó repertorio religioso vigente en comunidades de Chiloé, con la participación de cantores y rezadores de Chiloé y la Banda de Pasacalles de Quinchao.

*Música chilena en el exterior**Obras de Bryan Holmes en el extranjero*

En reciente visita a Chile, el joven compositor Bryan Holmes comunicó a la *RMCh* las obras que le han interpretado en otros países durante 2008. El 15 de marzo de 2008, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, España, en el Festival Zeppelin, se presentó *Crepúsculo*, obra electroacústica cuadrifónica. El 16 de abril de 2008, en Torre de Herveo (Torre del Cable), Manizales, Caldas, Colombia, en el VII Festival Internacional de la Imagen, se interpretó *Desembocaduras*, pieza electroacústica. El 25 del mismo mes, en Plano B, Lapa, Río de Janeiro, Brasil, se lanzó el disco *Explotación*, interpretándose en esa ocasión *Crepúsculo*, *Ultramar* (electroacústica cuadrifónica), *Autopsia de un globo amarillo* (electroacústica), *Epitunga* (electroacústica) e *Improvisaciones*, interpretadas por su autor (live electronics, teclado, guitarra eléctrica y theremin).

El 1 de mayo de 2008, en Ibrastope, São Paulo, Brasil, en el Primer Encuentro PureData Brasil, se presentó *Ultramar*. El 30 del mismo mes, en la Sala Villa-Lobos, Río de Janeiro, Brasil, en un concierto realizado en el Estudio de Música Electroacústica del Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), se interpretó *Desembocaduras*. El 1 de junio, en el Théâtre Jacques Coeur, Bourges, Francia, en el 38^a Festival Synthèse, también se tocó *Desembocaduras*. El 17 del mismo mes, en la Sala Villa-Lobos (UNIRIO), de Río de Janeiro en un homenaje a Igor Stravinsky, se interpretó *La flor del diablo*, para soprano (Doriana Mendes), oboe (Mosineide Schulz), trombón (Everson Moraes) y piano (Janaina Sabino). El 21 de junio, en Río de Janeiro, en un concierto de la Asociación de guitarristas de esa ciudad, se dio a conocer *Zona ámbula*, para guitarra (Marco Lima). El 8 de julio en Ibrastope, São Paulo se interpretó *Ultramar*.

El 6 de agosto de 2008 en la Sala Villa-Lobos, de Río de Janeiro, con ocasión del III Fórum de Composición de la UNIRIO, se escuchó *Epitunga* y *Autopsia de un globo amarillo*. En esa misma Sala, el 22 de agosto, en un concierto de alumnos e invitados, se tocó *Crepúsculo*. El 14 de septiembre de 2008, en un concierto realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina, se presentó *Alternativa*, para violín (Pablo Pereira) y piano (Laura Daián), y el 8 de octubre, en el Conservatorio Beethoven, Buenos Aires, los mismos intérpretes repitieron la obra de Bryan Holmes. El 21 de octubre, en el Auditorio de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en las IV Jornadas Argentinas de Música Contemporánea, se presentó *Epitunga*. El 23 del mismo mes, en la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro, con ocasión de celebrar el XXIV Panorama de la Música Brasileira Actual, se interpretó *Ultramar*; dos días después, el 25, en Río de Janeiro, se presentó *Improvisación*, para melódica y teclado MIDI (Julio Shalom), laptop y theremin (Bryan Holmes). El 29 de octubre, en el Auditorio del CCBS de la Universidad Federal de Mato Grosso, en Cuibá, Brasil, con ocasión de la III Bial de Música Brasileira Contemporánea de Mato Grosso, se interpretó *Zona Ámbula*, para guitarra (Marco Lima); esta obra se repitió el 10 de noviembre, en el Encuentro Nacional de Compositores Universitarios, celebrado en São Salvador (Bahia). El 17 de noviembre, en el Auditorio Lorenzo Fernández, en el Conservatorio Brasileiro de Música de Río de Janeiro, se ofreció un concierto de música electroacústica en el cual se programó *Desembocaduras*. El 3 de diciembre, en la Sala Villa-Lobos, de Río de Janeiro se realizó una improvisación mixta que se tituló *Pajelança eletrônica*, en la que participaron Bryan Holmes (guitarra eléctrica, laptop, teclado MIDI, berimbau) y Francisco Frías (guitarra eléctrica, MIDI, pedaleras diversas, surdo, tamborín, caja), y la misma obra se repitió el 5 de mismo mes en el Festival Outro Río, de Río de Janeiro.

Otras noticias

Distinciones a nuestros músicos

El 16 de octubre se conocieron los nombres de los finalistas del Concurso Luis Advis 2008. En el género Música de Raíz Folclórica fueron nominados Aldo Almarza (*Tierra de agua negra*), José M. Vidal (*Homenaje a Coché Molina*), Sergio H. González (*El aprendiz*), Magdalena Matthey (*Fragilidad del sur*), Nelson Vinot (*Enramada*) y Sergio R. Solar (*Los pequeños*). Los finalistas del género de Música Popular fueron: Héctor Echeverría (*Mentiras*), Juan P. Escares (*Voy mal*), Luis Maturana (*Sólo fuiste una niña*), Alejandro Cornejo (*La mala muerte*), Guillermo Chávez (*Al ritmo del acordeón*) y Patricio Núñez (*Panamericana*). En el género Música Clásica los seleccionados fueron: Héctor Garcés (*Calle Calle*), Francisco Silva (*Andrómina*), Fernando Munizaga (*En sus oscuras aguas*), Felipe Pinto d'Aguiar (*Corre ligera por las rocas*), Gabriel Núñez (*La espera*) y Juan Quinteros (*Atacama*).

El 25 de octubre de 2008 el compositor Andrés Ferrari, en Buenos Aires, Argentina, ganó la primera edición del Premio Internacional Leonor Hirsch para música electrónica, con su obra *Silakitpo*. Sobre ésta se dijo: "Representa un logro tecnológico extraordinario y una virtuosidad de composición en dos categorías: lo virtual y lo musical".

El 6 de noviembre, en el Instituto Secundario de la Universidad de Chile (ISUCH), se rindió un homenaje al Mto. Vicente Bianchi, ex alumno del plantel, con ocasión de la 1ª Jornada de Diálogos con el Arte, organizada por las autoridades del señalado Instituto, con el apoyo de la Facultad de Artes.

Entre los días 8 y 15 de noviembre de 2008 se efectuó el XXXV Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", mención canto. La triunfadora del Concurso fue la soprano chilena Catalina Bertucci, quien se impuso en tres de las categorías más importantes: el Primer lugar, el Premio del público y la Mejor interpretación de una pieza chilena obligatoria, que en esta ocasión fue *Textos elegidos*, cuatro canciones sobre versos de Vicente Huidobro, del compositor Fernando García.

El 10 de noviembre se estrenó la pieza de cámara *...dl erro concpción, yo me pac alAlegre...kiñe-epu-Kula...los gehen*, para flauta piccolo, flauta soprano, de Do, clarinete, percusión, piano, violín, violoncello, contrabajo y voz de soprano, de Eduardo Cáceres. Esta obra, que fue encargada al compositor por la SCD, fue estrenada en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, en el Salón Fresno, en el marco del XVIII Festival de Música Contemporánea Chilena, que anualmente organiza el Instituto de Música de dicha Universidad (IMUC).

El 11 de noviembre, en el Salón de Honor del Palacio Consistorial, se realizó la ceremonia de entrega de los Premios Municipales 2008. En esta oportunidad se distinguió a la folclorista Margot Loyola con el Premio Municipal de Artes en Música.

El 13 de noviembre los medios de comunicación informaron al país los ganadores de los Premios Presidente de la República 2008. Estos fueron: el Coro de la Universidad de Chile, en música clásica; el compositor e intérprete Manuel García, en música popular, y el investigador y coreógrafo Hiranio Chávez, en música folclórica. Los galardonados recibieron su premio de manos de la Jefa de Estado, Michelle Bachelet, en el mes de diciembre, en una ceremonia especial.

El 18 de noviembre, a las 12 horas, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, se hizo entrega de la distinción universitaria Mejor Docente de Pregrado 2008 a la profesora Carmen Luisa Letelier, del Departamento de Música de la Facultad de Artes. Ese mismo día, en el mismo lugar y a las 19 horas, se realizó la ceremonia de entrega de la Medalla Doctoral 2008 al musicólogo y académico de la Facultad de Artes Cristián Guerra Rojas, ahora Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte.

En la ceremonia oficial del 166 aniversario de la Universidad de Chile, efectuada en el Salón de Honor de la misma, el 19 de septiembre, se entregó la distinción Medalla Rectoral al Prof. Miguel Letelier, Premio Nacional de Arte, mención Música 2008.

El 29 de noviembre el Círculo de Críticos de Arte de Chile seleccionó lo mejor de la temporada 2008. En música nacional se distinguió a Myriam Singer, por la producción de la Temporada del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En la ópera local se destacó la obra *Viento blanco*, del compositor Sebastián Errázuriz.

El área de música de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile eligió como Miembro de Número al destacado guitarrista y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sr. Luis Orlandini, para ocupar el Sillón N° 14, vacante por el fallecimiento del pianista Sr. Arnaldo Tapia Caballero. La elección del Prof. Orlandini fue ratificada en la sesión extraordinaria de la Academia del día 1 de diciembre de 2008.

En la sesión del 1 de diciembre de la Academia Chilena de Bellas Artes se acordó otorgar el Premio Domingo Santa Cruz a la profesora Myriam Singer, Directora de Extensión del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además, se acordó otorgar el Premio Academia 2008 al Sr. Santiago Schuster Vergara, por su labor de defensa de los derechos autorales desde su cargo de director ejecutivo de la Sociedad Chilena del derecho de Autor (SCD).

El 17 de diciembre, en el Claustro de la Recoleta Domínica, se realizó la ceremonia oficial de Entrega de los Premios Nacionales 2008. En la ceremonia, que fue presidida por la Ministra de Educación, recibió el Premio en Artes Musicales el compositor, organista, docente y académico de la Universidad de Chile, Prof. Miguel Letelier Valdés.

El 18 de marzo del presente se conocieron las nominaciones para los Premios Altazor 2008. En Artes Musicales fueron nominados, en Música Docta: Andrés Alcalde, Boris Alvarado y Andrés Ferrari; en Música alternativa/jazz: Christian Gálvez, Mario Feito y Rita Góngora; en Pop-balada: Anita Tijoux, Nano Stern y Denise Malebrán; en Rock: Fiskales Ad-Hok, Matorral y Sinergia; en Música tradicional o de raíz folclórica: Quelentaro, Manuel Sánchez y David Muñoz; en Ejecución musical: Alejandro Reid, Andrés Pérez y Jorge Vera.

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

El 14 de noviembre de 2008, en Matucana 100 (Espacio Patricio Bunster), la Compañía Danza Espiral presentó *Corazón a tus manos*, coreografía de Luis Eduardo Aravena, con música de Claudio Araya. El programa se interpretó de jueves a domingo hasta el 14 de diciembre.

El 17 de noviembre de 2008, en la Casa Central de la Universidad de Chile, en el patio Ignacio Domeyko, se presentó la coreografía *Violeta del alma*, de Óscar Ramírez Arriagada, director artístico del Ballet Folclórico Antumapu. La mayoría de la música utilizada en la obra es de Violeta Parra (*El gavián, Se juntan dos palomitas, El joven Sergio, La Juana Rosa, La pericono se ha muerto, El guillatún, Mañana me voy pa'l norte, Rin del angelito, Run run se fue pa'l norte, Casamiento de negros, Gracias a la vida*, entre otras).

El 19 de noviembre, en el Teatro Universidad de Chile, en la Función de Gala de 166° aniversario de la Universidad de Chile, se presentó el Ballet Nacional Chileno, interpretando *París Santiago* del coreógrafo y director de la compañía, Gigi Caciuleanu, con música del grupo musical Los Jaivas.

El 20 de diciembre, en la Plaza de Armas de Santiago, el Ballet de Santiago presentó *30&tr3S Horas Bar*, con música del grupo Los Tres y coreografía de Eduardo Yedro.

El 3 de enero de 2009 se estrenó, en la Universidad Mayor, la coreografía de Claudia Vicuña y Alejandro Cáceres, con música electroacústica de José Miguel Candela, titulada *Magnificar*. La obra se repitió varias veces en el mismo lugar hasta el 14 de enero.

Dentro del festival Santiago a Mil, en la Sala Chucru Manzur, el 15 de enero de 2009, se presentó la obra de danza contemporánea *Beige*, del bailarín y coreógrafo Alejandro Cáceres, con música de Miguel Torreblanca. Esta obra, siempre dentro del Festival, se bailó en otros lugares los días 17, 18, 21, 22, 23 y 24 del mismo mes. En el Festival además se presentó *Guerra*, coreografía de Nelson Avilés y música de José Miguel Candela, estrenada el 13 de enero en la Sala Colectivo La Vitrina y repetida en otros lugares los días 14, 15, 16, 20, 21, 22 y 23 de enero.

El Ballet Nacional Chileno, con la participación del grupo musical Los Jaivas, presentó la coreografía *París Santiago*, de Gigi Caciuleanu. Las funciones de este espectáculo se realizaron los días 27 y 28 de marzo en la Estación Mapocho.

El 2 de octubre de 2008 se estrenó, en la Sala Antonio Varas, *La muerte de un vendedor*, de Arthur Miller, bajo la dirección de Raúl Osorio y música de Patricio Solovera. Dicha obra se mantuvo en cartelera hasta el 9 de diciembre. Se repuso en la misma sala del 8 al 31 de enero.

También en el mes de octubre se montó *El sueño del encierro*, sobre Calderón de la Barca, dirigida por Diego Noguera, también autor de la música incidental para la puesta en escena.

El 4 de noviembre, en el Aula Magna de la Escuela Militar, se estrenó el musical *Pancho Villa*, de Marco Antonio de la Parra, obra dirigida por Felipe Castro, con música de Andrés Castro.

El 13 de noviembre, en Matucana 100, se estrenó *Violeta: al centro de la injusticia*, pieza escénica creada por Rodrigo Pérez. La obra tiene música de Ángel Parra y participó dentro del festival Santiago a Mil, montándose en diversos escenarios de la Región Metropolitana los días 5, 6, 7 y 12 de enero. Asimismo, en el señalado Festival, se montaron *Efecto Impro. Historias en movimientos*, del colectivo Teatral Mamut, y *Frikhou*, de Martín Erazo; ambas obras tenían música improvisada por músicos en escena. También con ocasión del festival Santiago a Mil, se estrenó *Chile BI 200*, de Ramón Griffiero, con música incidental de Alejandro Miranda. El referido montaje se presentó en Matucana 100 desde el 8 al 25 de enero de 2009.

Libros recientemente publicados

El 16 de noviembre de 2008, en la Feria del Libro, Eugenio Rengifo y Catalina Rengifo presentaron su libro *Los Cuatro Huasos, alma de tradición y del tiempo*, que es un relato del quehacer artístico de ese grupo fundacional de la música urbana de tradición folclórica.

El 25 de noviembre se realizó la presentación del libro *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*, de Lucy Oporto Valencia. El lanzamiento se realizó en Viña del Mar y participaron el guitarrista Mauricio Valdebenito y la cantante Magdalena Matthey.

El 26 del mismo mes, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, se presentó la obra *Cultura folclórica de Chile*, edición audiovisual, de Manuel Dannemann.

Al comenzar el año 2009, el Instituto de Chile ha hecho circular su libro *Homenaje a D. Carlos Riesco Grez*, editado a fines del año pasado. En dicho libro se incluyen textos de homenaje al compositor nacional fallecido en 2007, escritos por Santiago Rivera Vera, Servet Martínez Aguilera, Juan Orrego Salas, Marino Pizarro Pizarro y Alfredo Matus Oliver. Además, se incluye *Bitácora de un viaje a la Antártica*, de Carlos Riesco.

Está también circulando el libro *Revistas culturales chilenas del siglo XX. Índice general*, de Justo Alarcón Reyes, José Apablaza Guerra y Miriam Guzmán Morales, obra financiada con el aporte del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Publicaciones periódicas recibidas

Se recibió *Música e Investigación*, año VIII, N° 16, 2008, revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Esta nueva edición contiene trabajos de Omar Corrado ("Música y modernidad en Buenos Aires según Martín Fierro. 1924-1927"), Silvia Luz Mansilla ("La canción *Jardín antiguo* de Guastavino y Cernuda. Cuestiones de recepción y mediación cultural entre España y Argentina"), Diana Fernández Calvo ("Rafael Hernández y Dalmiro Costa. La notación musical taquigráfica española y una propuesta argentina de reforma de la notación musical. Antecedentes y originalidad"), Alejandra Cragolini, Marta Andreoli, Hernán Here, Patricia Licon, Nélica Wyatt ("Instituto Nacional de Musicología. Proyecto Institucional: Encuentros en la música. Investigaciones etnomusicológicas en Escuelas Primarias y Secundarias Básicas. Comunicación") y la traducción realizada por Juan Ortiz de Zárate ("Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: The British Packet and Argentina News. Año 1833").

También se ha recibido el N° 23, noviembre de 2008, de *Resonancias*, publicación del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). En este número se incluye una entrevista a Guillermo Rifo realizada por Romina de la Sotta; "Don Antonio Antonich, filántropo musical. Valparaíso c. 1920", de José Pérez de Arce; el acta de premiación del VI Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2008; "El enigma sonoro de Trinidad: Ensayo de etnomusicología histórica", de Guillermo Wilde, y "Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica", de Rodrigo F. Cádiz. Además, comentarios sobre discos y libros, y una "Bitácora de actividades IMUC, mayo/septiembre 2008".

Recientemente llegó una nueva publicación musical editada en nuestro país, la revista *Neuma*, que se publica bajo el alero de la Escuela de Música de la Universidad de Talca y que dirige la Prof. Mirta Bustamante Márquez. La *RMCh* recibe con particular regocijo la aparición de *Neuma*, revista de música y docencia, no sólo por el interés de las colaboraciones aparecidas en su primer número, sino, particularmente, por tratarse de un órgano de difusión musical nacido en regiones. En su primera edición (año 1, 2008), además del Editorial que adelanta su política editorial, en *Neuma* se incluyen los siguientes materiales: "Entre marginalidad y decoro: una aproximación al papel de la música en la

constitución del nuevo reino de Chile (1541-1700)", de Alejandro Vera; "La guitarra en la obra de Manuel de Falla: una lección de atención verdadera hacia el instrumento", de Alfredo Vicent López; "La teoría de la entonación en Boris V. Asaf'ev", de Arturo García Gómez; "El concepto de forma en la obra de Witold Lutoslawski", de Gonzalo Martínez García; "Las jóvenes orquestas y la formación musical de carácter profesional", de José Luis Turina; "Reflexiones para la estructuración de un currículum para la formación de pedagogos en educación musical, según las nuevas demandas para la educación superior", de María Teresa Devia Lubet; "Fundamentos epistemológicos de la educación musical basada en competencias", de Cecilia Barrios Bulling; "Nosotros los evangélicos. Análisis del discurso de jóvenes estudiantes pentecostales", de Andrea Precht Gandarillas, y "La importancia y posibilidades de la lecto-escritura para una educación musical de calidad", de Verónica Reyes LeRoy. La edición finaliza con una reseña de Eduardo Jahnke Rojas sobre el libro *La interpretación de la música*, de Thurston Dart.

Nuevos fonogramas en circulación

Los días 30 de octubre en la Sala Master y 19 de noviembre en la Sala SCD se lanzó el disco *SCHFRTK* de Navarrete/Molina Panóptico (N.N.P), con apoyo del Fondo para el Fomento de la Música Nacional y la Escuela de Música de la Universidad Arcis. Se trata de un trabajo de obras musicales que desarrollan la improvisación libre en un contexto de lenguaje contemporáneo, como se pudo apreciar en los conciertos que se efectuaron en los actos de presentación del disco.

