

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



# REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO XLIV

JULIO-DICIEMBRE 1990

Nº 174

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año XLIV

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1990

Nº 174

---

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

DECANO

MIREYA LARENAS SOTO (S)

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA

MAGDALENA VICUÑA LYON

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

---

REVISTA MUSICAL  
CHILENA

PRICE LIST  
1990

*SUBSCRIPTIONS*

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

*SUBSCRIPCIONES*

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS ..... \$ 5.000

*EN CHILE*

NÚMERO SUELTO ..... \$ 3.000

ESTUDIANTES ..... \$ 800

## SUMARIO

	Pág.
<i>JUAN PABLO GONZÁLEZ. Expresión y Expresividad en Música: Un Problema Semántico y Filosófico</i> .....	5
<i>RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Nuevos Aportes al Estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)</i> .....	27
<i>EDUARDO CÁCERES. La Agrupación Musical Anacrusa y Los Encuentros de Música Contemporánea</i> .....	57
<b>CRÓNICA</b>	
Creación Musical en Chile .....	111
Coros .....	124
Ballet .....	129
Intérpretes, Chile .....	134
Noticias Varias .....	149
<b>RESEÑAS DE PUBLICACIONES</b>	158

# *Expresión y Expresividad en Música: un Problema Semántico y Filosófico<sup>1</sup>*

por  
*Juan Pablo González R.*

La música docta ha sido habitualmente estudiada en Europa y América usando diferentes enfoques del análisis estructural donde la dimensión expresiva de la música ha jugado un rol secundario. Sin embargo, el examen del lenguaje empleado en el análisis estructural revela la existencia de una dimensión expresiva implícita en dichos estudios. El examen del lenguaje analítico en música también plantea problemas de orden metafísico en relación a la naturaleza de la música. Este artículo explora el análisis musical enfatizando un enfoque sistemático, crítico y humanístico de la musicología.

## *Creación y estudio de la música en América Latina*

La influencia decisiva ejercida por la música docta europea en el desarrollo musical latinoamericano desde el siglo xvii no produjo en América Latina la misma evolución que ha tenido la música en Europa. Como Alejo Carpentier mantiene, el desarrollo histórico de la música en Latinoamérica obedece a fenómenos, aportes e impulsos producidos por

*... factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y transplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado (1987: 7-8).*

En efecto, resulta inapropiado estudiar la música latinoamericana desde una perspectiva europea, pues en este continente han coexistido diferentes estilos históricos y nacionales, como el romanticismo alemán con el impresionismo francés, o el dodecafonismo con el neoclasicismo, y los compositores han pasado de un estilo a otro. En vez de intentar trazar un camino coherente de desarrollo de estilos y compositores en América Latina, sería más apropiado trazar el camino de las obras que han alcanzado valor nacional, continental o universal, es decir, desarrollar una historia de la música orientada hacia la obra más que hacia el estilo o el compositor.

La herencia artística europea es absorbida por el compositor latinoamericano desde el comienzo de su educación musical y es profundizada más tarde durante sus estudios de perfeccionamiento en Europa y Norteamérica. Los

<sup>1</sup>Este artículo es producto de la traducción y adaptación del segundo capítulo "The European Artistic Heritage", de la tesis de maestría del autor en musicología sistemática en la Universidad de California, Los Angeles. Ver González: 1989.

compositores chilenos han estudiado principalmente en Italia (Enrique Soro, Pedro Valencia-Courbis, Leni Alexander, Cirilo Vila, Andrés Alcalde, Alejandro Guarello), España (Domingo Santa-Cruz, Alfonso Letelier, Santiago Vera), Francia (Pedro Valencia-Courbis, Jorge Urrutia-Blondel, Carlos Riesco, Leni Alexander, Cirilo Vila, Miguel Letelier), Inglaterra (Federico Heinlein, Marcelo Morel), Alemania (Federico Heinlein, Carmela Mackenna, Jorge Urrutia-Blondel, José-Vicente Asuar, Rolando Cori), Austria (Abelardo Quinteros) y Estados Unidos (Claudio Spies, Juan Orrego-Salas, Carlos Riesco, Carlos Botto, Juan Lèmann).

La obra de un compositor como Andrés Alcalde, de donde proviene el ejemplo analizado en este artículo<sup>2</sup>, es consecuencia natural de una cultura donde prevalecen las influencias europeas por sobre las nacionales y continentales<sup>3</sup>. Juan Orrego-Salas describe muy bien el sentimiento de identidad cultural que puede tener un compositor chileno de fines del siglo xx:

*...no está limitado a la sola consideración de las culturas vernáculas, ni a las europeas exclusivamente entroncadas a España y Portugal, como tampoco a las supervivencias precolombinas o de la música africana. Abraza todo esto, junto con otras influencias... procedentes de Francia, Italia, Alemania, Asia, o de la misma América, producto de procesos de desarrollos internos, de tradiciones que son partes de otras mayores, pero que también pueden contribuir a expresiones propias. De modo que la necesidad de batir emblemas nacionales para proclamar sus identidades les parece totalmente superada (1987: 185).*

Sin duda que estamos frente a un fenómeno de universalización de la cultura, aunque desde una perspectiva europeizante aún. Un compositor como Alcalde es también un compositor universal y quizás su música nos diga más del mundo contemporáneo que de Chile, o quizás nos hable de un presente universal percibido a través de un lugar en particular. El estudio de la música latinoamericana, entonces, enfrenta un doble desafío: la comprensión de sus aspectos particulares y universales. Este artículo intenta comprender algunos de sus aspectos universales.