El 6 de enero de 2009, en el Auditorio IMUC, se realizó el lanzamiento del disco *Música chilena para percusión*, volumen 2, del Grupo de Percusión U.C., que dirige Carlos Vera P., quien, junto con el director del IMUC, el compositor Alejandro Guarello F., presidieron el acto.

Están circulando también los siguientes CD: *Sebastián Errázuriz. Siete proposiciones y un epílogo*, que contiene 8 obras de ese autor nacional, editado por el sello MUSICACTUAL; *Elisa Alsina*, disco en el que esta pianista interpreta 5 *Doloras* de Alfonso Leng y obras de Mozart, Chopin y Schumann, y que fue financiado por el Concurso de Creación e Investigación Artística DI 2006 de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile; y *Concierto de nuevas partituras*, con obras de David Cortés, César Gacitúa, Javier Muñoz, Diego Valderrama, Fernando Julio y Héctor Garcés, editado por Germina. Chile... 2008.

Biblioteca Nacional recibe partituras de compositores chilenos

El 17 de diciembre del año pasado, en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional, se realizó la entrega de partituras, manuscritos y documentos originales de numerosos compositores chilenos para que sean conservados en dicha institución estatal. Esto se logró gracias a un acuerdo logrado entre la Sra. Ana Tironi B., directora de la Biblioteca Nacional, y el Sr. Carlos Zamora, presidente de la Asociación Nacional de Compositores, que agrupa a los compositores de música de tradición escrita chilenos. En la ceremonia en que se donaron los materiales musicales mencionados, el flautista Alejandro Lavanderos interpretó la obra *Golpes* de Jorge Springinsfeld.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Eduardo Cáceres. *Fantasías rítmicas. Piano*. Santiago: Edición del Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, 62 pp.

El repertorio contemporáneo aplicado al aprendizaje del piano en su etapa básica es aún escaso, especialmente cuando se trata de piezas que aborden de manera gradual las problemáticas del nuevo lenguaje musical a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin duda que el repertorio para piano hasta la primera mitad del siglo XX es riquísimo y a través de éste, el alumno puede enfrentar una gran cantidad de problemas técnicos, de lectura y musicalidad, que son fundamentales para su ulterior desarrollo como pianista. Pero la brecha con la nueva música, aquella compuesta a partir de la segunda mitad del siglo XX, aún existe y para el alumno constituye todo un desafío acometer los aspectos nuevos de este repertorio. Este hecho motivó a Eduardo Cáceres a componer un álbum de piezas de índole pedagógica para “el aprendizaje gradual en la interpretación del piano en la música del siglo XX” (como dice el subtítulo). En *Fantasías rítmicas*, no es solamente la nueva dimensión del ritmo lo que preocupa al autor, sino que también otros aspectos tales como la dinámica, la articulación, los registros, las alturas y el uso de pedales. No se plantean nuevos signos de escritura, los que, según el autor, deja a los expertos para un trabajo futuro.

Fantasías rítmicas contiene 18 piezas de dificultad progresiva de acuerdo al objetivo didáctico propuesto. Los cuatro primeros trozos son muy breves, no más de tres líneas, y su escritura es muy sencilla, adecuada a un nivel inicial del aprendizaje pianístico. Tratan fundamentalmente el recurso de la oposición de intensidades y de registros, incluyendo clusters de teclas negras y blancas. A partir del quinto trozo hasta el noveno, las piezas son un poco más largas y la “disonancia” de segunda, ampliada en algunos momentos al cluster de cuatro notas, familiariza al alumno con estas peculiares sonoridades. Del trozo nueve al once las exigencias son mayores, incluyéndose en el *Soli a Duo* (Pieza N° 9) el piano preparado (de cola) con trozos de papel directamente sobre determinadas cuerdas. En los trozos siguientes se requiere una mayor destreza en la digitación y los saltos; los problemas rítmicos se hacen más complejos y exigen una mayor madurez técnica e interpretativa. Aumentan las dificultades en las últimas piezas, para cerrar en *Fantástica araucánica*, con recursos de virtuosismo pianístico que la hacen atractiva y adecuada para un alumno de nivel medio-avanzado. En varios trozos están presentes giros melódicos y ritmos inspirados en la música mapuche, además de los títulos, lo que ya es parte del estilo del compositor, de manera de acercar al alumno a nuestras raíces.

Quisiéramos hacer eco de las palabras de Cirilo Vila que aparecen en la contratapa del texto: “Es para congratularse grandemente el que nuestros compositores aúnen, al menos en parte, su afán creativo con una finalidad didáctica: esto es, la creación de obras que sirvan para introducir al niño y al joven estudiante de música –y esto, obviamente, a través, de su respectivo instrumento– al mundo de las nuevas músicas surgidas desde el siglo XX hasta ahora, orientando y estimulando su conocimiento y disfrute; como asimismo, colaborando en la solución de su problemática”.

También estamos absolutamente de acuerdo con Cirilo que al cierre de su presentación afirma lo siguiente: “Ojalá que este meritorio ejemplo estimule a otros varios de nuestros compositores, para así contribuir a favorecer cada vez más el necesario acercamiento entre compositores e intérpretes”.

Julia Grandela del Río.
Facultad de Artes.
Universidad de Chile, Chile

Geoffrey Baker: *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008. 308 pp.

Las situaciones coloniales han sido definidas por Walter Mignolo como aquellas en las que “una minoría étnica, tecnológicamente avanzada y que practica la religión cristiana, se impone a sí misma a una mayoría étnica, tecnológicamente menos avanzada y que practica religiones no cristianas” (citado por

Verdesio 2002: 1, traducción libre). Durante bastante tiempo, sin embargo, la historiografía de la música colonial asumió de manera demasiado radical el concepto de imposición, suponiendo que el proceso de colonización había implicado una suerte de dominación musical sin mayor contrapeso por parte de las culturas aborígenes. Robert Stevenson fue uno de los primeros que contribuyó a matizar esta idea con sus importantes aportes concernientes a la actividad musical indígena en México y Perú (Stevenson 1976). A ello se han sumado contribuciones más recientes que, partiendo de estudios ajenos a la musicología (principalmente de Foucault), plantean que toda forma de dominación deja, en mayor o menor medida, espacio para la resistencia por parte de los dominados. De ahí que la síntesis más reciente sobre música del siglo XVI en Hispanoamérica estudie el proyecto español y las resistencias a que dio lugar en distintos puntos del continente (Waisman 2004). La importante contribución de Geoffrey Baker que aquí reseñamos se sitúa en esta misma línea, prestando atención a las manifestaciones musicales tanto españolas como indígenas del Cuzco colonial. Pero, para el autor, incluso el concepto de resistencia se hace insuficiente a la hora de explicar la complejidad del proceso de implantación del nuevo orden musical, el que más bien podría ser descrito como uno de negociación, en el que el papel de los indígenas fue tan importante como el de los españoles. De ello se desprende otra hipótesis aún más interesante y a la vez controversial, por las implicancias que podría tener para la ejecución del repertorio colonial. Justo en un momento en el que los intérpretes y musicólogos estaban dedicados a la búsqueda de sonoridades alternativas al movimiento europeo de la *Early Music*, más propias, supuestamente, de las culturas aborígenes, Baker plantea que los indígenas buscaban todo lo contrario: esto es, asimilar su ejecución lo más posible a la de los cantores e instrumentistas españoles y criollos, a fin de legitimarse dentro de la sociedad colonial, el mismo argumento que ha planteado recientemente en relación con los *villancicos de negros* (Baker 2008). En cambio, habría sido la elite hispana la que promovió la ejecución de danzas nativas en las fiestas urbanas durante la mayor parte de la colonia, por una razón: la exhibición de la diferencia resultaba crucial para la afirmación de su propia identidad y privilegios.

En la *introducción*, Baker pone en evidencia los vacíos en torno al tema. Ningún trabajo previo sobre la música en Cuzco había abordado la parte final de la colonia, y el período central (1630-1740) tan sólo había sido tocado tangencialmente por Stevenson y Claro Valdés. Además, estos autores se concentraron en la catedral y el Seminario de San Antonio Abad, prestando una mínima atención a los espacios periféricos de la ciudad y las zonas rurales, donde la actividad musical era dominada por indígenas (éstos ocupaban en 1689 el 93% de la población de la diócesis). Baker intenta suplir estos vacíos por medio de una revisión más detallada de otras instituciones urbanas (conventos e iglesias parroquiales) y también de las *doctrinas* (pueblos de indios). La necesidad de descentralizar el enfoque musicológico será, de hecho, un punto neurálgico a lo largo del libro. Aclara, sin embargo, que su estudio no es una historia sobre las culturas subalternas ni la supervivencia de las tradiciones indígenas frente a la dominación española, pues tal enfoque resultaría inapropiado para un sistema en el cual la ejecución de la cultura colonial descansaba en la participación de los indígenas y éstos, a su vez, utilizaban la música para minimizar sus desventajas. Por otra parte, en su crítica a la antología de música de José Quesada Maquiavelo anticipa otra de sus ideas fundamentales. Dicho especialista intentó identificar rasgos locales en las partituras del Seminario de San Antonio Abad, llegando a la conclusión de que había procedimientos peculiares e incluso rasgos mestizos en ciertas obras. Para Baker, en cambio, no hay nada específicamente local en dichas partituras, ni menos aún mestizo; si hubo un mestizaje o localismo, éste se halla en las ejecuciones (*performances*) que han dejado huella en los documentos históricos. De ahí que su investigación se centre en los archivos documentales en lugar de las partituras (esto también por un problema práctico: el seminario y la catedral estaban cerrados a los musicólogos cuando realizó su investigación). Más adelante ahondará en esta idea afirmando que la diferencia entre la ciudad y las doctrinas no se hallaba principalmente en el sonido, sino en la estructura organizativa en la que la música estaba inserta (p. 237), opinión que contradice otros trabajos recientes, en particular uno que había intentado identificar el “sonido de la misión” (Illari 2004) y que quizás habría sido pertinente confrontar aquí. Por último, el libro plantea que “los aspectos de la sociedad y cultura colonial que florecieron en las colonias españolas fueron en general aquellos que mostraron continuidades con la era precolonial y que la incorporación de la música europea es una señal de que ésta no fue simplemente impuesta a una comunidad indígena pasiva” (p. 11).

El capítulo 1 desarrolla esta última idea por medio del estudio del espacio urbano cuzqueño y sus características. Baker recuerda la hipótesis de Ángel Rama de que la urbanización y transformación de la ciudad colonial fue efectuada no sólo a través de la arquitectura sino de la escritura. No obstante,

agrega que en ello participaron también la representación (*performance*), el sonido y la música, pues la armonía musical se consideró una metáfora del orden en su más amplia acepción. Así, era frecuente el toque de trompetas y tambores como símbolo del poder colonial, al igual que el despliegue de polifonía sacra como símbolo de la civilidad que se buscaba implantar. Esta equivalencia entre armonía y orden (político, espacial, religioso) no fue casual, pues por lo menos desde el siglo XV ciertos teóricos vinculaban la música con las proporciones arquitectónicas, como demuestra el autor con varios ejemplos de interés. De forma inversa, el dolor y el caos originados por la muerte de algún miembro de la familia real o autoridad importante eran frecuentemente representados con “trompetas disonantes”.

La escenificación del orden colonial llegaba a su máxima expresión en las fiestas y procesiones. Combinando evidencia documental e iconográfica, Baker muestra que participaban en ellas tanto la elite hispana como las diferentes comunidades indígenas, interpretando estas últimas sus danzas tradicionales. Contra todo lo que pudiera pensarse, esto era demandado por las propias autoridades españolas, pues constituía un medio para establecer y perpetuar las diferencias existentes, reforzando su identidad y estatus. Los indígenas, o mejor dicho las elites indígenas, aspiraban a tocar música europea, en cuanto ésta constituía un signo de distinción; rechazaban así el verse representados de forma exótica y por tanto como una cultura diferente y subalterna. Esto habría generado un alto grado de consenso en torno a la música del período central de la colonia (1630-1740), en el que las elites indígenas desempeñaron un papel de mediadoras. Sin embargo, el panorama iba a cambiar radicalmente desde ca. 1750, cuando los españoles intentaron la imposición de una cultura más monocrorde y la iglesia mostró una actitud mucho menos tolerante hacia las formas populares de devoción. El capítulo se cierra con un breve apartado sobre música doméstica, del que se desprende que los instrumentos favoritos de los particulares eran las arpas, vihuelas y guitarras. Quizás los datos más llamativos sean los de los comerciantes que encargaban la construcción de instrumentos en grandes cantidades para posteriormente venderlos en Cuzco y otros lugares. Otro caso de interés data de fines del siglo XVII, cuando Juana Francisca de Olarte contrató al indio Diego Quispe Tito, del pueblo de San Sebastián, para que le enseñase el arpa por seis meses, aunque se echa de menos alguna consideración sobre la posible identidad entre este músico y el famoso pintor del mismo nombre, uno de los representantes más importantes de la escuela cuzqueña, también activo en San Sebastián y muerto a fines del siglo XVII (Mesa F. 2000: 820-821).

El capítulo 2 está dedicado a la catedral y al Seminario de San Antonio Abad. El tratamiento conjunto que se da a ambas instituciones aparece justificado, porque desde comienzos del siglo XVII el seminario fue el principal proveedor de músicos para la catedral, dada la precaria situación en que ésta quedó después de la división de la diócesis de Cuzco en tres partes (1609), situación que le impedía mantener una capilla musical de importancia; la del seminario, en cambio, llegó a contar con más de treinta músicos. Algunos documentos del siglo XVIII señalan que la catedral tuvo “cantores” indígenas, si bien esto resulta dudoso por la amplia acepción que tenía el término “cantor” en las fuentes no catedralicias (más parecido al actual de “músico”). En cuanto a los africanos, Baker señala que no eran muy numerosos y que se dedicaron preferentemente a la ejecución de instrumentos de viento-metal (trompetas, trompas) en ocasiones específicas. Uno de los aspectos que explicaría el declive de la capilla catedralicia y el menor atractivo que adquirió a ojos de los músicos cuzqueños fue la dificultad para acceder a las prebendas eclesiásticas, dado que las limitaciones presupuestarias impedirían financiarlas. A pesar de ello, durante el siglo XVII algunos miembros de la capilla disfrutaron de una sólida posición financiera (como fuera el caso del maestro Alonso Fernández, quien fue nombrado racionero en 1647). En el siglo XVIII, en cambio, los miembros de la capilla vivieron prácticamente en la pobreza, a pesar de que percibían ingresos de diversas fuentes (e.g., Laurencio Núñez de Prado era en 1781 maestro de capilla de la catedral y del seminario). En líneas generales, el capítulo cumple con el objetivo principal de presentar a la catedral y al seminario no como islas, sino como centros interconectados que formaban parte del tejido urbano. Asimismo, la importancia del seminario contradice la idea tradicional de una capilla catedralicia dominante en la ciudad, contribuyendo así a una perspectiva descentralizadora.

El capítulo 3 nos introduce en el mundo de las instituciones monásticas, tema que sin duda ha sido poco explorado en Latinoamérica, aunque no tanto como da a entender Baker con su bibliografía, en la que se omiten varios trabajos al respecto, entre ellos, uno de Francisco Curt Lange (1986) que contiene información de interés sobre los instrumentos y esclavos músicos del convento de La Merced de Córdoba, Argentina. De todas formas, este capítulo es uno de los más importantes del libro por el notable trabajo de archivo que Baker realizó y el multifacético cuadro que pinta sobre la activi-

dad musical de las órdenes religiosas, especialmente en el caso de las monjas. El autor confirma que, al igual que en otras latitudes, la capacidad musical era altamente valorada en los monasterios (utilizo el término para referirme a los centros femeninos, reservando “conventos” para los de frailes), al punto de que las religiosas músicas quedaban muchas veces eximidas, total o parcialmente, de pagar la cuantiosa dote de ingreso. A modo de ejemplo, cuando en 1678 el deán Alonso Merlo de la Fuente quiso llevar consigo a Lima a su sobrina, Josefa María de Santa Cruz, cantora del monasterio de Santa Catalina, la priora ofreció hacerla monja de velo blanco sin dote por la gran voz que tenía. Si consideramos que la dote para una monja de velo blanco era de 1660 pesos, podemos comprender cuánto dinero podía ahorrar una familia si una de sus hijas tenía conocimientos musicales. Esto explica que algunos padres prefiriesen desembolsar una cantidad menor para contratar a un maestro de música, práctica que Baker consigue sacar a la luz por medio de documentos notariales, en lo que constituye uno de los aportes más relevantes del libro. Por ejemplo, en 1645 un mercader llamado Juan de Vega Buerres contrató a Juan Candidato de Cárdenas para instruir a su hija en el órgano. El contrato es de extremo interés por su especificidad en la descripción de las competencias esperadas: “que sepa oficiar una misa así de canto llano como de organo. Que sepa oficiar unas visperas y bertear con el coro que sepa un tiento de mano asentada”, etc. (el término “bertear” no tiene sentido y, a mi juicio, debe corresponder a “bersear”, es decir, ejecutar los versos de los salmos).

Los monasterios constituían también los principales centros para la educación de la mujer, por lo que muchas de las monjas músicas eran formadas en su interior, más aún cuando algunas vivían allí desde pequeñas. En ocasiones se encargaban de ello las propias monjas y en otras se recurría a maestros foráneos: en 1676 el indígena Diego Achasa, de la parroquia de San Sebastián, fue contratado para enseñar bajón y órgano a dos niñas de Santa Catalina. A pesar de representar un símbolo de la cultura hispana, la actividad de los monasterios fue regularmente censurada por la autoridad civil y eclesiástica en los siglos XVII y XVIII. Los decretos estaban destinados a suprimir los elementos carnavalescos de sus fiestas, así como la concurrencia de la elite criolla a los conciertos que las monjas ofrecían en sus locutorios. Al respecto, Baker plantea que el progresivo aumento de estos decretos, promulgados generalmente por autoridades venidas desde España, refleja que los monasterios se identificaron de forma creciente con las elites criollas, con la consiguiente incomodidad que esto provocaba en las autoridades españolas.

El otro tipo de institución religiosa importante fue el beaterio, donde las mujeres podían llegar a ordenarse hasta cierto punto pero nunca entraban en la clausura. El de la Santísima Trinidad tenía en 1678 un importante conjunto instrumental que incluía chirimías, bajones, órgano, arpa, guitarras, rabeles y otros. Dado que la mayor parte de los beaterios estaba destinada a la elite indígena, el cultivo de música europeizante refleja, una vez más, su aspiración de construir una honorable identidad cristiana. No obstante, frente a este variado panorama, Baker afirma que las ejecuciones en los conventos de frailes estuvieron más bien circunscritas al canto llano con acompañamiento de órgano. Esto no quiere decir que la música de mayor complejidad no tuviese cabida en ellos, sino que era ejecutada por músicos foráneos, mayoritariamente indígenas. Ante las dudas que yo mismo planteara hace algunos años sobre estas afirmaciones (Vera 2004), Baker responde que fue la superabundancia de músicos indígenas lo que hizo que los frailes del Cuzco se concentrasen en el canto llano, mientras que en ciudades como Santiago de Chile, donde la presencia indígena era menor, los religiosos se vieron seguramente obligados a ejecutar ellos mismos todo tipo de música, incluida la polifónica. Esto explicaría que el convento de La Merced de Santiago de Chile contase con partituras polifónicas y diversos instrumentos en ciertas épocas de la colonia.

El tema, no obstante, está lejos de resolverse. Como el propio Baker reconoce, su investigación se basa en documentación ajena a los conventos. Por lo mismo, lo que ofrece no es un panorama de la vida musical conventual en sí, sino de los vínculos musicales que los conventos tenían con su entorno; en este sentido, la reserva que expresa sobre la catedral por no haber podido acceder a su archivo (p. 254, nota 27) sería igualmente necesaria aquí. Por otra parte, si bien es verdad que los cronistas de la época aluden a la riqueza de las prácticas musicales de las monjas, mencionando únicamente el canto llano en el caso de los frailes, no debemos olvidar que muchos de ellos eran también frailes (como fuera el caso de Diego de Mendoza y Reginaldo de Lizárraga), con lo cual resulta lógico que pintaran una imagen de sus conventos como islas de recogimiento espiritual, dejando las “extravagancias” a los monasterios. Por último, es cierto que los frailes cuzqueños participaron en la vida musical de otras instituciones interpretando canto llano, pero esto lo hacían también los religiosos de Santiago de Chile y ello no les impedía ejecutar polifonía en otras ocasiones. De cualquier modo, no hay duda de que desde el punto de vista urbano el acercamiento que Baker realiza a las instituciones monásticas resulta ejemplar.

En el capítulo 4, dedicado a las parroquias (esto es, los distritos administrados por un cura, cada uno de los cuales incluía su respectiva iglesia parroquial), el libro continúa alejándose paulatinamente del centro urbano y mostrándonos cómo la supuesta jerarquía de la ciudad colonial se desdibujaba en el caso cuzqueño. Las ocho parroquias de indios existentes en Cuzco eran zonas étnicas exclusivas, puesto que, al menos en teoría, los españoles no podían vivir dentro de su circunscripción. Por lo mismo, las parroquias tuvieron bastante autonomía musical, al punto de que no hay evidencia de que los músicos españoles (por ejemplo del seminario) tocaran en su interior. Los cabildos parroquiales organizaban también sus propias fiestas, y el de la parroquia del Hospital de los Naturales estableció a inicios del siglo XVII que cada *ayllu* (comunidad inca) debía contribuir con sus danzas características.

En otras palabras, la elite indígena buscaba poner de manifiesto las diferencias con sus subalternos de la misma manera en que la elite hispana lo hacía con los indígenas en general. Baker hace notar que los inventarios de algunas iglesias parroquiales, como el de la iglesia de Belén entre 1788 y 1807, demuestran que éstas tenían una capilla de música compuesta por unos ocho cantores, vientos (chirimías, flautas, cornetas, sacabuches), un maestro de capilla, organista, arpista y bajonero. Tal capilla era permanente y autosuficiente, pues las únicas veces que se contrataba a un músico de fuera era con el fin de formar a los músicos propios. Por lo tanto, la escasez de pagos a músicos en los libros de cuentas parroquiales parece explicarse por la costumbre indígena, ya presente en épocas prehispánicas, de retribuir los servicios profesionales en especies no monetarias, como comestibles y exención de tributos.

Los músicos de las parroquias solían tener un alto estatus, pues con frecuencia poseían bienes raíces y eran incluso *principales*. Matías de Livisaca, por ejemplo, era “maestro compositor” de la parroquia de Santa Ana y poseía una biblioteca personal que incluía importantes tratados musicales: dos copias del *Melopeo y maestro* de Cerone (1613) y una de *El porqué de la música* de Lorente (1672). El hecho de que en su testamento de 1722 dejara estos libros a Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla en la iglesia mayor de Potosí y uno de los compositores más relevantes de la época colonial, demuestra los estrechos vínculos que existían entre algunos músicos de Sudamérica. Este panorama prometedor se quebró, aparentemente, con la crisis económica de fines del siglo XVIII. Parroquias como la de San Jerónimo simplemente dejaron de pagar a sus músicos y la movilidad de éstos se incrementó, por verse obligados a trabajar en distintas iglesias.

El último capítulo del libro revisa la actividad musical en las *doctrinas*, algo que podría parecer contradictorio en un estudio realizado desde la perspectiva de la musicología urbana. Pero Baker ya había advertido en la introducción (p. 10) que le interesaba lograr un balance entre la perspectiva urbana y la rural, pues la primera por sí sola corría el riesgo de perpetuar la excesiva valoración de la centralidad. Esta decisión se ve justificada por el hecho de que a fines del siglo XVIII el 85% de los indígenas vivía en zonas rurales. La organización musical de las doctrinas era similar a la de las parroquias urbanas, en el sentido de que existía también, en cada iglesia, un maestro de capilla a cargo de cantores e instrumentistas.

Sin embargo, en las parroquias rurales las labores que el maestro de capilla debía realizar se multiplicaban para abarcar el ámbito religioso y educativo. En varios pueblos se estableció una escuela donde éste debía enseñar a los niños, práctica que, según Baker, estuvo vigente hasta mediados del siglo XVIII. En cuanto a la conformación de las capillas, los cantores de las iglesias doctrinales eran aproximadamente seis; sus partes podían ser dobladas por instrumentos de viento, como los tres bajones, dos bajonetes, cuatro chirimías y una corneta que la iglesia de Chinchero tenía en 1718. Los libros de cuentas de las iglesias registran pagos a organistas, arpistas, bajoneros, maestros cantores, trompetas y tambores. De la relativa escasez de datos que estos libros presentan queda claro que el músico sólo era pagado en efectivo cuando era forastero, en tanto que los músicos de la doctrina concebían su oficio como una forma de servicio comunitario. Al mismo tiempo, la profesión musical les permitía la exención de tributos y los liberaba de otras tareas más pesadas, como el trabajo en las minas, lo que explica que las doctrinas estuviesen siempre bajo la sospecha de exagerar su número de cantores. Ahora bien, el maestro de capilla recibía un salario en efectivo, por lo tanto, si esto no siempre figura en los libros de cuentas es porque debió ser pagado, al menos en parte, por los caciques de su propia comunidad.

Cuando se toma en cuenta el rol que los caciques tuvieron en financiar la actividad musical eclesiástica en las doctrinas, dice Baker, la cultura musical colonial aparece menos como un instrumento de dominación y más como el resultado de negociaciones entre la autoridad eclesiástica y los líderes indígenas, pues la música beneficiaba a ambos grupos, garantizando la divulgación de la fe católica pero incrementando, al mismo tiempo, el prestigio de los caciques. El intento de los indíge-

nas de hacerse parte de la institucionalidad religiosa queda de manifiesto en el notable auge de las cofradías, cuya imagen o santo patrono era en cierto modo equivalente al *huaca* sagrado que cada *ayllu* veneraba en tiempos prehispánicos. Algunas de ellas estuvieron especialmente provistas: la del Señor de la Resurrección, en Calca, poseía nada menos que cinco flautas dulces, un set de chirimías, un sacabuche alemán y otro set de “diez flautas dulces finas” en 1610.

Baker concluye el capítulo recalcando que la polifonía, que tradicionalmente ha sido vista como el sonido de la ciudad, estaba también presente en las doctrinas, aunque hubiese diferencias en la ejecución. Así, lo que marcaba una distinción entre urbano y rural, pero sobre todo entre hispano e indígena, no era la polifonía sino la policoralidad (nota 66). Finalmente, el capítulo tiene el mérito de poner de relieve el importante rol del clero secular en el desarrollo de la música rural, contra la supuesta hegemonía de las órdenes religiosas –especialmente los jesuitas– en este ámbito.

En las conclusiones generales encontramos, tal vez, uno de los puntos más discutibles. Baker comienza reivindicando la necesidad de construir una musicología descentralizada y más propiamente latinoamericana, que debería considerar a los pueblos indígenas y las zonas rurales. Los musicólogos europeos, continúa, se han concentrado en las ciudades, dado que fuera de ellas la actividad musical era escasa; pero en Latinoamérica el proceso de evangelización dio lugar a una “actividad musical más sofisticada” (polifónica) en el ámbito rural, el cual, por lo mismo, debe ser estudiado con mayor detención. Desarrollando un poco el argumento de Baker, se hace evidente el problema que conlleva: en Europa es comprensible que la musicología dejara de lado las zonas rurales, pues allí no había polifonía; en Latinoamérica es imprescindible estudiarlas porque allí se cultivó también la música polifónica. En otras palabras, el interés de estudiar el mundo rural en América proviene de su semejanza con la urbe europea. Así planteado, el argumento no hace más que perpetuar el enfoque eurocéntrico o centralista que Baker busca socavar.

Desde luego, el libro va mucho más allá, contribuyendo de manera efectiva a entregar una visión de conjunto de la actividad musical de la diócesis de Cuzco, a partir de la cual tanto la música europeizante como las danzas nativas indígenas se encuentran integradas en un atractivo relato histórico-musicológico, y donde el sonido de la ciudad aparece caracterizado, finalmente, por la amplia capilla musical del Seminario de San Antonio Abad, con la metáfora de una *imponente armonía* que da título al libro. Éste constituye, pues, un buen modelo para realizar estudios musicológicos en zonas donde las partituras son escasas o inexistentes. Al mismo tiempo, el autor ha sido capaz de combinar un amplio trabajo de archivo con un enfoque crítico, superando así la ya añeja dicotomía entre documentalismo e interpretación. Tanto por estas razones como por lo sugerente de sus hipótesis principales, *Imposing Harmony* constituye una de las contribuciones más relevantes de los últimos tiempos al conocimiento de la música colonial latinoamericana.

Alejandro Vera
Instituto de Música,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Bibliografía citada

BAKER, GEOFFREY

2008 “Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?”, *Early Music*, XXXVI/3, pp. 441-448.

ILLARI, BERNARDO

2004 “El sonido de la misión: práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la provincia del Paraguay”, *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Editado por V. Rondón. Santa Cruz, Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), pp. 107-119.

LANGE, FRANCISCO CURT

1986 “Convento de San Lorenzo de Nuestra Señora de La Merced, Córdoba (Argentina)”, *Latin American Music Review*, VII/2, pp. 221-247.

MESA F., JOSÉ DE

2000 “Las artes y la cultura”. *Historia general de América Latina*. Editado por A. Castellero Calvo y A. Kuethe. Madrid: UNESCO, TROTТА, pp. 809-835.

STEVENSON, ROBERT

1976 *Music in Aztec & Inca Territory*. California: University of California Press.

VERA, ALEJANDRO

2004 "Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period", *Early Music*, XXXII/3, pp. 376-389.

VERDESIO, GUSTAVO

2001 "Colonialism now and then. Colonial Latin American Studies in the Light of the Predicament of Latin Americanism", *Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today*. Editado por Á. F. Bolaños y G. Verdesio. Nueva York: State University of New York Press, pp. 1-17.

WAISMAN, LEONARDO

2004 "La América española: proyecto y resistencia", *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Editado por J. Griffiths y J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), pp. 503-550.

Cristhian Uribe. *La intención develada. Estudios sobre música y construcción social*. Colección DIUMCE, N° 13. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Vicerrectoría Académica, Dirección de Investigación, 2008. 186 pp.

Del autor

El libro *La intención develada: Estudios sobre música y construcción social* fue publicado en el primer semestre de 2008 por Ediciones Dirección de Investigación de la UMCE (DIUMCE). A su autor, don Cristhian Uribe Valladares, lo conozco desde la década del ochenta del siglo pasado, siendo su profesor de armonía y composición escolar. En tal calidad debió sufrir el rigor de la armonía con múltiples reclamos "sotto voce" de las evaluaciones obtenidas. Pasada la pesadilla académica, y superada la contingencia, nos volvimos a encontrar años más tarde como colegas en nuestro Departamento de Educación Musical y, posteriormente, a raíz de mis estudios doctorales en la Universidad de Oviedo, pude colaborar para que el profesor Uribe Valladares pudiera seguir los mismos pasos en el recordado Doctorado en Historia del Arte, mención Musicología, en la Universidad de Oviedo (España), donde ambos conocimos a un gran amigo, el catedrático don Ángel Medina, a quien Cristhian cita en su libro por la claridad de sus conceptos. Después de algunos años, regresó con su doctorado bajo el brazo y con muchos sueños investigativos que se han hecho realidad. No pasó mucho tiempo para que nuestros caminos se cruzaran nuevamente, al estar ambos incluidos como compositores en un disco compacto del prestigioso guitarrista chileno Óscar Olhsen, por cierto maestro de Cristhian, pues el autor es un guitarrista de fuste egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como un hombre versátil y de gran capacidad, a poco andar, asumió diversas funciones de gestión académico-administrativa en la UMCE. Como su jefe en la actualidad he encontrado a un profesional de excelencia, colaborador, activo, ingenioso y, como para estar a tono con los tiempos que corren, poseedor de un perfil integral, de alto grado de compromiso con nuestro Departamento y con la institución. Junto con mi agradecimiento debo darle también las gracias por haberme permitido disfrutar de la lectura del libro que hoy comentamos, el que, a pesar de la complejidad de algunos capítulos, es tremendamente cautivante.

Del libro

El libro posee cinco capítulos, cuyos títulos son insinuantes y preparan al lector a adentrarse en sus contenidos. De partida el título del mismo, *La intención develada: Estudios sobre música y construcción social* es muy sugerente. Su autor, cual compositor impresionista, nos sumerge de inmediato en su propósito voluntarioso por revelar el concepto de la sociología del conocimiento que desarrollaron los sociólogos Berger (norteamericano) y Luckmann (alemán-esloveno) en su libro publicado en 1966, *La construcción social de la realidad*. Uribe, en su visión, quiere unir de alguna manera la *música* con la *construcción social*, a partir de una idea que pasa por la ideología hasta llegar a la sociedad de contraste entre la ideal y la real. El libro tiene cinco capítulos, más prólogo y bibliografía.

El capítulo I, *Sobre un concepto histórico de ideología*, es uno de los más complejos del libro, dado que constituye el pilar básico para la comprensión de los restantes de la obra. Su autor nos revela claves en las que la música de alguna forma siempre estará presente. En el nacimiento o muerte de una ideología, en los interminables debates del arte por el arte o el poder de la razón por sobre la emoción, con o sin las fronteras de la ética, religión, arte, sicología. También nos confidencia acerca de las contradicciones entre la conciencia y la(s) idea(s) o el engaño con el autoengaño o el axioma con la epistemología. Asimismo nos hace reflexionar acerca del estado represivo *versus* estado benefactor o protector y de la educación al servicio muchas veces de ideologismos inducidos. En este caso no se puede evitar recordar el “El Mundo Feliz” de Aldous Huxley. Todos estos pensamientos van hilvanados con conceptos de aplicación cotidiana en la teoría literaria tales como semiótica, metonimia, sínecdoque, oximorón, tropo, etc. Con la certeza que dan los fundamentos rigurosos (Eugene Fink, Kart Mannheim, Louis Althusser, Clifford Geertz, Roland Barthes), Uribe nos introduce hacia el mito con su significante más su significado y su signo. A modo de ejemplo, nos plantea que el habla de las ideologías es mítica y nos aterriza drásticamente cuando nos señala los roles del productor y del consumidor de mitos. Con estos antecedentes se pregunta: ¿Luis Advis será el inicio de una nueva tradición?; y su explicación es que La *Cantata Santa María de Iquique*, del recordado maestro, es una obra que se presenta permanentemente por los más diversos grupos musicales, incluidos los de colegios o liceos del país.

A mi juicio, la pregunta clave es la que incluye el autor, y que se le hizo en 1978 a Barthes: “¿Qué significaría para usted el fin de todos los mitos? ¿El fin de lo imaginario y de la creatividad?”. Respuesta: “Creo que el desgaste de los mitos y de las religiones se debe a la aceleración de la historia, que debilita los valores, unas veces rápidamente, otras lentamente. En la actualidad hay una aceleración del desgaste, un deslizamiento de intensidad y duración de los grandes fantasmas de la humanidad. Pero, y esto lo digo con mucha firmeza, los mitos son absolutamente necesarios a todas las sociedades para no desgarrarse intensamente. Sin embargo, no deben ser vividos como coartadas de lo real; deben ser vividos en el arte, que no es un maestro de errores como se cree. El arte exhibe el error, y entonces, en ese momento ya no es peligroso” (p. 80).

El capítulo II, *Violeta Parra en la frontera del arte musical chileno*, nos hace transitar por un camino pavimentado en la sección precedente hacia un lugar más reconocido: la Gran Violeta de Chile, cuya biografía se confunde con el *habla mítica*, pero sus obras verdaderamente fueron más allá de los límites del arte popular y del docto. Sus *Anticuecas* siempre han destacado en este sentido, poniendo en conflicto las fronteras comúnmente aceptadas de la música. Para el compositor chileno Alfonso Letelier (1912-94, Premio en Artes Musicales 1968), “El arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folclórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse por encima de lo circunscrito, limitado y modesto, que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma” (p. 67). También su hijo Miguel Letelier (1939, Premio en Artes Musicales 2008) coincide con la apreciación de su padre. Las fronteras no escritas de las distintas músicas, señala Uribe, deja fuera “de su ubicación social y cultural con relación a un centro y una periferia; centro, en este caso, como sinónimo de universitario” (p. 68). *Las Anticuecas* (ca. 1960) y *El gavilán, gavilán* (1961) son, a juicio del autor, sin duda, una muestra concreta del debilitamiento de las fronteras de la música popular y la docta y, por ello, es válida la reflexión del autor en cuanto a que se tiene la sensación que el reconocimiento y valoración de estas dos obras se produce sólo porque ambas están más acorde a los parámetros de la música docta. En el capítulo II no se elude la ideología detrás de *El gavilán gavilán*, o los conceptos de arte popular *versus* arte de elite, o de anonimato *versus* reconocimiento, como asimismo la labor destacada de difusión del *disc jockey* chileno Ricardo García. Mención aparte es el hermoso epígrafe del poeta chileno Pablo de Rhoka (1894-1968).

En el capítulo III, *De Wagner a Schönberg, la ruptura con la tradición y la expansión de las fronteras sonoras*, el autor, cual compositor impresionista, presenta un título que ya es música. Tal vez sea este capítulo su preferido y también para quien comenta su libro, por cuanto las claves, llaves o decodificadores nos persiguen, querámoslo o no hasta el día de hoy. Sin duda, Uribe, fiel a sus principios, optó por destacar el arte nacional de Violeta, antes del europeo histórico en los desbordes de las fronteras de la música tonal. El tema siempre presente del “arte por el arte” o el “arte para...” lo llevará sin vacilaciones a la relación de la música y la ideología. El arte total (R. Wagner) con el empleo del *leitmotiv* (motivo vital) y su antecedente la *idée fixe* (idea fija, de H. Berlioz) apuntan a las “ruinas del mito”, al poder del arte, al teocentrismo, a la estrategia ideológica: “los problemas míos son de todos los que piensan como yo”, el arte correcto, el arte degenerado (A. Hitler), el solipsismo, más allá del arte, etc. No se puede evitar recordar las tensiones transversales que se produjeron especialmente,

en la primera mitad del siglo XX, cuando, en nombre de lo correcto, justo y apropiado se sucedieron dos guerras mundiales con millones de muertos y mutilados. Para peor, el arte se transformó en algo muy peligroso, cercano al terrorismo, lo que significó el exilio y la muerte temprana de muchos creadores en regímenes tan diferentes como el de la Alemania de Hitler o el de la Unión Soviética de Stalin. Uribe con gran visión se dio cuenta que en este capítulo se debía aclarar cualquier interrogante que quedara relativa a los conceptos planteados en el primer capítulo, incluso, con la duda razonable. Si faltaba algo, “el mito de la caverna de Platón” aclara aún más toda la temática y su objetivo.