En las revistas musicales latinoamericanas se publican habitualmente estudios analíticos sobre música docta. Algunos de ellos van más allá del nivel

<sup>2</sup>Andrés Alcalde nació en Santiago el 14 de septiembre de 1952, es compositor y teórico. Después de estudiar piano con su tío Carlos Alcalde-Langdon, Alcalde estudió composición (-1979) con Alfonso Letelier, Juan Lèmann y Cirilo Vila, y teoría (-1981) en la Universidad de Chile. Alcalde pertenece a la generación de la década de 1970. En 1982 obtuvo una beca del gobierno italiano que le permitió estudiar en la academia "Santa Cecilia" en Roma con Franco Donatoni (n. 1927) entre 1983 y 1984. Desde su regreso a Chile en 1984 Alcalde enseña composición privadamente en Santiago y en la Universidad Católica de Valparaíso. Para una visión de la vida y obra de Alcalde hasta 1978 ver Torres: 1978.

<sup>3</sup>Juan Orrego-Salas discute la preponderancia de la cultura europea en Chile analizando el caso de Domingo Santa-Cruz (1987: 180-181, 184-185).

descriptivo hasta abordar, por ejemplo, problemas de orden estético<sup>4</sup>. Sin embargo, la mayor parte de estos estudios se limita a una descripción analítica de la obra, complementada con comentarios de orden expresivo y anecdótico. Este tipo de enfoque analítico raramente nos informa del marco teórico utilizado en él, existiendo muchos supuestos y pocas clarificaciones al respecto<sup>5</sup>.

Esta forma de analizar la música, herencia de una concepción positivista del arte, ha jugado un rol importante en el estudio y enseñanza de la música en América Latina, pero también ha restringido el acercamiento de la musicología a las humanidades y las ciencias sociales, y el desarrollo musicológico de la crítica musical. De acuerdo a Célestin Dèliege, el análisis comprometido con el positivismo lógico y el empiricismo moderno está en guerra con el arte (1986: 19)<sup>6</sup>.

*El análisis de la música escrita: hacia una orientación sistemática, crítica y humanista*

El estudio no-histórico de la música, también llamado sistemático (ver Hutchinson, 1976: 67), está a menudo basado en el análisis descriptivo o normativo de los rasgos estructurales y/o expresivos de la música. Las técnicas analíticas empleadas en dichos estudios están orientadas hacia el examen de la partitura, concibiendo la música como objeto más que como proceso. Este análisis notacional ha sido sistematizado y publicado durante el presente siglo por teóricos y musicólogos como Hugo Riemann (1919)<sup>7</sup>, Giulio Bas (1920), Friedrich Blume (1930), Francis Tovey (1931), Heinrich Schenker (1935), Guido Adler (1935), René Leibowitz (1949), Arnold Schoenberg (1950), Jacques Chailley (1951), Leonard Meyer (1956), Joaquín Zamacois (1960), Wallace Berry (1976) y Jean-Jacques Nattiez (1977), entre otros. No todas estas concepciones analíticas son útiles para el desarrollo de un enfoque sistemático y humanístico del estudio de la música. Los enfoques de Tovey, Meyer y Nattiez son útiles para este propósito.

El modelo analítico propuesto en este estudio es crítico, pues plantea la necesidad de un auto-análisis; humanista, pues intenta reconstruir el puente entre la música contemporánea y su público, enfatizando la dimensión expresiva de ésta; y multidisciplinario, pues integra la semántica y la filosofía de la

<sup>4</sup>El estudio de Gustavo Becerra sobre el leit-motiv en la obra de Alfonso Leng representa un buen ejemplo de un enfoque psico-estético en el análisis musical (1960: 48-67).

<sup>5</sup>Véase por ejemplo el análisis de Carlos Riesco sobre las obras chilenas tocadas en 1987 por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile (1987: 83-90).

<sup>6</sup>El estudio de la música docta occidental desde la perspectiva de las ciencias sociales es una preocupación reciente de la musicología. Estos enfoques, ya utilizados por la etnomusicología en el estudio de la música folklórica, popular y no occidental, constituyen una preocupación central de la musicología sistemática. El estudio exclusivamente analítico de la música adquiere una segunda dimensión con su estudio estético y filosófico, y una tercera dimensión con su estudio sociocultural. Para una visión de las contribuciones de la estética y sociología al estudio analítico de la música, ver Supicic, 1970: 3-14.

<sup>7</sup>Se indica entre paréntesis la fecha de publicación de obras teóricas de importancia de estos autores.

música al análisis musical. La revisión de las ideas de un grupo de filósofos contemporáneos de la música proveerá los antecedentes necesarios para la formulación de una crítica a este modelo analítico.