La referencia biográfica de Uribe nos señala que es profesor de música. Por ello no es extraño que, fiel a su profesión, nos aterrice en el capítulo IV, *Los himnos escolares un signo de la construcción de nuestro imaginario social*. Su autor se pregunta de entrada: ¿Cómo abordan la enseñanza de la historia en su clase de música escolar? Se trata de una pregunta casi ingenua que el autor realizó algunos años atrás en una clase de historia de la música chilena y que tuvo respuestas sorprendentes, las que se erigieron en sus motivaciones para escribir este capítulo. Según Uribe, los objetivos de un himno persiguen crear identidad con la patria, dios, raza, colegio, oficio, especialidad, etc. Plantea que de alguna manera son una defensa de ideologías y de utopías definidas por conceptos tales como “formar ciudadanos y no súbditos”; “faro que advierte”; “bellos ideales”; “luz que ilumina”, etc. También indaga el “desgarramiento de la música de su sentido social y cultural, político e ideológico”, pero muestra ejemplos acerca de cómo los himnos reflejan el “ideal del sujeto ideológico”, que hoy en educación es sinónimo de “Perfil de egreso”, siguiendo las modas de los curriculistas fundamentalistas, obviamente importadas. Plantea el autor esta cuestión al incluir una frase clave del educador argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888): “La enseñanza nuestra no es nacional es importada” y la del historiador chileno Alberto Edwards (1874-1932): “La educación chilena es una imitación europea”. En otras palabras, cualquier semejanza con el presente es pura coincidencia. Finalmente, Uribe responde a su propia pregunta: “¿Cómo enseñamos la historia en una clase cualquiera de la asignatura de música?, y como se ha intentado demostrar, que la enseñanza de la historia definitivamente está dada en cada paso, en cada acción que emprendemos, en cada signo usado.”

El capítulo V, y último, *La experiencia sonora de la rebeldía* (32 páginas), nos relata descarnadamente las utopías y contradicciones del siglo XX. Desde su inicio se conjugan en este siglo la indomabilidad, obstinación y la insurrección, que fueron la esencia de un período de riqueza sin igual en la historia de la humanidad. Nuestro autor nos centra básicamente en Chile y en décadas bien focalizadas. Los conceptos de ideologización política en la década de 1960-70 (contumacia, sublevación y revolución, de la canción comprometida, imperialismo yanqui, guerra fría, la nueva canción chilena, etc.). En tal sentido, se refiere a sanas contradicciones, como las de interpretar canciones populares del “imperialismo yanqui”, que también fueron cantadas por los contrarios a ese imperialismo, las que generalmente tenían textos sobre el placer o goce (Barthes). Se pregunta qué pasó con la música nueva, canto joven, con los jóvenes compositores después de una década, con los creadores del mito: políticos, artistas, periodistas, DJs, profesores, etc. Finalmente, y como el título así lo indica, *La intención develada*, el autor nos entrega las pistas o últimas claves para la comprensión del fenómeno, “su causa: el contexto social y su efecto: la propuesta artística”. Plantea la natural resistencia al cambio, asunto cíclico en la historia de la música occidental (como sufrieron esto Mozart, Schönberg, Webern, Shostakovich, Bartók, etc.) junto a la idea de develar el mito del otro, pues quien lo consume vive plenamente el habla mítica. El epígrafe de este capítulo es de Hans Georg Gadamer, y dice: “Lo que se transforma llama sobre sí la atención con mucha más eficacia que lo que queda como estaba. Esto es una ley universal de nuestra vida espiritual” (p. 149).

En lo personal sólo me resta una vez más felicitar a nuestro autor, por la motivación que me ha dejado. Desde luego, apenas terminé de leer el libro, revisé desde una perspectiva distinta el himno de un colegio del cual soy su compositor. También, y no podía ser de otra manera, tengo una visión distinta de las caídas de las bolsas de comercio, las reformas de las reformas, o también llamadas “ajustes curriculares”, la modificación del AFI (Aporte Fiscal Indirecto), las competencias incompetentes, los aprendizajes esperados, la taxonomía de Bloom, los contenidos de la armonía tradicional con sus mitos, símbolos, y etc. Simplemente, gracias Cristhian, y que sigan apareciendo nuevos libros en nuestro horizonte.

Santiago Vera Rivera
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
sverarivera@gmail.com

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

TTK, 81 Micropiezas para saxofón y electroacústica. CD. Composición de José Miguel Candela. Saxofones: Miguel Villafruela. Santiago de Chile: Pueblo Nuevo, 2008.

Presentando un fino y elaborado diseño, adecuados textos explicativos en castellano e inglés y un formidable trabajo de grabación, *TTK*—producido por Cecilia García-Gracia—es el primer disco dedicado íntegramente y en solitario a la música de José Miguel Candela. No se trata de un disco antológico, a diferencia de lo que generalmente ocurre con los creadores nacionales, especialmente si se trata de sus primeras publicaciones, sino del registro de una sola obra, por cierto vasta, que sin embargo se encuentra constituida por fragmentos de brevísima duración. *TTK*, cuyo título es una abreviación de *Tao Te King*, es una colección de 81 micropiezas para saxofones y banda electroacústica que funcionan, singularmente, como una suerte de reflexión musical sobre cada uno de los epigramas que constituyen el célebre “Libro del Tao y su Virtud”, que escribiera en el s. VI a.C. el legendario sabio chino Lao Tsé.

Concordando con la indeterminación implícita en el pensamiento taoísta, Candela aclara que tanto la organización como el número de los fragmentos de *TTK*, al momento de su audición, puede ser cualquiera, recomendando incluso la utilización del *random play* a fin de conseguir una secuencia aleatoria de los mismos. No obstante, al escucharse la obra según el orden grabado, queda clara su circularidad, concluyendo la micropieza 81 con la misma nota y los mismos sonidos de madera crepitando, de viento y lluvia (¿los elementos?), con que se inicia la N° 1, apelando acaso al sentido “de retorno”, única dirección posible del Tao.

La escritura instrumental es tan exigente como sutil. Cada una de las micropiezas demanda un saxo específico, abarcando los registros soprano, contralto, tenor y barítono y exhibiendo un tratamiento cuyo virtuosismo se libra de no caer en la ostentación. Multifónicos, *slaps* y *frullatti* son los principales efectos utilizados, lográndose en varias micropiezas una efectiva mimesis entre el instrumento y la sonoridad electroacústica. Cuando el uso del saxofón es tradicional, recurriendo entonces a un melodismo parco que se acerca al mundo modal sin volverse necesariamente diatónico, la relación con la banda pregrabada, a juicio de quien escribe, se vuelve problemática, enrareciéndose las ocasiones en que ésta última se oye auténticamente justificada.

La heterogeneidad morfológica del ciclo permite suponer que cada micropieza obedece a criterios compositivos distintos. Aún así se aprecia una intención representativa general, una suerte de interpretación “madrigalística” de las palabras de Lao Tsé. Aprovechando los recursos electroacústicos, Candela tiende a ilustrar los epigramas mediante sonidos procedentes de diversas fuentes, frecuentemente preexistentes a la composición. El vínculo entre el título de cada micropieza (algún fragmento del epigrama correspondiente o bien una paráfrasis del propio Candela), las dedicatorias que el compositor hace de muchas de ellas a diversos personajes de la historia y la quizá demasiado diáfana utilización del material acústico preexistente, terminan por establecer un anclaje semántico que puede contradecirse con la pretendida indeterminación formal de la obra. Las grabaciones de las voces de Allende, de Lola Kieppa, de transmisiones militares correspondientes al golpe de Estado, de muchedumbre, de un coro de monjes, de jazzistas y rockeros, por esta llaneza explicativa, corren el riesgo de volverse unidades sonoras cuya demasiado obvia asignación de significado deja poco espacio para la libertad imaginativa del auditor.

En términos puramente sonoros, el CD reseñado es admirable, por el contundente aporte del reconocido saxofonista Miguel Villafruela, que una vez más deja en claro su extraordinaria calidad técnica y su asombrosa musicalidad al abordar el repertorio contemporáneo. Además, *TTK* “suena” excelentemente debido también al ya mencionado trabajo de grabación y mezcla —realizado por el compositor y su intérprete como una prolongación de la experiencia musical misma— y a la pericia con que Candela se desempeña en el ámbito de la electroacústica. Obedeciendo a la sugerencia que el compositor hace de oír el CD a través de audífonos, se obtiene un íntegro panorama del uso que éste hace de la espacialidad, de la superposición de planos dinámicos, del manejo del ingrediente armónico, del diseño del sonido mismo.

Finalmente y luego de recomendar la audición de este CD resaltando una vez más su objetiva calidad, quisiera hacer un último comentario: no vaya a creer alguien que por estar *TTK* vinculado en

términos de inspiración al *Tao Te King*, se trata entonces de música taoísta. *TTK* es arte occidental, un “artefacto” en el sentido más literal del término, que hace gala de todos los logros de la civilización aparecida, de acuerdo con las palabras de Lao Tsé, “cuando el hombre olvidó el Tao”, una “obra de arte” que expone generosamente mediante música, textos y gráfica el Yo del artista creador. Quien haya apenas intuido en algún momento de su vida lo que el viejo chino denominó provisionalmente como *Tao* y que ciertamente consiste en una experiencia más allá de toda cultura, puede sentir hasta desazón frente a la utilización meramente artística de esta filosofía en *TTK* y su arbitraria vinculación con la “vida urbana” y el “materialismo occidental”, según lo que señala el propio Candela. Hecha esta aclaración y atendiendo entonces a la condición meramente “artística” de esta producción discográfica, no queda más que felicitar a cada uno de sus artistas realizadores.

Daniela Banderas Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

Homenaje. CD. Obras de Leni Alexander. Intérpretes diversos. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional (FONDART). 2009.

Este nuevo disco viene a complementar el homenaje realizado a la compositora Leni Alexander (1924-2005) en octubre de 2007. En esa oportunidad se proyectó el documental *La vida es más corta que un día de invierno*, realizado por Phillippe Fénelon, y se interpretaron dos obras, que son las mismas que ahora aparecen en este registro titulado *Homenaje*. Financiado por el Fondart, incluye la obra para dos pianos *Adrás*, además de la música del ballet *El médico de campo*, que toma como inspiración el relato del mismo nombre de Franz Kafka.

A pesar de ser un disco compacto relativamente breve, ya que no pasa de los 40 minutos de duración, este trabajo constituye un aporte al rescate y la valoración de la obra y figura de Alexander. Anteriormente había aparecido el CD doble *Jezira*, con registros de algunas de sus obras más importantes, interpretadas por, entre otros, el Ensemble Nouvelle y por la Orquesta de la Radio Francia, dirigida por Juan Pablo Izquierdo.

El CD comienza con *Adrás*, para dos pianos, que fue captada en vivo en el concierto de 2007, con Beatrice Bodenhöfer (hija de la compositora) y Danilo Rodríguez, en la interpretación. Esta obra antes había sido grabada por el prestigioso dúo de las hermanas francesas Katie y Marielle Labèque, registro que apareció en la mencionada antología *Jezira*. Esta nueva versión tiende a ser más dura y áspera comparada con la de las Labèque del anterior disco. Ello refleja la libertad que Alexander daba a los intérpretes, haciendo de cada pieza una entidad única que inspira a cada músico que aborda su ejecución.

Completando este disco se encuentra lo que es su gran primicia: la grabación de la música del ballet *El médico de campo*, que fue una colaboración de la compositora con el escultor norteamericano Paul Harris. Esta partitura para 15 músicos, que fue estrenada en 1978 por miembros de la Orquesta Sinfónica de San Francisco, aquí es interpretada por músicos del Ensemble Contemporáneo, bajo la conducción de Aliosha Solovera. Se trata de una obra característica de la autora, con un serialismo que evoca estados de ánimo y que exige de sus intérpretes lo mejor de sí. Deliciosas líneas melódicas se suceden y pasan por los distintos timbres del compacto conjunto instrumental. Una paleta musical que hace de esta pieza un viaje sonoro que recuerda el gran manejo que la compositora tenía de la orquesta sinfónica.

Este nuevo disco viene a enriquecer el material disponible en soporte, de una de las creadoras musicales más importantes de nuestro país. Habrá que esperar que este nuevo CD constituya un punto de partida para el rescate del inmenso legado de Leni Alexander.

Álvaro Gallegos Marino
Radio Beethoven, Chile.
alvarogallegosm@gmail.com

IN MEMORIAM

Mi amigo Roque Cordero (1917-2008)

Hace un par de días supe que desde ese amanecer no nos acompañaba en este mundo Roque Cordero, mi colega-compositor con quien nos unía una sólida amistad que superaba el medio siglo por más de una década, desde que nos encontramos en Tanglewood, él como alumno de dirección orquestal de Stanley Chapple y yo de composición de Aaron Copland. Murió en Dayton, Ohio, rodeado de todos los suyos, incluyendo una bisnieta “preciosa”, como me la describió Betty, su mujer.

Roque era un ser privado, se sentía entero en su vasta familia y con sus amigos, con el recuerdo de sus maestros, como Dimitri Mitropoulos, quien lo inició y condujo tanto en la dirección orquestal como en composición, la que estudió más concentradamente con Ernst Krenek.

En este espacio afectivo estableció su existencia y a éste obedeció como músico; para “expresar mis ideas en sonido”, como se lo confesó a un entrevistador. Estas abarcaban una infinidad de motivaciones; el haber nacido en Panamá, su procedencia Guajira, su interés por el folclore de los Cuna, sus conocimientos de las tradiciones musicales de Europa, obtenidos en sus frecuentes viajes a los Estados Unidos y su asimilación de las técnicas de avanzada que conoció en sus estudios en este país, en sus relaciones con muchos compositores latinoamericanos y en su experiencia como director de la Orquesta Sinfónica de su país natal.

De la totalidad de esto floreció la obra de quien en sus primeras creaciones reflejó con finura el impacto del folclore panameño, como en su *Sonatina rítmica* o sus *Ocho miniaturas* y luego amplió su espacio al que distingue la singularidad y solidez estilística de su *Segunda Sinfonía*, la soltura expresiva de su hermoso *Tercer Cuarteto de cuerda*, la emotividad y transparencia de su *Concierto* para violín y orquesta y la grandeza que se nos espera apreciar en su *Cantata a la paz*; pues después de treinta años de haberla terminado, aún no se estrena.

La obra de Roque Cordero lo expresa todo; habla sin proponérselo de las tradiciones que llevaba en la sangre, de las que descubrió más allá de éstas en sus estudios con Mitropoulos y Krenek, de las que le salieron inesperadamente al paso en el camino de una vida deseosa de conocer. En sus comienzos la “mejorana” y el “tamborito” aparecieron desnudos. Luego se vistieron de lo que él había adquirido del siglo XX en que vivía y más allá fue Cordero solo el que habló. Allí fue donde nos encontramos en el espacio de la música de nuestros días.

Dentro de la gran extensión de una brillante carrera en la música, de su reconocimiento como compositor, del ejercicio de una docencia, de una labor administrativa y de director orquestal, surge este ser privado que escribe para expresarse a sí mismo, desprendido de cuanto su obra pueda representar en el espacio de los nacionalismos tan buscados por los compositores de su generación, de las técnicas y estéticas que aprendió en las aulas, de las preferencias del público a quien se dirigía o de las solicitudes de la política del momento.

Como él lo expresó, el que haya tenido presente a Mitropoulos cuando escribió el *Mensaje fúnebre* o a Martin Luther King cuando compuso *Cantata a la paz*, no era con el propósito de “asociar mi nombre al de ellos, para ser reconocido por su relación conmigo o promotor de sus ideas”. Por el contrario, Roque hablaba por sí mismo a través de ellos. Ambas obras fueron compuestas mucho después de la muerte de quienes las motivaron. La primera expresaba su reconocimiento a cuanto el maestro había contribuido a su formación musical y, la otra, su admiración por el valiente soñador de que los derechos le fuesen reconocidos a todos los seres humanos, sin reparar en el color de su piel o su ancestro. En este rincón de su vida Roque se encontró consigo mismo. Con su propio color y su procedencia aborígen. Esto me lo mencionó en una conversación con el calor y la sonrisa con que se refería a este tema y expresaba su amistad.

Me dolió perderlo después de tres años (1966-1969) como Director Asistente del Latin American Music Center y como profesor de composición en la Escuela de Música de la Universi-

dad de Indiana. Luego fue nombrado en la Universidad del Estado de Illinois, en Normal, y allí se le otorgó el título de *Distinguished Professor*, reconocido después de su retiro de la docencia como Profesor Emérito.

Juan Orrego-Salas
Universidad de Indiana,
Bloomington, Estados Unidos
jucar@ciswired.com

Harold Gramatges (1918-2008) y Juan Blanco (1919-2008)

En 2008 dos importantes músicos cubanos y amigos de la *Revista Musical Chilena* nos dejaron en forma definitiva. Fueron éstos los notables compositores Harold Gramatges y Juan Blanco, ambos piezas fundamentales en el desarrollo de la música de la hermana república caribeña, en el siglo XX.

En Santiago de Cuba, en 1918, vio la luz Harold Gramatges y, desde muy temprano, se acercó a la música inducido por su padre, violinista. Radicado posteriormente en La Habana, estudió con los compositores Amadeo Roldán y José Ardévol y formó parte, desde sus inicios, del Grupo Renovación Musical, donde no sólo se dio a conocer como un talentoso compositor, sino, además, como un inteligente ensayista, crítico y conferenciante. En 1942 ganó una beca y viajó a los Estados Unidos de Norteamérica, a Tanglewood, para recibir lecciones de Aaron Copland. Allí conoció a varios creadores relevantes latinoamericanos de su generación, entre los cuales se pueden mencionar al uruguayo Héctor Tosar, el argentino Alberto Ginastera, al mexicano Blas Galindo, al chileno Juan Orrego-Salas y otros, con los que estableció fructíferos nexos. Con el andar del tiempo esta fraternal relación interamericana continuó, se fortaleció y amplió con generaciones posteriores a la suya, por lo que muchos pudimos gozar de su amistad. De regreso en La Habana trabajó sin descanso a favor del desarrollo de la vida musical cubana, cumpliendo tareas en todos sus aspectos, incluidos aquellos que garantizaran el trato del arte como arte y no como mercancía, y que la música, en particular, llegara a todos los sectores de la población, fomentando para ello los cambios que fueran necesarios. Esta posición suya le valió ser perseguido por la dictadura de Batista a finales de la década de 1950.

Con el triunfo de la revolución, en 1959, Gramatges ocupó diversos cargos de responsabilidad, asegurando así el salto cualitativo en el quehacer musical cubano que se esperaba de la nueva situación político-social que comenzaba a vivir la Isla. Ese mismo año fue nombrado asesor del Departamento de Música de la Dirección General de Cultura, participando desde allí en la reforma de todo el sistema de enseñanza de la música del país y en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional; en 1960 fue designado embajador de Cuba en Francia, cargo que ocupó hasta 1964; desde 1965 hasta 1970 dirigió el Departamento de Música de la Casa de las Américas, fundando el boletín *Música*, y a partir de 1970 se transformó en asesor de la Dirección de Música del Consejo Nacional de Cultura. Cuando en 1976 se creó el Instituto Superior de Arte, Gramatges fue llamado de inmediato para incorporarse a su cuerpo académico. Junto con su brillante participación en el ordenamiento institucional de la música cubana, de la docencia, la investigación y difusión musical, el compositor trabajó intensamente en la creación, dejando un voluminoso catálogo con valiosísimas obras, muchas de ellas premiadas, publicadas y grabadas. Se podría sostener que el reconocimiento de su talento creativo culminó al recibir el Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria", en 1996, que se otorgó ese año por primera vez.

En el pueblo de Mariel, en 1919, nació el compositor Juan Blanco. Su formación inicial como músico la obtuvo dentro del ámbito familiar. Durante ese período recibió la influencia de la música popular que practicaban los trabajadores de su entorno en la pequeña localidad donde vivía. En 1935 se trasladó a la capital y allí estudió música formalmente, concluyendo su carrera de composición con José Ardévol, en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana. El joven compositor se integró a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, a la cual también pertenecía Harold Gramatges. Esta Sociedad agrupó a músicos e intelectuales con la finalidad de rescatar los valores culturales del pasado y promover los nuevos. Fue en esa década, la de 1950, cuando Blanco se inclinaba por una

corriente con tintes nacionalistas, que recibió el Premio de Música del Movimiento Cubano por la Paz, con su obra *Cantata de la paz*, y el Premio de Música Coral, con *Tríptico coral*. Estas creaciones no sólo son representativas de un momento específico de la producción de Juan Blanco, también lo son de una característica siempre presente en su obra: la preocupación por los temas de la lucha contra la opresión y a favor de los derechos del hombre. Además de las mencionadas, otras composiciones son ejemplo de lo mismo, como: *Imprecaciones por el crimen de Son My* (1970); *Chile vencerá*, en solidaridad con los que luchaban en contra de la dictadura (1975); *Música para un joven mártir*, homenaje al alfabetizador mártir Conrado Benítez (1975); *Ché dice a sus hijos y responden los niños cubanos* (1977); *1789-1989*, dedicada al bicentenario de la Revolución Francesa (1989), y muchas más.

En 1959, Juan Blanco fue nombrado director de la Banda del Estado Mayor del Ejército Rebelde, tarea que cumplió hasta 1961. También en 1959 conoció a Alejo Carpentier, quien despertó su interés por las vanguardias musicales y por la utilización de medios electroacústicos en la composición musical. Esta posibilidad técnica respondía a las necesidades estéticas de Blanco y lo sacaba de lo que él mismo llamó “un callejón sin salida”. Abandonó, por lo tanto, la corriente nacionalista y se sumó al movimiento vanguardista musical cubano; además, el medio sociopolítico empujaba hacia los cambios en todos los ámbitos. En 1961 presentó sus primeras obras de música concreta y electrónica, iniciando un muy exitoso camino como creador. En 1964 ofreció el primer concierto realizado en Cuba de música electrónica y al año siguiente comenzó una serie de trabajos destinados a vincular la música electrónica con la actividad social: desfiles gimnásticos, sonorizaciones al aire libre, espectáculos multimedia, ambientaciones sonoras de exposiciones, monumentos, etc. En 1979 creó el primer laboratorio de música electroacústica de Cuba y más tarde impulsó encuentros internacionales de esa música, de gran significación. Además, fundó y dirigió el Taller de Música Electroacústica del ICAP (Instituto Cubano de Amistad de los Pueblos), donde formó numerosos compositores, siendo la experimentación sonora la línea matriz de esa entidad.

Es un sincero deseo que la muy breve síntesis hecha de la enorme y ejemplar labor realizada por Harold Gramatges y Juan Blanco sirva como un modesto y franco homenaje a dos grandes figuras de la música continental, así como de acicate para que ambos sean recordados permanentemente por quienes luchan en pro del desarrollo de la música americana.

Fernando García
Facultad de Artes, Universidad de Chile,
Chile
fgarcia@uchile.cl

Lukas Foss; políglota y explorador (1923-2009)

Hace seis años, hablando del futuro, Lukas Foss expresó, con su espontaneidad característica, la esperanza de que “la justicia prevaleciera y mi música recibiese su merecida cuota” y, agregó, “creo que una gran parte de ésta es buena”. Este es un sueño que acarrea consigo mismo un creador toda su vida.

Hoy, a menos de dos semanas de yo cumplir 90 años¹, a los 86, murió Lukas al cabo de una vida activa, rica de experiencias, acompañada por Cornelia, su mujer y dos hijos, tres nietas y muchos colegas a quienes cautivó con su generosidad, sencillez y simpatía. Nació en Berlín y, a los 15 años, emigró con sus padres a Estados Unidos, huyendo del holocausto.

Copland, en alguna oportunidad, describió la obra de Lukas como compositor como “la más original y estimulante en América” y también la de un “saltarín”, que transitaba entre todas las soluciones que le proveía la música contemporánea. Para Lukas éstas nunca constituyeron “soluciones” –ni siquiera “estilos”– sino técnicas que él necesitó para expresarse.

La primera de sus creaciones que escuché –esto antes de conocerle– fue la cantata *The Prairie*, obra basada en un poema de Carl Sandburg, que él consideraba –como otras compuestas antes de

¹El maestro Juan Orrego-Salas nació el 18 de enero de 1919 (nota del Editor).

1959– de su temprana juventud. Recuerdo que me impresionó por su apertura a cuantas técnicas se le ofrecían a un compositor en la primera mitad del siglo XX, sin perder contacto con la singularidad de lo que le motivaba expresar.

Muy pronto después, le conocí en un verano, en Tanglewood, donde él estudiaba dirección orquestal con Sergei Koussevitzky y yo composición con Aarón Copland. Su cordialidad e inteligencia nos conquistó de inmediato, a Carmen y a mí, y para nuestro hijo mayor, Juan Cristián, entonces apenas de 2 años, fue una permanente diversión. Lo tomaba en sus brazos y lo lanzaba al aire para recibirlo con contagiosas risotadas y, en nuestros descansos en el lago, le enseñaba a nadar. Con ese mismo espíritu espontáneo y jovial uno lo observaba actuar en el aula y en el escenario, a lo que agregaba sus siempre generosas referencias a sus colegas.

Su música no perdía profundidad con ese garbo. Un buen ejemplo es su *A Parable of Death*, para recitante, tenor solista, coro y orquesta, basada en la traducción al inglés del poema *Märchen von Tod* de Rilke, comisionada por la Orquesta Sinfónica de Louisville, que escuché unos años después. Lukas Foss ha destacado como la motivación fundamental que lo guió para componer esta obra, la interpretación que Rilke le confiere a la vida como “una secuencia de transformaciones en que la última es la muerte, el paso de un mundo externo a un mundo interior, que es el fruto de la vida”.

En una declaración hecha a Robert Hines, Foss afirmó enfáticamente que esta obra la había escrito encontrándose en la cumbre de sus compromisos “con los ideales y procedimientos del neoclasicismo”. De aquí en adelante, diría yo, “la secuencia de transformaciones” de que habla Rilke parece proyectarse en su creación como complemento enriquecedor de un lenguaje de esencia y perfiles ya bien establecidos.

De esta etapa surgen obras de gran valor, como su *Time Cycle*, sus *Echoi*, *Variaciones barrocas*, *Paradigmas* y muchas más. Es la época en que transita del tonalismo a la atonalidad, del serialismo a la improvisación dentro de parámetros establecidos, de la cita a las graffias.

Es el “saltarín” que Copland reconoce, expresándose en un lenguaje que, a pesar de su abundancia, no lo alejó de su propio y esencial espacio.

Juan Orrego-Salas
Universidad de Indiana,
Bloomington, Estados Unidos
jucar@ciswired.com

Índice de números publicados correspondientes a 2008

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- †Berta, Mariana. Informe sobre las “piedras campana” del Arroyo de la Virgen en Uruguay. N° 210:39.
- Claro, Sofía Asunción. Conversación con el diseñador chileno Jorge Jara Guarda. N° 209:50.
- . Diálogo con Sebastián Errázuriz. N° 210:46.
- Cori, Rolando. Remembranzas de Juan Amenábar. N° 209:61.
- Cullell, Agustín. Mis recuerdos de Acario Cotapos: personajes y episodios olvidados de una época. N° 209:56.
- Díaz, Rafael. Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de “Cantos ceremoniales”, de Eduardo Cáceres. N° 210:7.
- García, Fernando. Catálogo de las obras musicales de Sebastián Errázuriz. N° 210:58.
- Guerra Rojas, Cristián. José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile. N° 209:28.
- Mancini, Leonardo. Inés Gebhard Paulus (1913-2007). In Memoriam. N° 209:100.
- Menanteau, Álvaro. Jazz en Chile: su historia y función social. N° 210:26.
- Merino Montero, Luis. Editorial. N° 210:5.
- Meza Wevar, Gustavo. Por una cultura del respeto. Tribuna. N° 210:63.
- Torres Alvarado, Rodrigo. Zamacueca a toda orquesta. Música, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860). N° 209:5.
- Tejeda, Juan Guillermo. Derechos de autor: la nueva actitud. Tribuna. N° 210:64.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de reseñas de publicaciones, fonogramas o resúmenes de tesis

- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| AGM : Álvaro Gallegos M. | LM : Leonardo Mancini |
| DTC : Diego Tapia Carmagnani | MAJA : Miguel Ángel Jiménez Alegre |
| EGC : Ernesto Guarda Carrasco | MCD : Miguel Castillo-Didier |
| ERS : Enrique Reyes Segura | MM : Mario Mora |
| FC : Francisc Cortès | NMD : Nicolás Masquiarán D. |
| FG : Fernando García | OHR : Octavio Hasbún Rojas |
| JOS : Juan Orrego-Salas | RDS : Rafael Díaz S. |
| LG : Leonardo García | |

Publicaciones (en orden de publicación en la *R.M.Ch.*)

- José Pérez de Arce. *Música mapuche*. DTC. N° 209:88.
- Ernesto Guarda Carrasco. *La orquesta en Chile. Génesis y evolución*. LM. N° 209:89.
- Jaime Hernández Ojeda. *Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950)*. LM. N° 209:90.
- John Beckwith. *In Search of Alberto Guerrero*. JOS. N° 210:81.
- Leonardo García. *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*. FG. N° 210:82.
- José Manuel Izquierdo König. *Cuando el río sueña... Una historia de la música en Valdivia*. LM. N° 210:84.

Fonogramas (en orden de publicación en la R.M.Ch.)

Recuperando la memoria sonora de Jorge Peña Hen 1928-1973. CD ROM. MCD. N° 209:91.
Imaginary Blessing Threshold (Logos-Ethos-Ludus). 2 CD. RDS. N° 209:92.
Ciudad de papel. CD. LM. N° 209:95.
Chagal en Chiloé. CD. LM. N° 209:96.
Evidence. CD. *Martin Joseph Trio*. NMD. N° 210:86.

Gabriela Mistral/Hernán Ramírez. CD. NMD. N° 210:87.
De Perú y Chile. CD. AGM. N° 210:88.
Juan Amenábar: Compositor chileno. Obras para piano. CD. MM. N° 210:89.
Santiago Vera-Rivera. Compositor chileno. Obras de orquesta, cámara, coro y solistas, período 1977-1994. 2 CD. OHR. N° 210:89.

Resumen de tesis

Octavio Lafourcade. *Ramón Carnicer en Madrid*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2004. FC. N° 209:97.
 Enrique Reyes Segura. *Música y danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el alea*. 2007. ERS. N° 209:97.

Miguel Ángel Jiménez Alegre. *Efectos de la privación visual y auditiva en la lectura a primera vista en el piano en tres tipos de lenguaje musical*. MAJA. N° 210: 92.
 Leonardo García. *Los bailes chinos. Religiosidad y mestizaje en Chile*. LG. N° 210:94.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet y el cine

Ballet

Caciuleanu, Gigi (Los Jaivas). *París-Santiago*, N° 210:75.
 Caro, María Alejandra (Alejandro Albornoz). *Inicio*, N° 209:67. Cerda, René (Alejandro Bianchi). *Las estaciones del ciudadano Pablo*, N° 209:84.
 Riveros, Hilda (Alejandro García). *Tiempo de percusión*; (Maruja Bromblay/Celso Garrido Lecca). *Canción de cuna para despertar*, N° 209:84;
 Yedro, Eduardo (Los Tres). *30ytr35 Horas*, N° 210:75.

Cine

Calderón, María José (artistas populares). *Canto a lo poeta*, N° 209:86.

Egaña, Pilar (Cristián López). *Javiera de Barcelona*, N° 203:119.

Enríquez-Ominami (Jorge Arriagada). *Mansacue*, N° 210:75.

Gazitúa, Alfonso (Edgardo Cantón). *El rey de San Gregorio*, N° 210:75.

Teatro

De la Parra, Marco Antonio (Patricio Solovera). *La pequeña historia de Chile*, N° 210:75.

Pérez, Rodrigo (Violeta Parra). *Violeta Parra va al circo*, N° 210:75.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

Abalo, Juan Pablo. *Sweet Punf Suit*, N° 209:68, *El milagro del insectario*, N° 210:69.
 Aburto Rojo, Diego Alfonso. *Transición*, N° 210:68.
 Acevedo, Claudio. *Viento del sur*, N° 209:81, N° 210:70; *Violeta María*, N° 210:70.
 Advis, Luis. *Cantata Santa María de Iquique*, N° 209:75, *PCs*, N° 209:67; *Rin*,
Cueca, N° 210:67; *Cueca*, N° 210:68; *Oratorio 1850 (Obertura, Llamado, Wir dancen, Romance de la Lluvia, Una tarde a orillas del río, Gran incendio de 1864, Canción de la Fundación, Escenas de los muertos, Coro final)*, N° 210:72.

Aguirre, Luis. *Camino de luna*, N° 210:72.
 Aguirre, Nicolás. *Bicicleta*, N° 209:73.
 Aguirre, Rodrigo. *Aglozonar*, N° 209:67.
 Alarcón, Raúl (Florcita Motuda). *Me gustan las malas, me gustas tú*, N° 209:82.
 Alarcón, Rolando. *En el portal*, N° 209:81, N° 210:70; *San Pedro trotó cien años*, N° 210:72.
 Albornoz, Alejandro. *Noche de metales*, N° 209:66; *Inicio*, N° 209:67; *Perro-Campo/Tarro Ciudad. Ejercicio 4*, N° 209:68.
 Alcalde, Andrés. **Ópera de barrio...y de pronto la tarde...*, N° 209:72, 82, N° 210:74.

¹ Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero.

- Alexander, Leni. *Adras*, N° 209:68.
- Aliaga, Jorge. *Antonia, Mi famosa desconocida, Cielo ciego*, N° 210:74.
- Allende-Blin, Juan. *Traumräume*, N° 209:75; **Cantate à trios, Échelons, Rilke Lieder, Déchirure, Transformations I, Transformations IV, Transformations VII, Réquiem para un perro, Wunde am Ende der Zeit, Wandlungen, Letztes Geleit, Zeitspanne, Coral de caracola, Rilke Lieder, Silences interrompus, **Dos poemas, **Cuarteto, Échelons, **Air, **Corail, **Vox humana, Mein blaues Klavier, Konstruktionen/Rekonstruktionen, La Chute de la Maison Usher*, N° 209:76; **Cantate à trios*, N° 209:77.
- Allende, Pedro Humberto. *Sé bueno*, N° 209:74; *Tonadas V y VI*, N° 209:77; *Tonadas de carácter popular chileno* N° 4, N° 5, N° 6, N° 210:67, 76; *Mientras baja la nieve*, N° 210:68.
- Alvarado, Boris. *Per orchestra*, N° 209:68; *Double Rock*, N° 209:76; **Brahueriana*, N° 209:77; *Ópera Magdalena, el signo de la cruz*, N° 209:82; **Hymnus, para 12 cuerdas de estilo Mariachi*, N° 210:71.
- Alvarado, Francisco. *A la distancia*, N° 209:68.
- Amenábar, Juan. *Los peces, Ludus vocalis, Amacatá*, N° 209:67; *La mascarita y Habana de La señorita de Tacna*, N° 210:78.
- Aranda, Pablo. *Ale, Tres micropiezas*, N° 209:79; *Oir D*, N° 210:68-69.
- Araya, Mandia. *Haber tenido*, N° 210:70.
- Arenas Fuentes, Mauricio. *La caja mágica*, N° 209:78.
- Arias, Enzo. *La destrucción de Maldek*, N° 209:73.
- Asuar, José Vicente. *Guararia Rejano*, N° 209:68.
- Bachmann, Catherine. *Caos*, N° 210:71.
- Barros, Diego. *Bajando pa' Puerto Aysén*, N° 210:72.
- Basso, Gino. *Encagesyelectroacusticaleatoria*, N° 209:74.
- Becerra, Gustavo. *Coetáneo*, N° 209:73; *Partita IV, Sonata* N° 4, *Tres piezas*, N° 209:79; *Sonata*, N° 210:67; **Concierto para guitarra*, N° 210:72.
- Bravo, Rodrigo. *Un bello sueño*, N° 209:73.
- Bianchi, Vicente. *Abejorros*, N° 209:86; *La rosa y el clavel*, N° 210:69, N° 210:71; *Tríptico sinfónico*, N° 210:71.
- Bisquertt, Próspero. *Tres trozos para piano*, N° 210:67.
- Botto, Carlos. *Cantata tiempo*, op. 43, N° 210:68, 70.
- Brcnic, Gabriel. *Adagio-Scherzo (homenaje a Víctor Jara)*, N° 209:66, 68; *Concierto gótico, Clarinen tres, Alegrías, La casa del viento IV, ...que no desorganiza cap murmurí*, N° 209:67; *Relumbre*, N° 209:78, N° 210:73.
- Cabezas, Estela. *Saudades* N° 210:68.
- Cáceres, Eduardo. *El viento en la isla, Fantasía araucánica*, N° 210:67; *Fantasías rítmicas*, N° 210:70; **Konkopas eléctricas*, N° 210:71.
- Cádiz, Rodrigo. *iCons*, N° 209:67; *Erupciones*, N° 209:68.
- Cajiao, Carlos. *Xa*, N° 209:68.
- Campbell, Ramón. *Sonata para violín*, N° 210:67; *Alma*, N° 210:68, 71; *Cuatro piezas (Escenas del mar, op.13)*, N° 210:71.
- Candela, José Miguel. *Bajan gritando ellos*, N° 209:66; *Sea Monkeys*, N° 209:67; *L (quingüaginta), Siguen ustedes sabiendo (Dedicado a Salvador Allende)*, N° 209:68; *81 micropiezas para saxofón y electroacústica*, N° 210:69, 79.
- Canedo, Remmy. *Instantáneo 6-7*, N° 209:67.
- Cantón, Edgardo. *RicordaRicardo*, N° 209:67; *Balada*, N° 210:68.
- Carbone, Félix. *Cuarteto latino, Acencuar, Rítmico*, N° 209:73.
- Cárdenas, Félix. *Nadi*, N° 210:71.
- Carmona, Óscar. *Le jeu suivant*, N° 209:68; *Esente del tempo*, N° 210:67.
- Carrasco, Fernando. **Pianovello*, N° 210:71.
- Carrasco, Sebastián. *Cristales*, N° 210:67.
- Carrasco, Tomás. *¡¡Somría...!! Lo estamos filmando*, N° 210:71.
- Castro, Miguel Ángel. *A lo divino*, N° 209:76.
- Chuaqui, Miguel. *Mareas*, N° 209:68.
- Concha, Francisco. *Lúvina*, N° 209:68; **Recuerdos sin memoria*, N° 210:67.
- Cordova Branttes, Mauricio. *Artica, **Automne Régulier*, N° 210:72.
- Cori, Rolando. *La ciudad hermosa*, N° 209:67; *Dos piezas*, N° 209:73.
- Correa, Esteban. **Neucanto*, N° 209:79.
- Cortés, Alejandro. **Tatoísta taldaniano*, N° 210:71.
- Déllano, Pablo. *Canciones de Gabriela, Danza*, N° 210:67.
- Díaz, Daniel. **Al Horitaña de la Montazonte*, N° 210:71.
- Díaz, Rafael. *Espejismos de Ayquina*, N° 209:68; *Pascual Coña recuerda*, N° 210:68; *Puelche*, N° 210:71.
- Difonis, Nicolás. *Lo desconocido del bosque*, N° 209:73.
- Donoso, Christian. *Arcos*, N° 210:69.
- Espíndola, Marcelo. *Ruido fuera de plazo*, N° 209:67.
- Fajardo, Eduardo. *El coro luminoso*, N° 209:67.
- Fariás, Javier. *Trastocada*, N° 209:78, N° 210:78; **Canta la tierra*, N° 210:72, 74, 75.
- Fariás, Miguel. *Al mirar el cielo*, N° 209:68.
- Feito, Mario. *Último patagón*, N° 209:82.
- Ferrari, Andrés. *El suspiro piroclástico*, N° 209:68, 82; *El instante oblicuo*, N° 209:79.
- Filinich, Renso. *Diego's Toy*, N° 209:73.
- Fiskales Ad-Hok. *Lindo momento frente al caos*, N° 209:82.
- Fontaine, Gregorio. *Ata ta papapa ti iiii*, N° 209:73.
- Galarce López, Cristián. *Tras los cuerpos amurallados*, N° 209:74.
- Galaz, Pablo. *Figuras y contornos*, N° 209:67-68.
- Gálvez, Christian. *Imaginario*, N° 209:82, N° 210:74.
- Gálvez, Gabriel. *Un coro es pues lo que somos*, N° 209:68.
- García, Fernando. **Tres sucesiones sonoras*, N° 209:67, 79; *Tres diálogos, Preludio, Pájaros en el Cenit*,