Hablar sobre música parece ser una tarea central de la musicología. Para el musicólogo, hablar es una herramienta —mantiene Seeger (1977: 47)—, siendo necesario alcanzar cierto refinamiento en el arte de hablar al tratar sobre música (1977: 218). Al hablar sobre música —sostiene Seeger—, el musicólogo debiera incluir tanto la razón como el sentimiento (1977a: 183). La dimensión racional del discurso sobre música debiera conducir a la musicología a hablar sobre el hablar sobre música. Este tipo de estudio es escaso en América Latina y, por lo tanto, necesario de desarrollar. Este artículo espera contribuir a tal desarrollo.

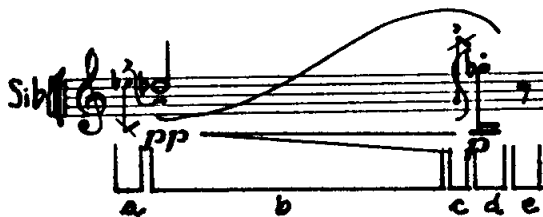
*Expresividad referencial y expresión absoluta:  
un ejemplo post-tonal chileno*

Los problemas teóricos que deseamos discutir se desarrollarán a partir de un análisis estructural de la obra para clarinete solo *Off the tap* (1984) de Andrés Alcalde. Esta obra no hace referencia explícita a un contenido extra musical, se trata de música llamada “pura” o absoluta. Su título, *Off the tap* (fuera de la palmada), es suficientemente abstruso como para evitar la tentación de encontrar una representación extra musical en ella. De hecho, los títulos de las obras de Alcalde provienen de una compleja cadena de derivaciones de los títulos de sus obras anteriores. *Off the tap* surge de la combinación de las vocales de *Charlot*, para piano, violín y clarinete (1983), con las consonantes de *Pfeift*, para violín (1983) (ver Jéldrez: 1987).

Se incluye a continuación un análisis de *Off the tap* seguido de una discusión sobre el discurso empleado en dicho análisis. Esta discusión está centrada en la expresividad y naturaleza de dicho discurso. El estudio de la expresividad del discurso analítico nos permite aclarar la pregunta: ¿La música *expresa* o es *expresiva* de una propiedad? El estudio de la naturaleza del discurso analítico permite clarificar la pregunta: ¿Qué propiedades puede *tener* o *representar* la música?

*Off the tap* está dividida en catorce secciones que pueden ser agrupadas en dos partes. La primera parte tiene diez secciones y está basada en la *figura X*. La segunda parte tiene cuatro secciones y está basada en la *figura Z*. La *figura X* tiene cinco componentes (ver ej. 1):

Ej. 1





- a) ornamento descendente,
- b) nota larga en *crescendo* ( $pp < p$ ),
- c) ornamento ascendente,
- d) nota corta,
- e) silencio.

La *figura X* es presentada en forma completa e incompleta en la sección inicial de la siguiente manera:

X X (d,e) (d,e) X

Esta *figura* tiene una *plasticidad* manifestada en sus rápidos cambios de dirección. Tal *plasticidad* es incrementada con la *expansión* de sus saltos ornamentales en las secciones A y B, generando la *figura X'* (ver ej. 2):

Ej. 2

La *plasticidad* de la *figura X* también se manifiesta en la *autonomía* que adquieren sus rápidos ornamentos en las secciones C y D (ver ej. 3):

En estas cuatro secciones, la *plasticidad* de la *figura* inicial genera gradualmente *agilidad*. De este modo, *plasticidad* en X es condición para *agilidad* en X'.

En la sección E, la *figura X'* es desarrollada mediante una nueva ordenación de sus componentes, los cuales, por repetición, producen un *crecimiento* de la *figura completa*<sup>8</sup>. Los componentes (c), (d) y (b) tienen un volumen fijo: *mf*, *f* y *p*, respectivamente, y el componente (b) incluye un trino cuando aparece en su registro grave. La transformación y *crecimiento* de X' se observa en el siguiente esquema:

- c e d b a (5)
- c e b a (4)
- c e d b b a (6)

<sup>8</sup> Alcalde reconoce que este crecimiento es más un resultado que una finalidad de su actividad composicional. Alcalde enfatiza que es el analista el que "lee" dicho crecimiento el cual no necesariamente coincide con la intención inicial del compositor (González: 1988).

- c e d b b a' (6)
- c e d' b b b a (7)
- c e d b b a' (6)
- c e b d b b d a' (8)
- c e b d' b b b d a' (9)
- c e d' b d b b d' b a' (10)
- c e d' b b d b b d'' b a' (11)
- c e d' b b d' b b b d' b d a' (13)
- c e d'' b b b d b b d''' b b a' (13)

Ej. 3

The image shows a musical score for 'Ej. 3' consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a circled 'C' above the staff with the instruction 'con bravura'. The music is marked 'sf sempre' and 'simile'. The second staff continues the melodic line with 'sf sempre' markings. The third staff has a circled 'D' above it with the instruction 'lo stesso tempo' and 'sf'. The fourth staff concludes the piece with a 'p' (piano) marking at the end.

La transformación de X' tiene ciertas constantes. El comienzo y el final de la *figura* está determinado por los componentes (c, e) y (a), respectivamente. El componente (c) expande su rango de altura desde una tercera mayor a una octava más séptima menor. El componente (a) expande su rango de altura desde una quinta disminuida a una doble octava y su cantidad de notas de dos (a) a seis (a'). El *crecimiento* de X' se produce también por la repetición de sus componentes (b) y (d) y por el crecimiento de (d) de una nota a dos (d''), tres (d''') y cuatro (d''') notas. Sólo el componente (e), el silencio, no sufre transformación alguna en este desarrollo. El compositor incluye la indicación *un poco inestabile* en esta sección. Ella expresa muy bien el proceso de *crecimiento* donde los componentes de la *figura* X están en constante transformación y ajuste.