- N° 209:74; *Dos por dos*, N° 209:76; **Avisos diversos*, N° 210:67; *Nueve relatos*, N° 209:74, N° 210:70; **Sombras y horizontes, Tierras ofendidas*, N° 210:72.
- García-Gracia, Cecilia. *Desarme final*, N° 209:67.
- Garrido, Pablo. *Jazz Window*, N° 210:68.
- Garrido-Lecca, Celso. *Preludio y toccata*, N° 209:78; *Concierto para guitarra*, N° 210:79.
- González, Sergio. *Aires sureños*, N° 210:71.
- Gorigoitia, Ramón. *Zum Greiffen Nah*, N° 209:67, 79; ***Fugadenom*, N° 210:71.
- Grupo 3x7 veintiuna. *La otra patita*, N° 209:82.
- Guarda, Ernesto. *Suavidades*, N° 210:72.
- Guarello, Alejandro. *Base esad*, N° 209:79; *In Christi Lumine, Turbio*, N° 210:68.
- Guede, Fernando. *Alefos*, N° 209:68; *Dux...comes*, N° 210:69.
- Guzmán, Eustaquio. *Zamacueca*, N° 210:68.
- Heinlein, Federico. *Tres canciones españolas*, N° 210:67; *Vida mía, Balada matinal, Dame la mano*, N° 210:68.
- Hermanos Abalos. *La juguetona*, N° 210:70.
- Hernández, Paul. *Virus, Tres cuadros sobre el Cerro Barón*, N° 209:73.
- Herrera, Rodrigo. *Enanofonías*, N° 209:68.
- Holmes, Bryan. *Ultramar*, N° 209:67.
- Hurtado, Ramón. *Tonada y Cueca*, N° 209:77; *Preludio*, N° 209:86, N° 210:68; *La curicana*, N° 210:68.
- Ilabaca, Pascuala. *Juncos*, N° 209:74.
- Jara, Víctor. *Deja la vida volar*, N° 209:67; *El Aparcido*, N° 209:67, N° 210:72; *Lo único que tengo, Canto libre, La partida*, N° 210:73.
- Julio, Fernando. *Verb*, N° 209:74; ***Baco...*, N° 210:71.
- Jeffs, Daniel. *A-Gain*, N° 209:67.
- Kaplán, Aldolfo. *Hors Chant*, N° 209:66.
- Landau, Micky. *La nueva novela*, N° 210:71.
- Lazo, Félix. *Earth*, N° 209:66; *Dos estaciones*, N° 209:67.
- Lazo, Paola. *Extensión digital*, N° 209:67; *Dual*, N° 209:68.
- Lecaros, Fernando. *Mapuche soy*, N° 210:68.
- Lefever, Tomás. *Tres invenciones*, N° 209:73.
- Lémann, Juan. *Rapsodia*, N° 210:67.
- Leng, Alfonso. *Andante*, N° 209:75, N° 210:69; *Sehnsucht, Brouillard, Chant d'automne, Du fragst*, N° 210:67, 68; *Doloras* N° 3 y N° 4, N° 210:68; *La muerte de Alsino*, N° 210:69.
- Letelier, Alfonso. *Tres canciones antiguas*, N° 210:67, 70; *Madrigal, Canción*, N° 210:68; *Pinares*, N° 210:72.
- Longás, Federico. *Cielo azul*, N° 210:68.
- López, Cristián. *Es tu danza*, N° 209:73; *El resplandor de la noche*, N° 210:71.
- Malebrán, Denisse. *Maleza*, N° 209:82, N° 210:74.
- Matamoros, Ximena. *Océano, Ecos, Reminiscencias*, N° 210:67.
- Matorral. *Resonancia en la Zona Central*, N° 209:82.
- Matthey, Gabriel. *Sinfonía de cuna, Momias, ¡Viva la cordillera de los Andes!*, N° 209:67; *Chilenita*, N° 209:77; *Preludio* N° 2, *Preludio* N° 5, N° 209:80.
- Martínez, Jorge. *Aliento, madera, metal*, N° 209:67; *Existir/In-sistir*, N° 209:74.
- Maupoint, Andrés. *Árbol sin hojas*, N° 210:68, 69.
- Mendoza, Juan. *Recintos de entropía*, N° 209:67.
- Mendoza, Juan y Gonzalo Águila. *PCs*, N° 209:67.
- Milla, Guillermo. *Cueca cuica*, N° 209:81, N° 210:73; *Maestro cuzqueño*, N° 209:81, N° 210:70, 73; *Cueca*, N° 210:70; *Valseadito*, N° 210:70, 73.
- Molina, Ramiro. *M6*, N° 209:70.
- Morales Ossio, Cristián. *Oda*, N° 209:67; *Lírica violencia serénica*, N° 209:68, 60.
- Mora, Eddie. *Concierto para cuerdas*, N° 210:70; *Preludio e invención*, N° 210:78.
- Morris, Elizabeth. *Al galope*, N° 209:81, N° 210:70; *Viento del sur*, N° 210:73.
- Mouras, Juan. *Conciertos chilenos*, N° 210:71.
- Muñoz, Javier. *Mandylyon*, N° 209:67; *Canción tonta, De profundis*, N° 210:67.
- Muñoz, Patricio. *Contemplación*, N° 209:74.
- Núñez, Andrés y Álvaro Núñez. **Alado*, N° 209:79.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Apegado a mí*, N° 210:72.
- Ohlsen, Oscar. *Suite sobre aires chilenos*, N° 209:78, N° 210:69, 78; *Impresiones sobre una canción de Luis Advis, Vamos a Belén, pastores, La malahaña, La palomita*, N° 209:78.
- Olivares, Manuel. *Our Secret*, N° 210:70.
- Orrego-Salas, Juan. *Romance segundo*, N° 209:67; *Estancias del recuerdo*, N° 209:68; *Romance a lo divino*, op. 7, *Tres romances pastorales*, op. 10, *Tres madrigales*, op.62, *Tres cánticos sagrados*, op.108, N° 209:86; *El alba del alhelí, Rústica*, N° 210:67.
- Otondo, Felipe. *Zapping Zappa, Showtime*, N° 209:66.
- Ortega, Sergio. *El viejo gallego Trueba*, N° 209:74; *Pequeña rosa, El viento es un caballo*, N° 210:67; *Tacuabé*, N° 210:71.
- Parra, Violeta. *Al centro de la injusticia, Qué he sacado con quererte, La carta, Que pena siente el alma, Mañana me voy p'al norte, Me gustan los estudiantes, Casamiento de negros, El rin del angelito, Puerto Montt está temblando, Cueca de los poetas, Hasta cuando está, Lo que más quiero, La jardinera, Maldigo del alto cielo, Corazón maldito, Gracias a la vida, Anticuecas* N° 1 y N° 4, *Anticuecas* N° 3 y N° 5, N° 209:74; *El rin del angelito*, N° 210:72.
- Peña y Lillo, Mario. *En el sur del alma*, N° 209:74.
- Pereira, Francisco. *Unclassified*, N° 209:73.

- Pertout, Adrián. *Sonic Junk Yard for Tape*, N° 209:67.
 Pérez Freire, Osmán. *La tranquera, Una pena y un cariño*, N° 210:68.
 Portales, Javiera. ***Aventuras de la loca esperanza*, N° 210:71.
 Quelentaro. *Coplas libertarias*, N° 209:82.
 Raguileo, Anselmo. *Dos cantos mapuches: Agüntuluwün, Kachilla nielan*, N° 210:72.
 Ramón, Hernán. *Música*, N° 209:68; *Pichintunes*, op. 97, N° 210:67; *Miedo*, op.133, N° 210:71.
 Ramírez, Sebastián. *Obesos*, N° 209:73.
 Rañiño, Francisco. *Canciones sobre textos de Eugenia Echevarría (Hay amores y Qué significa)*, N° 210:67; *Los fantasmás, Qué significa*, N° 210:68, N° 210:70.
 Retamal, Daniel. *Colores mínimos*, N° 209:73.
 Reyes, Enrique. *Violetada*, N° 210:71.
 Riesco, Carlos. *Semblanzas chilenas, Añoranzas*, N° 209:81.
 Rifo, Guillermo. *Reencuentro*, N° 209:81, N° 210:70; *La Chimba*, N° 210:69; *Santiago 2001*, N° 210:71.
 Rojas, Guillermo. *Visiones nortinas*, N° 210:71.
 Sacaan, Jorge. *Afrodistante*, N° 209:67.
 Sánchez, Juan Antonio. *El plazo del ángel, Chapecao sirilla*, N° 209:80; *Tonada por despedida*, N° 209:80. 81, N° 210:70; *Chiloética*, N° 210:68; *Cuatro caminos*, N° 210:69, 78.
 Sánchez, Manuel. *Guitarrón a lo poeta*, N° 209:82.
 Schildowsky, León. *Meditaciones*, N° 210:68, 71.
 Schumacher, Federico. *Jetlag+6Hrs.*, N° 209:66, 68; *Print*, N° 209:67; *On the Radio (version 5.1)*, N° 209:68; *MingaSola I*, N° 209:73.
 Sepúlveda, Alfredo. *Ramita de toronjil*, N° 210:68.
 Silva, Carlos. *Fluctuante IV*, N° 210:67.
 Silva, Francisco. *Umbral*, N° 209:67, 79; *Tres piezas*, N° 210:69.
 Silva, René. *Seis variaciones*, N° 210:67.
 Silva, Ricardo. *Resto*, N° 209:68.
 Sinergia. *Delirio*, N° 209:82.
 Solovera, Aliocha. *A cuatro*, N° 209:68.
 Sommer, Pía. *40: acciones lingüísticas concretas: montaje sonoro en 4 actos + un silencio*, N° 209:74.
 Soro, Enrique. *Aires chilenos*, N° 209:74, N° 210:71; *Andante appassionato*, N° 209:75, N° 210:67; *Storia d'una bimba, Il canto della luna*, N° 210:68; *Sonata N° 1*, N° 210:70.
 Soto, Ignacio. ***Autogénesis*, N° 210:71.
 Soublette, Sylvia. **Misa Romana*, N° 210:70; *Chile en cuatro cuerdas*, N° 210:71; *Tres canciones sobre sonetos de Pablo Neruda: En los bosques, Sabrás que te amo y no te amo, Dos amantes dichosos*, N° 210:72.
 Stern, Nano. *Voy y vuelvo*, N° 209:82.
 Stuardo, Marcelo. *Aires nuevos*, N° 209:70, 76.
 Tijoux, Anita. *Kaos*, N° 209:82.
 Valdebenito, Mauricio. *Antonia*, N° 209:81, N° 210:70, 73.
 Valle, Valeria. *Game to two*, N° 210:71.
 Vásquez, Christian. *Alucinación*, N° 209:68.
 Vera-Rivera, Santiago. *Anagógica*, N° 209:74; *A Violeta (Pequeña suite coral)*, N° 209:85; *Refracciones*, N° 210:67, 78; *Suite Violeta*, N° 210:78.
 Vergara, Juan Pablo. *Hoy*, N° 209:68.
 Vergara, Sebastián. *Bisonte*, N° 210:68.
 Vila, Cirilo. *De sueños y evanescencias*, N° 209:79; *Rapsodia chilensis*, N° 210:67.
 Vinot, Nelson. *Preludio, Cuequina, Al vuelo, Impresiones sobre un tema de Violeta Parra, Camanchaca, Carnavalito*, N° 290:67; *Propio*, N° 210:67.
 Zamora, Carlos. *Un fugitivo irlandés*, N° 209:68, N° 210:70; *Tres visiones de un sikuris atacameño*, N° 209:73, N° 210:69, 70; *Cuarteto de cuerdas N° 2*, N° 209:75; *Concierto*, N° 210:70.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abalo, Juan Pablo. N° 209:68; N° 210:69, 79.
 Aburto Rojas, Diego Alonso. N° 210:68.
 Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 209:81; N° 210:74, 77.
 Academia Chilena de la Lengua. N° 209:81.
 Academia de Bellas Artes de Baviera. N° 209:79.
 Acevedo, Claudio. N° 209:81; N° 210:70.
 Acevedo, Luis. N° 209:73.
 Acuña, Claudia. N° 209:74.
 Advis, Luis. N° 209:75; N° 210:67, 72.
 Agosín, Esteban. N° 209:73, 74.
 Águila, Gonzalo. N° 209:67.
 Aguilar, Andrea. N° 209:75.
 Aguilera, Pedro. N° 210:71.
 Aguirre, Nicolás. N° 209:73.
 Aguirre, Rodrigo. N° 209:67.
 Aguirre P, Luis. N° 210:72.
 Aires, Emiliano. N° 210:72.
 Alarcón, Raúl (Florcita Motuda). N° 209:82.
 Alarcón, Rolando. N° 209:81; N° 210:70, 72.
 Alarcón, Víctor. N° 209:69; N° 210:68.
 Alberti, Rafael. N° 210:67.
 Albornoz, Alejandro. N° 209:66, 67, 68; N° 210:69.
 Alcalde, Andrés. N° 209:74, 82; N° 210:74.
 Aldunate, Carmen. N° 210:77.
 Aldunate del Solar, Carlos. N° 209:84.
 Alexander, Leni. N° 209:68.
 Aliaga, Jorge. N° 210:74.
 Aliaga, José N° 209:73.
 Allende, Pedro Humberto. N° 209:74, 77; N° 210:67, 68, 76.
 Allende-Blin, Juan. N° 209:75, 76, 77, 78.

- Altaruz, Constanza. N° 210:77.
 Alvarado, Boris. N° 209:68, 76, 77, 82; N° 210:71.
 Alvarado, Francisco. N° 209:68.
 Alvarado, Pablo. N° 210:71.
 Alvarado, Paz. N° 209:73.
 Alzérreca, Daniela. N° 209:81.
 Amenábar, Juan. N° 209:67; N° 210:78.
 Anido, María Luisa. N° 209:81.
 Antunes, Celso. N° 209:76.
 Antunes, Jorge. N° 209:74.
 Apotheloz, Ana. N° 210:72.
 Aranda, Pablo. N° 209: 78, 79; N° 210:69.
 Araya, Mandia. N° 210:70.
 Arenas Fuentes, Mauricio. N° 209:78.
 Arias, Enzo. N° 209:73.
 Aros, Daniel. N° 209:74.
 Arriagada, Jorge. N° 210:75.
 Arriagada, Melisa. N° 209:74.
 Asociación de Artistas Chilenos (INOCA), Alemania. N° 209:78.
 Asociación de Música Electroacústica (AMEE). N° 209:78.
 Asociación Nacional de Compositores. N° 210:70.
 Asuar, José Vicente. N° 209:68.
 Aubert, Alexandra M. N° 209:74.
 Auditorio de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Colombia. N° 209:76.
 Auditorio "Ernesto Livacic", Universidad de Magallanes. N° 210:70.
 Aula Magna de la Universidad Alberto Hurtado. N° 210:70.
 Aula Magna de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. N° 210:70.
 Aula Magna del Centro de Extensión de la PUC. N° 210:68.
 Aula Magna Universidad Austral de Chile. N° 210:72.
 Auth, Luz. N° 209:82.
 Bachelet, Michelle. N° 209:82.
 Bachman, Pablo Francisco. N° 209:68.
 Bachmann, Katherine. N° 209:74.
 Baeza, Mario. N° 209:69.
 Bagües, Jon. N° 209:84.
 Ballet de Santiago. N° 210:75.
 Ballet Folclórico Nacional (BAFONA). N° 209:84.
 Ballet Juvenil Universitario. N° 209:84.
 Banderas, Daniela. N° 210:77.
 Barrientos, Cecilia. N° 210:70.
 Barrientos, Paula. N° 209:79.
 Barros, Diego. N° 210:72.
 Basso, Gino. N° 209:74.
 Batrakova, Elena. N° 209:83.
 Becerra, Mitzy. N° 209:70.
 Becerra-Schmidt, Gustavo. N° 209:73, 79, 80, 81; N° 210:69, 72.
 Belmar, Frescia. N° 209:73.
 Beltrán, Roberto. N° 210:72.
 Ben-Dor, Gisèle. N° 210:69.
 Benedetti, Mario. N° 209:74.
 Bermúdez, Egberto. N° 210:75.
 Bernier, Claudio. N° 209:74.
 Berta, Mariana. N° 210:72.
 Bertran, Moisés. N° 210:80.
 Bianchi, Alejandro. N° 209:84.
 Bianchi, Vicente. N° 209:86; N° 210:69, 71.
 Bibbó, Natalia. N° 210:72.
 Biblioteca Nacional de Santiago. N° 209:66; N° 210:67.
 Bisquertt, Próspero. N° 210:67.
 Bobadilla, Moisés. N° 209:70.
 Bodenhöfer, Beatriz. N° 209:71.
 Bonneau, Paul. N° 209:85.
 Botto, Carlos. N° 210:68, 70.
 Boyer, Anne-Laure. N° 209:67, 68.
 Bravo, Rodrigo. N° 209:73.
 Bretón, André. N° 209:75.
 Brito, Arnaldo. N° 210:77.
 Brncic, Gabriel. N° 209:66, 67, 68, 78; N° 210:69, 73.
 Bromblay, Maruja. N° 209:84.
 Brouwer, Leo. N° 209:82, 83, 84; N° 210:73.
 Brown, Edward. N° 210:75.
 Browne, Eduardo. N° 209:69, 71.
 Burgos, Genaro. N° 209:75; N° 210:71.
 Bustos Valderrama, Raquel. N° 210:76.
 Cabezas, Estela. N° 210:68.
 Cabezas, Hernán. N° 209:73.
 Cáceres, Eduardo. N° 210:67, 70, 71.
 Caciuleanu, Gigi. N° 210:75.
 Cádiz, Rodrigo. N° 209:67,68.
 Caiozzi, Silvio. N° 210:77.
 Cajiao, Carlos. N° 209:68.
 Calderón, Héctor. N° 209:75.
 Calderón, María José. N° 209:86.
 Camerata del Instituto de Música de la PUCV. N° 210:71.
 Camerata Universidad Andrés Bello. N° 210:69.
 Camerata Universidad de Los Andes. N° 209:71.
 Campbell, Ramón. N° 210:67, 71.
 Canales, Marcela. N° 210:74.
 Candela, José Miguel. N° 209:66, 67, 68; N° 210:69.
 Canedo, Remmy. N° 209:67.
 Cantón, Edgardo. N° 209:67; N° 210:75.
 Carbone, Félix. N° 209:73.
 Cárdenas, Félix. N° 210:71.
 Cárdenas, Guillermo. N° 210:74.
 Carmona, Óscar. N° 209:68; N° 210:67.
 Carneiro, Marcelo. N° 209:73.
 Caro, María Alejandra. N° 209:67.
 Carpentier, Alejo. N° 210:77.
 Carrasco, Eduardo. N° 209:87.
 Carrasco, Fernando. N° 209:87.
 Carrasco, Sebastián. N° 210:67, 71.
 Carredano, Consuelo. N° 210:75,
 Carrère, Cecilia. N° 209:71; N° 210:69.