Luego de la *expansión* producida en la sección E, la sección F introduce un fenómeno opuesto, la *reducción* de la *figura* X. El componente (d) permanece como una nota fija (Re) la cual es *rodeada* por los ornamentos (c) y (a). Esta nota fija es también *rodeada* por dos notas, Fa\* y Sol\*, una tercera mayor más arriba y

por dos notas, La y Si, una tercera menor más abajo. Estas notas no aparecen en una sucesión escalística, pero en la sección G forman una escala que agota todas sus posibles ordenaciones. El registro agudo, las sucesiones interrumpidas de notas rápidas, la ausencia de la nota larga (b), la aceleración gradual y los abruptos acentos, le otorgan a esta sección un carácter tenso que puede ser descrito como *nervioso*. En la sección G la *nerviosidad* de la música es *calmada* por un *diminuendo* gradual, una escala en el registro grave y la aparición del componente (b), más estable, que había sido omitido en la sección precedente. En la sección H este componente es el único presente. Al comenzar la sección I, el componente (b) recobra su inicio ornamental (a) en una versión más larga (a").

La segunda parte de la obra comienza en la sección J con una nueva *figura*, Z. Esta *figura* tiene tres componentes (ver ej. 4):

- (f) escala rápida ascendente *legato*,
- (g) arpeggio moderado descendente *staccato*,
- (g') arpeggio moderado ascendente *staccato*.

Ej. 4

El componente (g'), que es la inversión del componente (g), comienza con el ornamento (c) de la *figura* X. Los componentes (f) y (g) tienen propiedades contrastantes y hasta opuestas, el primero es rápido y el segundo moderado, uno es ascendente y el otro descendente, el primero es una escala y el segundo un arpeggio, la articulación de uno es *legato* y la del otro *staccato*. La sección J incluye la *figura* Z cinco veces, en dos de ellas en forma invertida:

Z    (Z inv.)    Z    (Z inv.)    Z

En la sección K, la *figura* Z, que también aparece cinco veces, *pierde* su componente (f) comenzando un proceso de *disolución* que lleva gradualmente la obra a su final (ver ej. 5):

En la sección L, la *figura* Z *pierde* progresivamente las notas de sus componentes restantes (g) y (g'). En este proceso, un grupo de cuatro notas, Mi b, Mi b', Re b", y Fa", adquiere preponderancia por su constante repetición, el aumento de su duración y por su articulación *portato* y *legato*. Cuando las notas

Ej. 5.

restantes desaparecen al comienzo de la última sección, M, el grupo de notas preponderantes comienza su propio proceso de disolución. Este grupo, formado por el *esqueleto* del componente (g') que recuerda el comienzo de la *figura X*, tiene una nota preponderante, Mi b, y las características del componente (b), el más estable de todos, por lo tanto posee propiedades de tónica. Además, Mi b es la nota en que comienza la obra, lo que le otorga preponderancia por sobre las demás (ver ej. 6)<sup>9</sup>.

Ej. 6.

<sup>9</sup>Alcalde no estaba pensando en un centro tonal en el sentido en que Stravinsky lo ha hecho, como el acto de voluntad de darle preponderancia a una nota. Nuevamente Alcalde explica su música más como el resultado que como el propósito del acto compositivo; el Mi bemol adquiere preponderancia simplemente, señala, "porque voy haciendo desaparecer las otras notas" (González: 1988).

*La naturaleza multidimensional de la música  
y su análisis expresivo*

Para responder a las preguntas formuladas al comienzo de este estudio: ¿Es que la música *expresa* o es *expresiva* de una propiedad?, y, ¿qué propiedades puede *tener* o *representar* la música?, es necesario determinar dos cosas: la naturaleza del lenguaje utilizado en el análisis y si una dimensión expresiva puede agregarse o ya existe en la música o en su análisis.

El discurso empleado en el análisis precedente incluye términos usualmente utilizados en el análisis musical, como *sección*, *componentes*, *ascendente/descendente*, *saltos*, *inversión*, *ornamento*, *desarrollo* y *carácter*. También incluye una terminología menos usada en el análisis, como *figura*, *plasticidad*, *expansión*, *autonomía*, *agilidad*, *crecimiento*, *reducción*, *perder*, *disolución*, *nerviosismo*, *preponderancia*, *esqueleto*, *rodear* y *calmar*.

Toda esta terminología, usual o no, posee una misma característica: la de pertenecer a un dominio semántico no-acústico. Hemos hablado sobre música usando una terminología que no pertenece a la dimensión acústico-temporal del sonido. Esta paradoja introduce problemas metafísicos en el estudio de la música, como veremos a continuación.

En el estudio de la expresión en música exploramos un área de común interés tanto a la filosofía como a la musicología: la ontología o naturaleza de la música. El estudio de este problema es de especial importancia para el desarrollo de un pensamiento crítico en música, crítica que corresponde a un nivel terminal en la jerarquía cognitiva de la musicología. Al mismo tiempo, la naturaleza del arte es un problema de importancia metafísica en la filosofía del arte. Tanto la musicología como la filosofía son complementarias en esta búsqueda y cada una puede ser enriquecida e iluminada con la visión de la otra.

El problema de la naturaleza de la música es un problema amplio que no puede ser exhaustivamente abordado dentro de los límites de este artículo. ¿Es que la música existe en la mente del compositor, del intérprete, o del auditor? ¿Es que ella existe realmente sólo cuando es tocada? ¿Existe la música en la partitura? Para los propósitos de este estudio asumamos que la música existe en todos estos dominios, que tiene una naturaleza polidimensional. En base a esta hipótesis, los rasgos expresivos de la música pueden ser encontrados tanto en su dimensión imaginaria como física; en su alma y en su cuerpo. La partitura, vista como un sistema de instrucciones para el intérprete, nos permite concebir la música como una entidad imaginaria. La ejecución musical y su registro nos permite concebir la música como una entidad física —acústica y gestual—. El análisis incluido en este artículo ha considerado ambos aspectos de la naturaleza musical, aunque enfatizando su dimensión imaginaria.

El pensamiento del filósofo de la música Peter Kivy, centrado en el problema de la expresión en música, es útil para explorar la dimensión expresiva de la música a través de su análisis. Incorporando el análisis expresivo al estructural, el estudio de la música se desplaza de una orientación positivista a una orientación humanista.

La posición estética de Kivy puede ser definida como de “referencialismo

expresivo” de acuerdo a la teoría de Meyer (1956: 3). Kivy mantiene que la música posee un contenido que va más allá de su sintaxis y estructura, lo contrario de lo que mantiene la posición estética absolutista. Kivy está interesado en describir tal contenido en términos objetivos, para este propósito desarrolla una teoría en expresión musical que llama “fundamento racional para la crítica de la emoción en música” (1980: 149).

Kivy desea la reconstitución de un análisis musical humanista. Esto puede ser posible, mantiene, si dos cosas son establecidas: cómo pueden ser aplicados predicados expresivos a la música y cuál es el criterio público o intersubjetivo para aplicarlos (1980: 132). Kivy orienta su análisis expresivo hacia la música tonal, sin embargo éste también puede ser utilizado en el estudio de la música post-tonal. Esto es posible debido al desarrollo orgánico que la música docta occidental ha experimentado desde las eras modal y tonal hasta la post-tonal. Este desarrollo se manifiesta, por ejemplo, en la expansión gradual y continua de los medios técnicos y expresivos de la música.

La orientación humanista del análisis es especialmente necesaria en el análisis de la música post-tonal. Esta orientación analítica puede contribuir a reconstruir el puente entre la nueva música y su audiencia contemporánea, una audiencia que, en su conjunto, no ha logrado percibir las propiedades estéticas de la música de su tiempo.

#### *La teoría de expresión musical de Peter Kivy*<sup>10</sup>

Una teoría sobre la expresión debe necesariamente aclarar la diferencia entre *expresar* una emoción y *ser expresivo* de una emoción. El perro San Bernardo tiene una cara triste, afirma Kivy, pero eso no significa necesariamente que el San Bernardo *esté* triste. Cuando describimos la cara del San Bernardo como una cara triste, mantiene Kivy, “...no estamos diciendo que ella expresa tristeza pero, en cambio, que ella es *expresiva* de tristeza” (1980: 12)<sup>11</sup>. Llevando el problema al terreno musical, Kivy pregunta si cuando decimos que una melodía es triste estamos diciendo que esa melodía *expresa* tristeza o si es *expresiva* de esa emoción. Obviamente estamos diciendo que la melodía es *expresiva* de tristeza porque una melodía no puede *ser* o *estar* triste. Sin embargo, como hemos visto en el análisis previo de música absoluta, un diseño melódico *posee* ciertas propiedades y por lo tanto *expresa* las propiedades que posee. Este estudio se basa en la hipótesis que la música tiene o encarna las propiedades atribuidas a ella por el discurso utilizado en su análisis. Relacionando esta idea a la teoría de Kivy se puede mantener que la música tanto *expresa* como es *expresiva* de propiedades.

<sup>10</sup>La extensa discusión de las teorías de Kivy y de otros filósofos de la música incluida a continuación se justifica debido a que estas ideas son de aparición reciente en el campo de la musicología.

<sup>11</sup>Esta cita y las citas que vienen a continuación son traducciones del autor.

a) *Iconos antropomórficos: palabra y gesto*

Lo que Kivy llama "teoría de la palabra de la expresión musical" es la teoría desarrollada por la *Camerata Florentina* (1580) y manifestada en el surgimiento de la monodia acompañada y del *stile rappresentativo*. De acuerdo a Kivy, este estilo introdujo un tipo de declamación musical el cual, siguiendo la cadencia de la voz hablada al expresar las emociones del hablante, "...resultó en una línea musical de clara naturaleza no melódica" (1980: 19). En este caso, mantiene Kivy, la línea melódica es "...un tipo de ícono musical que semeja una porción de expresión emotiva humana" (1980: 20).