- Carvajal, Marcelo. N° 209:72.
 Casares Rodicio, Emilio. N° 209:85; N° 210:77.
 Casteloes, Luiz E. N° 209:69.
 Castillo, Francisco. N° 209:74.
 Castillo, Sergio. N° 210:77.
 Castillo-Didier, Miguel. N° 209:81.
 Castro, Diego. N° 209:71, 79.
 Castro, Miguel Ángel. N° 209:70, 76; N° 210:67, 68.
 Castro, Otto. N° 209: 69, 73.
 Castro, Patricia. N° 209:70; N° 210:67, 70, 71.
 Castro, Polyana. N° 209:75.
 Catedral de Valdivia. N° 209:75.
 Cecchi, Orlando. N° 210:76.
 Centro Cultural "Camelia Guerra". Mejillones.
 N° 210:70.
 Centro Cultural Casa de Todos. Pudahuel. N° 210:69.
 Centro Cultural de España. N° 209:66, 76, 83.
 Centro Cultural de Los Andes, de Santiago.
 N° 209:84.
 Centro Cultural Estación Mapocho. N° 209:75.
 Centro Cultural Matucana 100. N° 209:71.
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 210:70.
 Centro Cultural Teatro Oriente. N° 210:70.
 Centro de Estudios de Composición Matta 365.
 N° 209:72.
 Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 209:67.
 Centro de Extensión de la Universidad de Antofagasta. N° 210:70.
 Cerda, Francisca. N° 210:77.
 Cerda, René. N° 209:84.
 Cerezzo, Raúl. N° 209:71.
 Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miguel Llobet 2007. IV. N° 209:81.
 Chacana, José. N° 209:79; N° 210:71.
 Chávez, Hiranio. N° 209:87.
 Chávez, Óscar. N° 209:73.
 Child, William. N° 210:72.
 Chuaqui, Miguel. N° 209:68.
 Ciclo de Música de Cámara 2008. XIII. N° 210:68.
 Ciclo de Música Electroacústica. N° 210:69.
 Ciclo Música de Cámara del IMUC. XLIV. N° 210:68.
 Cifuentes, Patricia. N° 209:82.
 Cineteca del Centro Cultural Palacio La Moneda. N° 209:86.
 Círculo de Críticos de Arte (CCA). N° 209:82.
 Cisternas, Roberto. N° 209:70; N° 210:71.
 Claro, Rodrigo. N° 209:69.
 Clerch, Joaquín. N° 209:83, 84.
 Climent, Ricardo. N° 209:69.
 Cobos, Patricio. N° 210:68, 69.
 Colectivo Olho Caligari. N° 209:73.
 Colegio de Profesores Metropolitano. N° 209:86.
 Colegio San Agustín, comuna El Bosque. N° 209:82.
 Collao, Álvaro. N° 209:81, 83.
 Compañía de Música Contemporánea "12-64".
 N° 209:70.
 Comunidad Electroacústica de Chile (CECH).
 N° 209:68; N° 210:69.
 Concha, Francisco. N° 209:68.
 Concha, Olivia. N° 209:72.
 Concurso de Composición Musical Luis Advis
 2007. III. N° 209:69.
 Concurso de Interpretación Musical de la Universidad de Chile. I. N° 209:81.
 Confederación Internacional de Música Electroacústica. N° 209:78.
 Consejo Chileno de la Música. N° 210:74.
 Consejo de Fomento de la Música Nacional.
 N° 209:66, 69; N° 210:79.
 Consejo Nacional de la Cultura en las Regiones.
 N° 210:70.
 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART). N° 209:69, 71, 72; N° 210:68, 69, 70, 79.
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile de Valdivia. N° 209:81.
 Conservatorio Municipal de La Ligua. N° 209:72.
 Contreras, Ester. N° 210:72.
 Cope, Nick. N° 209: 68.
 Coral Catalunya de Santiago. N° 209:72.
 Cordova Branttes, Mauricio. N° 210:72.
 Cori, Rolando. N° 209:67, 73.
 Coro Barbagelatta de Santiago. N° 209:72.
 Coro Crecer Cantando. N° 209:69.
 Coro de Adultos Mayores, de El Quisco. N° 209:72.
 Coro de Alumnos de la Universidad de Los Andes. N° 209:71.
 Coro de Cámara de la Universidad Alberto Hurtado. N° 210:70.
 Coro de Cámara de la Universidad Austral. N° 210:72.
 Coro de Cámara de la Universidad Católica de Chile. N° 210:68.
 Coro de Cámara de la Universidad de Viña del Mar. N° 209:71.
 Coro de Estudiantes de Pedagogía en Educación Musical, Universidad de Concepción. N° 209:72.
 Coro de ex Alumnos del Liceo Charles de Gaulle de Concepción. N° 209:72.
 Coro de la Universidad Santo Tomás, de Los Andes. N° 209:73.
 Coro de Profesores de Valparaíso. N° 209:73.
 Coro de Puerto Lirquén. N° 209:73.
 Coro de San Vicente de Tagua-Tagua. N° 209:73.
 Coro del Colegio Concepción de San Pedro de la Paz. N° 209:72.
 Coro del Colegio María Luisa Bombal de Santiago. N° 209:72.
 Coro del Hospital Base de Osorno. N° 209:72.
 Coro del Liceo Alemán Gustavo Wyneken, de los Ángeles. N° 209:72.
 Coro del Puerto de San Antonio. N° 209:72, 73.

- Coro Femenino Bach. N° 210:71.
 Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). N° 209:74, N° 210:71.
 Coro Jubilate de Valparaíso. N° 209:72, 74.
 Coro Juvenil Noelle Recart. Chaitén. N° 210:72.
 Coro Madrigalista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 209:67.
 Coro Mozart de Santiago. N° 209:72.
 Coro Municipal Juvenil de Los Andes. N° 209:72.
 Coro Palestrina de Santiago. N° 209:72.
 Coro Polifónico del Magisterio de Curanilahue. N° 209:72.
 Coro Polifónico Mayor "Cruz del Tercer Milenio" de Coquimbo. N° 209:73.
 Coro Sinfónico de la Universidad Austral de Chile. N° 209:75.
 Corporación Cultural de Las Condes. N° 209:82, 84; N° 210:68.
 Corporación Juvenil Hernández. N° 209:81.
 Corrado, Omar. N° 210:75.
 Correa, Esteban. N° 209:79.
 Cortés, Alejandro. N° 209:74.
 Cortés, Ismael. N° 210:71.
 Corvalán, Elena. N° 209:69, 86, 70; N° 210:68.
 Coulon, Jorge. N° 209:87.
 Cruz, Isolé. N° 210:68.
 Cuadra, Felipe. N° 209:73.
 Cuarteto de Cuerdas d'Archet. N° 210:69.
 Cuarteto de Saxofones Miguel Villafruela. N° 209:83.
 Cuarteto Jafe. N° 209:71.
 Cuarteto Recart. N° 209:83.
 Cuéllar, Luis E. N° 209: 68.
 Cuesta, Vicente. N° 210:71.
 Cvitanic, Ana María. N° 210:78.
 Dahma Bertelet, David. N° 210:74.
 Dannemann, Manuel. N° 209:84, 85; N° 210:76.
 De Armas, Ricardo. N° 209:73.
 De la Jara, Jaime. N° 209:71.
 De la Parra, Marco Antonio. N° 210:75, 77.
 De la Puebla, Marcelo. N° 210:72.
 De la Sotta, Romina. N° 210:77.
 Delgado Parra, Gustavo. N° 210:75.
 Del Nunzio, Mario. N° 209:73.
 Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 209:70, 82, 85.
 Díaz, Daniel. N° 209:73; N° 210:71.
 Díaz, Iñigo. N° 209:83.
 Díaz, Rafael. N° 209:68; N° 210:71.
 Díaz, René. N° 210:72.
 Díaz Nieto, Alfredo. N° 210:78.
 Difonis, Nicolás. N° 209:73.
 Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (DIRAC). N° 209:76, 78.
 Domínguez, José Luis. N° 209:69, 74; N° 210:68.
 Donoso, Christian. N° 210:69.
 Donoso, Jaime. N° 210:77.
 Dourthé, Alberto. N° 209:79.
 Dúo de Percusiones "A Dois". N° 209:76.
 Dupré, Juan Pablo. N° 209:69.
 Duque, Juan Carlos. N° 210:77.
 Durán, Rodrigo. N° 209:72.
 Dusi, Marco. N° 209:74; N° 210:72.
 Edwards, Isidora. N° 209:79.
 Eisner, Guillermo. N° 209:73.
 Elgueta, Paula. N° 210:71.
 Embajada de Cuba. N° 209:83.
 Embajada de España. N° 209:82.
 Encuentro de Arte Sonoro Tsunami. N° 209:73, 74.
 Encuentros Musicales en Cajón Grande, Olmué. N° 209:74.
 Enríquez-Ominami, Marco. N° 210:75.
 Ensamble Contemporáneo. N° 209:70.
 Ensamble de Guitarras de Chile. N° 209:83.
 Ensamble de Percusiones de la PUCV. N° 210:71.
 Ensamble Planeta Minimal. N° 209:73.
 Ensamble Serenata de Chile. N° 209:81; N° 210:70, 73.
 Ensamble-Taller de Música Contemporánea UC. N° 209:78, 79.
 Ensemble Bartók/Chile. N° 209:82; N° 210:74.
 Ensemble Prometeus. N° 209:83.
 Escalona-Mijares, Mirtru. N° 209:68.
 Escobar, Héctor. N° 209:81.
 Escobar, Patricia. N° 210:71.
 Escuela de Arte Sagrada "Art de Vivre", Cajón Grande, Olmué. N° 209:74.
 Escuela de Artes de la Universidad de las Américas. N° 209:82.
 Escuela Moderna de Música. N° 209:67, 82, 83.
 Espacio Cultural Santa Rosa de Apoquindo. N° 209:84.
 Espíndola, Marcelo. N° 209:67; N° 210:69.
 Espinoza, David. N° 209:83.
 Espinoza, Pedro. N° 209:69.
 Estay, Manuel. N° 209:73.
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 209:70, 82, 85; N° 210:67, 70.
 Fahrenkrog, Laura. N° 210:77.
 Fajardo, Eduardo. N° 209:67.
 Farías, Daniel. N° 209:70.
 Farías, Javier. N° 210:72; N° 210:74, 75, 78.
 Farías, Miguel. N° 209:68.
 Feito, Mario. N° 209:67, 82.
 Fénelon, Philippe. N° 209:71.
 Fernández, Andrés. N° 209:73.
 Fernández, José Miguel. N° 210:74.
 Fernández, Marco. N° 209:70; N° 210:68, 69.
 Ferrari, Andrés. N° 209:68, 79, 82.
 Ferreira, Mariela. N° 209:87.
 Festival Darwin Vargas. N° 210:71.
 Festival de la Canción "Vive la música". N° 209:82.

- Festival de Música Clásica Contemporánea de Lima. N° 209:76.
- Festival de Música Contemporánea Chilena. XVII. N° 209:67.
- Festival de Música Contemporánea de La Habana. XXII. N° 209:76, 77.
- Festival de Música Contemporánea de la Universidad Tecnológica de Chile INACAP. N° 210:69.
- Festival Internacional de Guitarras del Mundo. Suiza 2008. N° 209:79.
- Festival Internacional de Música Chilena. VIII. N° 209:70.
- Festival Internacional de Música Contemporánea "Darwin Vargas". PUCV. N° 210:70.
- Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago. N° 209:66.
- Festival Nacional de Coros. XIV. N° 209:72.
- Figueroa, Gerardo. N° 209:67.
- Figueroa, Soledad. N° 210:71.
- Filinich, Renso. N° 209:73.
- Fischer, Karina. N° 209:71.
- Fiskales Ad-Hok. N° 209:82.
- Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. N° 210:78.
- Fonseca, Esteban. N° 209:74.
- Fontaine, Gregorio. N° 209:73.
- Frega, Ana Lucía. N° 209:85.
- Fundación Víctor Jara. N° 209:87.
- Gacitúa, Carmen Pía. N° 210:76.
- Gajardo, Manuel. N° 209:70.
- Galarce López, Cristián. N° 209:73, 74.
- Galaz, Pablo. N° 209:67-68.
- Gallardo, Sergio. N° 209:69.
- Gálvez, Christian. N° 209:82; N° 210:74.
- Gálvez, Gabriel. N° 209:68.
- Gandini, Gerardo. N° 209:84.
- Ganga, Guillermo. N° 210:75.
- Garcés, Héctor. N° 209:70.
- Garcés, Patricia. N° 210:71.
- García, Alberto. N° 210:75.
- García, Alejandro. N° 209:84.
- García, Camila. N° 210:67.
- García, Fernando. N° 209:67, 74, 76, 79, 87; N° 210:67, 70, 72, 77, 78, 79.
- García, Claudio. N° 209:87.
- García del Busto, José Luis. N° 209:84.
- García-Gracia, Cecilia. N° 209:67; N° 210:69.
- García Lorca, Federico. N° 210:67.
- Garrido-Lecca, Celso. N° 209:78, 84, 85; N° 210:77, 79.
- Garzón, Eleazar. N° 209:67.
- Gazitúa, Alfonso. N° 210:75.
- Georges, Valene. N° 209:82; N° 210:74.
- Gil Ferrer, Carlos. N° 210:73.
- Godoy, Edwin. N° 209:69.
- Godoy, Fernando. N° 209:74.
- Godoy, Ruth. N° 209:67.
- Goethe Institut de Santiago. N° 209:71; N° 210:69.
- Goethe Institut de Amsterdam. N° 209:78.
- Gómez, Ana María. N° 209:70.
- Gómez, Nancy. N° 209:79.
- Gómez-Vignes, Mario. N° 210:80.
- González, Ernesto. N° 209:83.
- González, Iris. N° 210:72.
- González, Javier. N° 210:72.
- González, Niurka, N° 209:83, 84.
- González, Pablo. N° 209:70.
- González, Sergio. N° 210:71.
- Gorigoitía, Ramón. N° 209:67, 79; N° 210:71.
- Groult, Christian. N° 209:67.
- Grupo 3x7 veintiuna. N° 209:82.
- Grupo Trovarroco. N° 209:84.
- Grupo Vocal Divertimento de Santiago. N° 209:72.
- Guade, Fernando. N° 210:69.
- Guajardo, Matías. N° 209:74.
- Guarda Etcheverry, Sergio. N° 209:85.
- Guarda, Ernesto. N° 210:72.
- Guarello, Alejandro. N° 209:79, 80, 85; N° 210:68.
- Guede, Fernando. N° 209:68.
- Guerra, Cristián. N° 209:85.
- Guerra, Fernanda. N° 209:71.
- Guerra, Jane. N° 209:71, 75.
- Gumucio, Gabriela. N° 209:70.
- Gutiérrez, Jorge. N° 209:73.
- Gutter, Robert. N° 210:71.
- Guzmán, Eustaquio. N° 210:68.
- Guzmán Cruchaga, Juan. N° 210:71.
- Harris, Paul. N° 209:71.
- Hasbún, Octavio. N° 210:78.
- Heinlein, Federico. N° 210:68.
- Henríquez, Patricio. N° 210:71.
- Hermanos Abalos. N° 210:70.
- Hermosilla, Ricardo. N° 209:73.
- Hernández, Gisella. N° 210:72.
- Hernández, Patricio. N° 209:69.
- Hernández, Paul. N° 209:73.
- Hevia, Jorge. N° 209:81.
- Hidalgo, Felipe. N° 210:68, 69.
- Hirt, Cristián. N° 209:73.
- Holman, Ernesto. N° 209:84.
- Holmes, Bryan. N° 209:67, 73; N° 210:69.
- Howie, Tim. N° 209: 68.
- Huidobro, Vicente. N° 210:71.
- Hurtado, Ramón. N° 209:77, 86; N° 210:68.
- Ibáñez, Tania. N° 209:86.
- Iglesia de las Hermanas de la Providencia. N° 210:70.
- Iglesia San Francisco de Osorno. N° 209:81.
- Iglesia San Francisco de Sales, Vitacura. N° 210:69.
- Ilabaca, Pascuala. N° 209:74.
- Im Lee, Yong. N° 210:76.
- Instituto Chileno-Británico de Cultura. N° 209:66.
- Instituto Chileno Norteamericano. N° 210:68.

- Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Valparaíso. N° 209:74.
 Instituto Cultural de Providencia. N° 210:68.
 Instituto de Chile. N° 209:81.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 209: 67, 80, 82, 85; N° 210:77.
 Instituto Goethe de Santiago. N° 209:71; N° 210:69.
 Instituto Italiano de Cultura. N° 210:70.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 210:74.
 Instituto Profesional Pro Jazz. N° 210:70, 78.
 Inti-Ilimani. N° 209:70.
 Inzunza, Alejandro. N° 209:75.
 Izarra, Adina. N° 209:69.
 Izquierdo, Juan Pablo. N° 210:71.
 Jara, Hernán. N° 209:81; N° 210:70, 73.
 Jara, Víctor. N° 209:67, 86, 87; N° 210:72, 73.
 Jeffs, Daniel. N° 209:67.
 Jofré, Bruno. N° 209:74.
 Julián, Francisco Eduardo. N° 209:69.
 Julio, Fernando. N° 209:70, 74; N° 210:71.
 Kafka, Franz. N° 209:71.
 Kaplán, Aldolfo. N° 209:66; N° 210:74. Karakay, Esteban. N° 209:85.
 Kochaffian, Soná. N° 210:68, 69.
 Laboratorio ARCIS de Informática Musical de la Universidad ARCIS (LAIM). N° 209: 68, 69; N° 210:69.
 Landau, Micky. N° 210:71.
 Lanis, Javier. N° 210:70.
 Larrere, Valeria. N° 209:74.
 Lastra, Pedro. N° 209:79.
 Latorre, Fernando. N° 210:78.
 Lavado, Guillermo. N° 209:71.
 Lavín, Jorge. N° 209:81.
 Lazo, Félix. N° 209:66, 67; N° 210:69.
 Lazo, Nelson. N° 209:72.
 Lazo, Paola. N° 209:67, 68.
 Lecaros, Fernando. N° 210:68.
 Lefever, Tomás. N° 209:73.
 Leiva, Benjamín. N° 210:77.
 Leiva, Eloísa. N° 210:71.
 Lémann, Juan. N° 210:67.
 Leng, Alfonso. N° 209:75; N° 210:67, 68, 69.
 León, Claudio. N° 209:73.
 Lertora, Carlos. N° 209:73.
 Letelier, Alfonso. N° 210:67, 68, 72.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 209:69; N° 210:68, 70, 77.
 Letelier, Miguel. N° 210:74, 75.
 Lewin-Richter, Andrés. N° 209:78.
 Liberona, Francisco. N° 209:81; N° 210:68.
 Lira, Paula. N° 209:70.
 Longás, Federico. N° 210:68.
 López, Celso. N° 209:79; N° 210:79.
 López, Cristián. N° 209:73, 74; N° 210:71, 79.
 López, Leonor. N° 209:74; N° 210:72.
 López, Ramón. N° 210:77.
 López, Rodrigo. N° 209:73; N° 210:71.
 López Zendejas, María Luz. N° 209:85.
 Los Ángeles Negros. N° 210:74.
 Los Huasos de Algarrobal. N° 210:76.
 Los Jaivas. N° 210:75.
 Los Tres. N° 209:82; N° 210:75.
 Loyola, Margot. N° 209:86.
 Luc, María Eugenia. N° 209:68.
 Luna, Fabián Esteban. N° 209:69.
 Luna, Ricardo. N° 210:68.
 Machado Neto, Diósnio. N° 209:85.
 Malebrán, Denisse. N° 209: 82; N° 210:74.
 Mancilla, Rony. N° 210:71.
 Mancini, Leonardo. N° 209:75.
 Mancini, Rossana. N° 210:72.
 Mardones, Cristián. N° 210:72.
 Margaño, Cecilia. N° 210:78.
 Marín, Carolina. N° 209:73.
 Marín Felipe. N° 209:71.
 Marinovic, Mimi. N° 210:76.
 Martínez, Jorge. N° 209:67, 74.
 Martínez, Juan Luis. N° 210:71.
 Martínez, Servet. N° 209:81.
 Martini, Mika. N° 209:67.
 Masud, Astrid. N° 209:74.
 Matamoros, Ximena. N° 210:67.
 Matorral. N° 209:82.
 Matthey, Gabriel. N° 209:67, 77, 80, 85.
 Matus, Alfredo. N° 209:81.
 Matus, Carolina. N° 210:71.
 Maupoint, Andrés. N° 210:68, 69.
 Mayorga, Soledad. N° 210:67.
 Medina, Ángel. N° 209:86.
 Méndez, Héctor. N° 209:83.
 Mendoza, Juan. N° 209:67.
 Mercado, Claudio. N° 209:85; N° 210:77.
 Merino Montero, Luis. N° 209:70, 84, 85; N° 210:77.
 Meriño, Manuel. N° 209:70.
 Mesa, Sergio. N° 210:80.
 Meza, Santiago. N° 210:69.
 Milla, Guillermo. N° 209:81; N° 210:70, 73.
 Millar, Ambar. N° 209:83.
 Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. N° 209:76.
 Minoletti, Guido. N° 210:70.
 Minsburg, Raúl. N° 209:69.
 Miranda, Daniel. N° 209:72.
 Miranda, Elmma. N° 209:70.
 Miranda, Laura. N° 209:86.
 Miranda, Mauricio. N° 209:69.
 Miranda, Pablo. N° 210:68.
 Mistral, Gabriela. N° 210:71, 72.
 Molina, Felipe. N° 209:71.