El desarrollo de la música instrumental ha hecho más difícil comprender la expresividad musical sólo en relación a la emotividad de la voz hablada. Para expandir su teoría Kivy introduce la idea de Johan Mattheson (n. 1681-m. 1764) que la música semeja el movimiento y la estructura de los "espíritus vitales" (1980: 52). En otras palabras, la música semeja nuestro comportamiento expresivo. Utilizando los conceptos de "gesto expresivo" y "coreografía de la expresión" Kivy presenta su teoría del contorno en expresión musical. Esta teoría concibe la música como un ícono emotivo que semeja el gesto y la posición que el cuerpo adopta al expresar una emoción. La música se convierte en un "...mapa sonoro del cuerpo humano bajo la influencia de una emoción en particular" (1980: 52-53).

Basándose en la tendencia instintiva a "animar" lo que vemos —por ejemplo, vemos caras y figuras en manchas y diseños abstractos—, Kivy mantiene que el ser humano tiende a "animar" impresiones acústicas al igual que visuales. El modo en que hablamos sobre música, por ejemplo, revela "...cuán profundamente 'animista' es nuestra percepción de la realidad" (1980: 58). En efecto, un tema musical es descrito como un "gesto"; un sujeto de fuga es una afirmación que es "respondida" a la quinta y que posee una "cabeza", un "cuerpo" y una "cola"; una parte polifónica es una "voz" aunque sea tocada por un instrumento. Como Kivy mantiene, "...nuestras descripciones y percepciones de la música están perfumadas con implicaciones animistas y antropomórficas" (1980: 58). De la misma manera que debemos ver un patrón visual como un vehículo de expresión —una cara o figura— antes que veamos expresividad en él, continúa Kivy,

*...debemos escuchar un patrón acústico como vehículo de expresión —una pronunciación o un gesto— antes que podamos escuchar su expresividad (1980: 59).*

La emoción encarnada (*embodied*) en el ícono musical, como mantiene Kivy, no es necesariamente la misma que aflora en la persona que escucha tal ícono; si uno expresa dolor eso puede causar piedad. De este modo Kivy desarrolla una teoría cognitiva de la expresión musical, cognitiva pues la expresividad de la música depende de nuestra capacidad de reconocer emociones y no de nuestra capacidad de sentir las (1980: 26). Luego de un análisis crítico de las ideas de Johan Mattheson, Thomas Reid, Susan Langer y Arthur Schopenhauer, Kivy concluye que estos filósofos comparten, junto con la *Camerata Florentina*, el

descubrimiento que la música es *expresiva de más que expresión de*, "...que reconocemos emociones como rasgos de la música en vez de sentir las como resultado de un estímulo" (1980: 46).

*b) Pre-existencia cultural y metafísica de la materia musical*

Para explicar por qué ciertos rasgos musicales son reconocidos como expresivos de ciertas emociones dentro de una cultura dada, Kivy plantea la existencia de "convenciones musicales". Estas convenciones, al igual que en el lenguaje hablado, son determinadas por la costumbre y el uso que le otorga a un rasgo musical la expresión de una u otra emoción (1980: 73). Según Kivy, los materiales de la composición musical son materiales de "segunda mano". Cuando un músico compone, mantiene Kivy, sus materiales son, en un alto grado, ya hechos y han sido usados y re-usados por una tradición (1980: 76).

La idea de la *pre-existencia* cultural de los materiales que conforman la música, que Kivy llama *performed artifacts*, constituye la base de su tesis de convenciones musicales. La existencia de estas convenciones haría posible entonces el desarrollo de un análisis "objetivo" o, por lo menos, inter-subjetivo, de la expresión musical. De acuerdo a Kivy,

*...las descripciones emotivas basadas en 'convenciones' musicales expresivas son tan 'objetivas' como las convenciones en sí mismas... (1980: 135).*

No podemos escuchar la expresividad de una obra musical, mantiene Kivy, a menos que hayamos sido iniciados en la cultura musical en la cual esa obra existe. Esto supone el haber internalizado una porción de convenciones musicales, como dice Kivy (1980: 84-85), pero también el haber internalizado una porción de convenciones gestuales y habladas para la expresión emotiva. Estas convenciones, artísticas y de lenguaje, corresponden a los rasgos llamados "clásicos" de una cultura. De acuerdo a esta idea, la música clásica, por ejemplo, provee un horizonte de convenciones sobre el cual se desarrolla la creación musical contemporánea. Este horizonte sitúa la nueva música sobre un fondo histórico que permite interpretar el presente a la luz del pasado. Más aún, la obra musical está también situada en un horizonte sincrónico formado por las otras composiciones de su tiempo. Estos horizontes, el diacrónico y el sincrónico, corresponden a lo que en estructuralismo se llama "red semiótica", un horizonte de significancia formado por todos los significantes y sus relaciones que una cultura proporciona en un determinado momento histórico. Está claro entonces que las convenciones musicales y el análisis de ellas son históricamente relativas.