- Molina, Ramiro. N° 209:70; N° 210:75.
Montes, Pérsida. N° 209:75.
Montes, Sebastián. N° 209:81.
Mora, Eddie. N° 210:70, 78.
Morales, Cristián. N° 209:67, 68, 71; N° 210:69.
Moreno, Nicolás. N° 209:70, 74; N° 210:71,
Morris, Elizabeth. N° 209:81; N° 210:70, 73.
Mouras, Juan. N° 210:71.
Muñoz, Alexander. N° 209:74.
Muñoz, Ernesto. N° 209:73, 74.
Muñoz, Hugo. N° 209:75; N° 210:72.
Muñoz, Javier. N° 209:67; N° 210:67.
Muñoz, Marcos. N° 209:73.
Muñoz, Natalia. N° 209:72.
Muñoz, Paola. N° 209:71, 79.
Muñoz, Patricio. N° 209:74.
Museo Chileno de Arte Precolombino. N° 209:84.
Museo Nacional de Bellas Artes. N° 209:86.
Neira, Lina. N° 210:75.
Nelson, Jon Christopher. N° 209: 68.
Nercolini, Marido José. N° 210:75.
Neruda, Pablo. N° 209:70, 82; N° 210:72.,
Newman, Thomas. N° 209:74.
Núñez, Álvaro. N° 209:79.
Núñez, David. N° 210:68, 69.
Núñez, Pablo. N° 210:75.
Núñez, Ramón. N° 210:77.
Núñez Navarrete, Pedro. N° 210:72.
Oficina de Cultura de la ciudad de Colonia. N° 209:78.
Ohlsen, Oscar. N° 209:78; N° 210:69, 78.
Olivares, Manuel. N° 210:70.
Opazo, María José. N° 209:76.
Orellana, Ingrid. N° 209:69.
Orellana, Marcela. N° 210:71.
Orellana, Romilio. N° 209:78; N° 210:69.
Orlandini, Luis. N° 209:78, 82, 83; N° 210:69, 78.
Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago
(USACH). N° 209:70; N° 210:69.
Orquesta de Cámara de Chile del Consejo Na-
cional de la Cultura y las Artes. N° 209:69;
N° 210:68, 69.
Orquesta de Cámara de la Universidad del Mar.
N° 210:71.
Orquesta de Cámara de la Universidad Mayor.
N° 210:70.
Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 209:69,
74; N° 210:69.
Orquesta Filarmónica Regional de Valdivia.
N° 209:75; N° 210:71.
Orquesta Juvenil de Cámara ISUCH. N° 209:70.
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 209:70;
N° 210:74, 79.
Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 209:74;
N° 210:71.
Orquesta Sinfónica de Sevilla. N° 210:72.
Orquesta Sinfónica Municipal de Piura. N° 210:78.
Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. N° 209:77.
Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. N° 210:79.
Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 210:68.
Orrego-Salas, Juan. N° 209:67, 68, 86; N° 210:67,
74, 79.
Ortega, Fernanda. N° 209:79.
Ortega, Sergio. N° 209:74; N° 210:67, 71.
Osorio, Cindy. N° 210:68.
Osorio, Daniel. N° 210:79.
Osorio, Raúl. N° 210:75.
Ossandón, Felipe. N° 209:69.
Ossandón, Rodrigo. N° 209:69.
Osse, Bárbara. N° 210:78.
Otondo, Felipe. N° 209:66; N° 210:69.
Oviedo, Mauricio. N° 209:71.
Oyanedel, Pablo. N° 209:69.
Oyarzún, Pablo. N° 209:80, 83.
Pacheco, Jorge. N° 209:70.
Padilla, Abraham. N° 210:78.
Padilla, Wilson. N° 209:70; N° 210:67, 71.
Palacio Carrasco de Viña del Mar. N° 209:73.
Palacios, Francisco. N° 209:74.
Palacios, Pablo. N° 209:73, 74.
Parada, Manuel. N° 210:77.
Pardo, Francisco. N° 209:74.
Parque por la Paz Villa Grimaldi. N° 209:71.
Parra, Ángel. N° 209:82; N° 210:75.
Parra, Nicanor. N° 209: 67, 74, 75; N° 210:79.
Parra, Violeta. N° 209:72, 74; 75, 86; N° 210:72, 75.
Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. N° 210:68.
Parroquia San Pedro. Santiago. N° 210:69.
Pedocchi, Gabriel. N° 210:72.
Peña, Carmen. N° 210:77.
Peña, Claudia. N° 209:73.
Peña, Pilar. N° 209:69, 70; N° 210:67.
Peña, Raúl. N° 209:74.
Peña, Ricardo. N° 209:73.
Peña y Lillo, Mario. N° 209:74.
Peñín, José. N° 209:84.
Pepi Alos, Jorge. N° 210:67.
Peralta, Alejandro. N° 210:71.
Peralta, Eduardo. N° 210:74.
Pereira, Emiliano. N° 210:72.
Pereira, Francisco. N° 209:73.
Pérez, Andrés. N° 209:82.
Pérez, Patricio. N° 209:69.
Pérez, Rodrigo. N° 210:75.
Pérez de Arce, José. N° 209:84; N° 210:77.
Pérez Freire, Osmán. N° 210:68.
Pérez-Miranda, Homero. N° 209:69.
Pertout, Adrián. N° 209:67.
Phillips, Susan. N° 210:67.
Pizarro, Marino. N° 209:81.
Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 209:66,
67, 80; N° 210:68, 74, 76, 79.
Portales, Javiera. N° 210:71.

- Portales, Pedro. N° 209:83.
 Posada, Andrés. N° 210:80.
 Premio de Musicología de la Casa de Las Américas, Cuba. N° 210:75.
 Premio Domingo Santa Cruz. N° 209:82.
 Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. VIII. N° 209:84.
 Premio Internacional Otto Mayer-Serra de Investigación Musical. N° 210:74.
 Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés del Instituto de Música PUC. N° 210:75.
 Premio Municipal de Arte 2007. N° 209:82.
 Premio Presidente de la República. N° 209:82.
 Premios Altazor. N° 210:74.
 Purull, Guillermo. N° 209:74.
 Quaranta, Daniel. N° 209:69.
 Quelentaro. N° 209:82; N° 210:74.
 Quevedo, María Isabel. N° 209:84; N° 210:77.
 Quiroz, Olga. N° 209:74.
 Radio Beethoven. N° 209:85.
 Rai, Ximena. N° 210:67.
 Railef, Ramiro. N° 209:84.
 Ramírez, Hernán. N° 209:68; N° 210:67, 71, 79.
 Ramírez, Sebastián. N° 209:73.
 Ramos, Gonzalo. N° 209:81; N° 210:70.
 Rañilao, Francisco. N° 210:67, 68, 70.
 Raquileo, Alselmo. N° 210:72.
 Recart, Luis José. N° 209:83; N° 210:70.
 Red de Arte Sonoro Latinoamericano (RedAsla). N° 210:69.
 Rekalde, Josu. N° 209:68.
 Rengifo Grau, Catalina. N° 210:76.
 Rengifo Lira, Eugenio. N° 210:76.
 Retamal, Daniel. N° 209:73.
 Reuch, Steve. N° 209:73.
 Reyes, Alejandro. N° 209:69; N° 210:68.
 Reyes, Enrique. N° 210:71.
 Reyes, Francisca. N° 209:75.
 Reyes, Javier. N° 209:75.
 Riesco, Carlos. N° 209:81, 85.
 Rifo, Guillermo. N° 209:70, 71, 81, 83; N° 210:69, 71.
 Riquelme, Paulina. N° 209:83.
 Rivera, Andrés. N° 209:73, 74.
 Riveros, Hilda. N° 209:84.
 Robles, Matías. N° 210:71.
 Rodríguez, Danilo. N° 209:71.
 Rodríguez, Isidro. N° 210:69.
 Rodríguez, Silvio. N° 209:84.
 Rojas, Carlos. N° 210:71.
 Rojas, Eduardo. N° 209:73, 74.
 Rojas, Fernando Julio. N° 209:70.
 Rojas, Guillermo. N° 210:71.
 Rojas, Vanessa. N° 210:67, 68, 70.
 Rojo, Benito. N° 210:77.
 Romano, Ana María. N° 209:73.
 Romero, Bárbara. N° 209:74.
 Rondón, Víctor. N° 209:84.
 Rosas, Fernando. N° 210:68.
 Rueda, María Angélica. N° 210:71.
 Ruiz, Agustín. N° 209:85; N° 210:75, 77.
 Ruiz, Edith. N° 210:80.
 Ruiz, Irma. N° 209:84.
 Ruiz, Karen. N° 209:83.
 Ruiz, Raúl. N° 210:75.
 Ruiz, Rodrigo. N° 210:71.
 Ruiz Pérez, Mivam. N° 210:75.
 Rythmus, N° 210:68.
 Sacaan, Jorge. N° 209:67.
 Sala Amanda Labarca, Universidad de Chile. N° 209:83.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 209:86; N° 210:67, 68.
 Sala Antonio Varas. N° 210:75.
 Sala Isidora Zegers. N° 209:69, 70, 81, 86; N° 210:75, 78.
 Sala Musicámara de Valparaíso. N° 209:74.
 Sala Rubén Darío de Valparaíso. N° 209:73.
 Sala Santa Marta del Centro Cultural Playa Ancha. N° 209:73.
 Sala SCD. N° 209:67, 68, 69; N° 210:69, 78.
 Salazar, Gerardo. N° 209:79.
 Salinas, Nadia. N° 210:67.
 Salón de Honor "Abate Juan I. Molina", Universidad de Talca. N° 210:70.
 Salón de Honor del Instituto INACAP. N° 209:73.
 Salón Fresno de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 209:67.
 Salón O'Higgins del Ministerio de Relaciones Exteriores. N° 210:78.
 San Martín, Eunice. N° 210:71.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 209:80, 81; N° 210:68, 69, 70.
 Sánchez, Manuel. N° 209:82.
 Sánchez, Orlando. N° 209:72.
 Sánchez Pira, Carmen. N° 210:67.
 Santa Cruz, Domingo. N° 210:74, 76.
 Santana, Luis. N° 210:72.
 Santi, Sergio. N° 209:74.
 Santibáñez, María Paz. N° 209:78.
 Sarmientos, Jorge. N° 209:77.
 Scharre, Heicke. N° 210:71.
 Schidlowsky, León. N° 210:71.
 Schindler, Jorge. N° 209:80.
 Schumacher, Federico. N° 209:66, 67, 68, 71, 73; N° 210:74, 79.
 Schuster, Santiago. N° 210:77.
 Secco, Raúl. N° 209:72.
 Seguel, Pablo. N° 209:81; N° 210:70.
 Sello SVR. N° 210:78.
 Sepúlveda, Alfredo. N° 210:68.
 Sepúlveda, Miguel. N° 209:70.
 Sieveking, Alejandro. N° 210:77.

- Sigal, Rodrigo. N° 209:69.
 Silva, Carlos. N° 210:67.
 Silva, Francisco. N° 209:67, 79.
 Silva, Jaime. N° 210:72.
 Silva, Mario. N° 209:85.
 Silva, René N° 210:67.
 Silva, Ricardo. N° 209:68.
 Sinergia. N° 209:82.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 210:76, 77, 79.
 Solovera, Aliocha. N° 209:68, 70, 71.
 Solovera, Patricio. N° 210:75.
 Sommer, Pía. N° 209:74.
 Soro, Enrique. N° 209:74, 75; N° 210:67, 69, 70, 71.
 Soto, Ignacio. N° 210:71.
 Soublette, Gastón. N° 210:71, 75.
 Soublette, Sylvia. N° 210:70, 77.
 Spencer Espinoza, Christian. N° 209:86; N° 210:77.
 Stein, Hanns. N° 209:78.
 Stern, Nano. N° 209:82.
 Stevenson, Edwin. N° 210:68, 70.
 Stuardo, Marcelo. N° 209:70, 76, 77.
 Suárez, José Ignacio. N° 209:86; N° 210:77.
 Tagle, Alejandro. N° 209:70.
 Taller Coral Universidad Santiago de Chile. N° 209:73.
 Taller de Música Contemporánea. PUC. N° 209:80.
 Teatro Amadeo Roldán. N° 209:76, 77.
 Teatro Balboa de Ciudad de Panamá. N° 209:77.
 Teatro Cervantes de Valdivia. N° 209:75; N° 210:71.
 Teatro de Bellas Artes, San José de Costa Rica. N° 209:76.
 Teatro de Concepción. N° 209:67.
 Teatro de la Escuela Moderna de Música. N° 209:67.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 209:70.
 Teatro de la Universidad de Concepción. N° 210:71.
 Teatro del Lago. Frutillar. N° 210:70.
 Teatro Escuela Moderna de Música. N° 209:86; N° 210:68.
 Teatro La Providencia. N° 210:75.
 Teatro Municipal "Lord Cochrane". Valdivia. N° 210:70.
 Teatro Municipal de Lo Prado. N° 210:78.
 Teatro Municipal de Morón, Buenos Aires. N° 209:76.
 Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 210:69.
 Teatro Municipal de Santiago. N° 209:69.
 Teatro Municipal de Valdivia. N° 209:75.
 Teatro Municipal de Valparaíso. N° 209:74.
 Teatro Nacional Chileno. N° 210:75.
 Teatro Oriente. N° 209:83.
 Teatro Regional del Maule. N° 210:74.
 Teatro Teletón. N° 209:82.
 Teiller, Jorge. N° 210:78.
 Tello Ruiz-Pérez, Arturo. N° 209:85; N° 210:77.
 Temporada de Conciertos de la Orquesta Clásica, USACH. N° 209:70.
 Temporada de Conciertos Ñuñoa 2008. N° 210:69.
 Temporada Sinfónica de la Región del Maule. N° 210:74.
 Thon, Franklin. N° 210:72.
 Tijoux, Anita. N° 209:82.
 Toledo, Danilo. N° 210:67.
 Toral, Mario. N° 210:77.
 Toro, Gerardo. N° 209:72.
 Torres, Rodrigo. N° 209:85, 87.
 Trío Santiago. N° 210:70.
 Trujillo, Valentín. N° 210:75.
 Turano, Leandro. N° 209:73.
 Ubierto, Fernando. N° 209:86; N° 210:77.
 Universidad ARCIS. N° 209:66, 68; N° 210:70.
 Universidad Austral de Chile. N° 210:72.
 Universidad de Antofagasta. N° 210:70.
 Universidad de Chile. N° 209:70, 82.
 Universidad de Costa Rica. N° 209:77.
 Universidad de La Serena. N° 209:67, 72.
 Universidad de Los Andes. N° 209:71; N° 210:69.
 Universidad de Los Lagos. N° 209:81.
 Universidad de Magallanes. N° 210:70.
 Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 209:70, 86.
 Universidad de Talca. N° 210:70.
 Universidad Diego Portales. N° 209:66.
 Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 209:67.
 Universidad Nacional de Lanús. N° 209:68.
 Universidad Técnica Federico Santa María. N° 210:69, 74.
 Urbina Díaz, Arturo. N° 209:85.
 Urizarri, María José. N° 210:67.
 Urrutia, Paulina, Ministra de Cultura. N° 210:74.
 Valdebenito, Felipe. N° 209:73.
 Valdebenito, Mauricio. N° 209:79, 81; N° 210:70, 73.
 Valdés, Julio. N° 209:74.
 Valente, Rodolfo. N° 209:74.
 Valenzuela, Patricio. N° 209:81.
 Valle, Valeria. N° 210:71.
 Vas, José Miguel. N° 209:87.
 Vásquez, Chaleña. N° 210:77.
 Vásquez, Christian. N° 209:68.
 Vásquez, Patricia. N° 210:68.
 Vásquez, Priscila. N° 210:71.
 Vásquez, Sonia. N° 210:68, 70.
 Vega, Osiel. N° 209:75.
 Véliz, Eduardo. N° 209:72.
 Véliz, Sebastián. N° 209:73.
 Vera, Alejandro. N° 210:74.
 Vera, Jorge. N° 209:82.
 Vera-Rivera, Santiago. N° 209:74, 81, 85; N° 210:67, 77.
 Verdugo, Sebastián. N° 210:68.
 Vergara, Jorge. N° 209:70.
 Vergara, Juan Pablo. N° 209:68.
 Vergara, Priscilla. N° 209:74.

- Vergara, Ramón. N° 209:82.
Vergara, Sebastián. N° 210:68.
Vergara, José Francisco. N° 210:74.
Verger, René. N° 210:71.
Vergotini, Italo. N° 210:68.
Vidal, Juan Francisco. N° 209:73.
Vila, Cirilo. N° 209:70, 79.
Villa, Pancho. N° 209:87.
Villafruela, Miguel. N° 209:70, 83; N° 210:69, 79.
Villa-Lobos, Heitor. N° 210:80.
Villanueva, Carlos. N° 210:77.
Villarroel, Maribel. N° 209:69.
Vinasco, Javier. N° 210:80.
Vinot, José. N° 210:67.
Vinot, Nelson. N° 290:67; N° 210:67.
Vinueza, María Elena. N° 210:75.
Vöhringer, Erika. N° 210:78.
Wilde, Guillermo. N° 210:76.
Yamagishi, Ayako. N° 209:68.
Yedro, Eduardo. N° 210:75.
Yentzen, Eduardo. N° 210:76.
Zamora, Bernardo. N° 210:68, 69.
Zamora, Carlos. N° 209:68, 73, 75; N° 210:69, 70.
Zapata, Sergio. N° 210:75.
Zapiola, José. N° 210:77.
Zegers, Isidora. N° 210:77.
Zúñiga, Jeremías. N° 210:72.

Instrucción a los Autores

Alcance y política editorial

Desde su fundación en 1945, las principales áreas de interés de la *RMCh* la constituye la cultura musical de Chile y Latinoamérica, considerando tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.

Una vez recibidos, los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo mediante comunicación al interesado. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor. La publicación del artículo puede demorar otros seis o más meses, de acuerdo a las prioridades editoriales de la *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. De preferencia la *RMCh* publica trabajos en castellano. Sin embargo, artículos en portugués pueden excepcionalmente ser considerados para publicación. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla doble espacio, en castellano e inglés y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
2. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
3. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un CD en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos u otro material similar deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto.

A modo de ilustración: *Bolero*, op. 81, cc.1-12.

4. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

En caso de que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso de que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

En caso de que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago : Editorial Orbe.

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso de que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, éstas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

5. Las referencias bibliográficas deben hacerse en nota a pie de página, señalando el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia.

A modo de ejemplo: Hirsch 1988:49-50.

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso de que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v.gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc.cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, éstos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

6. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

Envío de Manuscritos

Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh*, Casilla 2.100, Santiago, Chile o al correo electrónico lmerino@uchile.cl.



on time... online

Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm

abstracts

365 Fifth Avenue
New York, NY 10016
212 817-1990 (tel)
212 817-1569 (fax)
rilm@gc.cuny.edu
www.rilm.org

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org