La relatividad histórico-cultural de la expresividad musical, una expresividad dependiente de una red semiótica de significado y significantes, es evidente. Se manifiesta, por ejemplo, en la dificultad de escuchar comprensivamente la música de otra cultura o la música post-tonal. Al auditor tradicional, que no está familiarizado con la música europea de los últimos sesenta años, le será difícil percibir la expresividad de una obra de 1990. En este caso, el auditor



tradicional, que está familiarizado con las convenciones expresivas de su cultura, fracasa al intentar percibir esas convenciones en la nueva música. De acuerdo a Kivy, al no poder "leer" la expresividad de la música estamos oyendo los sonidos pero no la música (1980: 89). Si el auditor tradicional no "entiende" esta música no es porque ella posea convenciones expresivas poco familiares a él, sino porque no está familiarizado con los medios usados por la música al ser expresiva de dichas convenciones.

La tesis de la pre-existencia cultural de la música mantenida por Kivy es ampliada por la tesis de la pre-existencia metafísica de la música sostenida por Jerrold Levinson (1980). Este planteamiento no sólo tiene implicancias metafísicas para el estudio ontológico de la música, sino que también posee implicancias filosóficas en la formulación de una teoría sobre expresión musical.

De acuerdo a Levinson, una obra musical, entidad única, es más que una estructura sonora, porque las estructuras sonoras —objetos matemáticos— son especies puras que existen potencialmente cuando un marco general de posibilidades es dado —el sistema tonal, por ejemplo—. Porque la pre-existencia de los materiales sonoros puede ser garantizada, continúa Levinson, todas las combinaciones y secuencias de combinaciones de estos materiales también son pre-existentes, por lo tanto las estructuras sonoras puras son pre-existentes (1980: 7)<sup>12</sup>.

La obra musical, en cambio, es una estructura sonora *iniciada* a la existencia por un compositor en un momento histórico determinado. Los atributos estéticos y artísticos de una pieza musical están en parte en función de, y deben ser medidos en referencia a, el contexto histórico-musical en el cual el compositor está situado al *iniciar* una estructura sonora. Como señala Levinson, de la misma manera que una frase puede tener diferentes significados al ser dicha en diferentes circunstancias, una estructura sonora puede poseer diferentes atributos estéticos y artísticos al ser *iniciada* en diferentes contextos histórico-musicales (1980: 23).

La tesis ontológica mantenida por Levinson sitúa el análisis expresivo de la música en una posición menos objetiva que la proclamada por Kivy. Levinson sostiene el condicionamiento histórico del valor estético. Este argumento implica que los medios expresivos de la música dependen de la iniciación histórica de estructuras sonoras potencialmente pre-existentes. Si las propiedades estéticas y artísticas de la música están históricamente determinadas, entonces el análisis y la interpretación de esas propiedades estarían también determinadas por un contexto histórico. En el análisis expresivo de la música deben ser considerados entonces el contexto histórico y la red semiótica cultural en la cual está situado el estudioso al analizar la obra.

<sup>12</sup>Para aclarar su idea, Levinson entrega el siguiente ejemplo: el puente de Brooklyn es una construcción y posee una estructura. El puente no existía antes de su construcción, pero la estructura geométrica que contiene, la cual no requiere construcción alguna, ha existido siempre (1980: 8). Para Levinson, el compositor percibe estructuras sonoras para luego aislarlas del resto e "iniciarlas" a la existencia. Estas estructuras sonoras comienzan a existir sólo cuando son "iniciadas" por un acto intencional humano (1980: 21).

*La dimensión no acústica de la música:  
¿metáfora o metarrealidad?*

La mayor parte de la terminología usada en el análisis y descripción de la música proviene de un campo semántico no-acústico, su uso original no está dado por la dimensión sonora ni tampoco por la temporal. Este hecho es reconocido por muchos autores. Para Alan Merriam, por ejemplo, la variedad de respuestas lingüísticas al sonido, sacadas de términos relativos a otros sentidos que el auditivo, es casi desconcertante por su heterogeneidad y sin embargo es aparentemente algo común en nuestra terminología descriptiva (1964: 96). De acuerdo a Merriam, el fenómeno de la sinestesia es, en parte, culturalmente derivado. Según Nelson Goodman,

*... las formas y sensaciones de la música no están de ningún modo totalmente confinadas al sonido; muchos patrones y emociones, formas, contrastes, rimas y ritmos son comunes a la audición y a la vista, y a menudo al tacto y al movimiento también (1978: 106).*

Kivy mantiene que la descripción del sonido musical en términos no-musicales ni sonoros es sólo un caso especial dentro de una tendencia general a emplear descripciones que entrecruzan los sentidos (1983: 62).

La utilización de una terminología de origen no-acústico en la descripción de hechos acústicos se basa en la existencia de la sinestesia, fenómeno de percepción definido por la psicología Gestalt como interrelación entre los sentidos<sup>13</sup>. Kivy mantiene que —junto con escuchar— ver, gustar, tocar y oler son maneras respetables de responder al estímulo musical (1983: 216). De acuerdo a Joseph M. William,

*...el campo semántico de la experiencia del tacto ha entregado el número mayor de lexemas transferidos a otros dominios sensoriales; el campo semántico de la terminología acústica ha recibido el mayor aporte (1976: 461).*

Basado en este hecho, Kivy concluye que el campo semántico de la terminología acústica es un gran prestatario de otros dominios sensoriales porque es pobre en adjetivos propios. Para Kivy,

*...el sentido de la audición no es el favorecido epistemológicamente  
...el sentido del tacto está en una posición epistemológica favorecida (1983: 64).*

*a) Adjetivos estructurales y la expresión de propiedades  
acústicas y no acústicas de la música.*

La transferencia lingüística de conceptos descriptivos de un dominio sensorial a otro está ampliamente ilustrada por la variedad de términos usados en la cultura occidental para describir el sonido musical. Kivy propone una categori-

<sup>13</sup>Para un análisis de los fundamentos psicológicos y antropológicos de la sinestesia véase Merriam, 1964: 85-101.

zación de estos términos sinestésico-musicales, que son adjetivos, dividiéndolos en tres grupos (1983: 62-63).

a) [Adjetivos sinestésicos:] adjetivos que se refieren a alguna propiedad perceptual simple percibida por un sentido distinto al de la audición, como brillante, amargo, suave, o agudo<sup>14</sup>.

b) [Adjetivos expresivos:] adjetivos que utilizamos para describir las propiedades expresivas de la música, como tristeza, alegría, o melancolía<sup>15</sup>.

c) [Adjetivos estructurales:] adjetivos utilizados en el análisis y descripción de la música en su dimensión "pura" o "absoluta". A pesar que estos adjetivos se han transformado en propios del campo semántico musical, como Kivy mantiene, muchos de ellos provienen de campos semánticos ni musicales ni acústicos. De este modo, continúa Kivy, hablamos de notas largas, ritmos dentados, movimiento paralelo o imitativo, figura ascendente o descendente, y así sucesivamente,

*...para describir los rasgos estructurales de la música occidental, pero [utilizando términos] que con seguridad se han originado en usos no musicales y en relación a otros objetos que los sonidos" (1983: 63).*

La incorporación de una terminología inter-sensorial en la descripción de las propiedades estructurales de la música no ha cesado. La evolución y cambio de los sistemas musicales hace necesaria la incorporación de nuevos términos que describan y expliquen los nuevos fenómenos estructurales producidos en música. La expansión de las fronteras armónicas, melódicas y rítmicas en la música occidental producida con la (r)evolución post-tonal y la expansión timbrística producida por el desarrollo de nuevas técnicas instrumentales, por la incorporación de instrumentos de uso folklórico y por el desarrollo electrónico y cibernético, ha creado la necesidad de agregar una nueva terminología para describir las nuevas propiedades de la música. Los términos utilizados en el análisis incluido en este artículo ejemplifican el uso de esta nueva terminología en el estudio de la música contemporánea<sup>16</sup>.

#### *b) Isomorfismo no referencial*

El concepto de isomorfismo en música, ya usado por Susan Langer, deriva de la capacidad de la música de ser un ícono sonoro de la realidad. De acuerdo a Kivy,

*...en todos los casos en los que adjetivos estructurales se aplican a representa-*

<sup>14</sup>De acuerdo a Merriam este caso de sinestesia se denomina *intersense modalities* (1964: 94).

<sup>15</sup>La posibilidad de la música de ser icónica y convencionalmente expresiva de emociones permite el uso de estos adjetivos en su análisis y descripción. La factibilidad del uso "objetivo" de estos adjetivos en el discurso sobre música es demostrada por Kivy argumentando fundamentos racionales para la crítica emotiva en música (1983).

<sup>16</sup>Esta nueva terminología puede también ser aplicada al análisis de la música del pasado, lo que equivale a realizar una lectura contemporánea de los clásicos.

*ciones musicales existe isomorfismo entre la representación y el objeto [representado]... (1983: 75).*

El concepto de isomorfismo puede ser aplicado también a una música no referencial o "absoluta". El isomorfismo no referencial se presenta, por ejemplo, cuando describimos música usando una terminología intersensorial. En efecto, es apropiado el uso de esta terminología cuando la música posee una relación isomórfica con el dominio no-acústico de donde dicha terminología proviene.

Es importante notar la naturaleza estructural del isomorfismo; en el caso de la representación, la música no se asemeja literalmente a los objetos que representa, sino que, como Kivy mantiene, se asemeja estructuralmente,

*...con los elementos apropiados situados en relaciones apropiadas... Terceras paralelas pueden representar un desplazamiento paralelo [de dos caminantes, por ejemplo]... (1983: 76-77).*

Esta idea es apropiada también en el análisis de la música no referencial, como veremos más adelante.

#### *La música como un fenómeno expresivo y de expresión*

El enfoque referencial de Kivy es insuficiente para abordar la música en un sentido amplio debido a la coexistencia de niveles tanto expresivos como de expresión en música. Recordemos que la música puede ser expresiva de un contenido emocional y puede representar cosas o situaciones, pero ella también existe sin ser expresiva de un contenido emocional específico —sólo de la emoción en sí misma, como mantiene Eduard Hanslick (1957: 24)— ni representar nada específico. Los enfoques referencial y absoluto del análisis musical son complementarios en el estudio de la expresión musical (ver Meyer, 1956: 1).

De acuerdo a la idea de expresividad cognitiva mantenida por Kivy (1980: 26), la expresividad de la música se basa en nuestra capacidad para *reconocer* emociones representadas en música, no en nuestra capacidad para sentir las. Del mismo modo, es posible mantener que nuestra comprensión de la música se basa en nuestra capacidad para reconocer propiedades y comportamientos icónica y convencionalmente presentes en música. El auditor percibirá estas propiedades y comportamientos según lo que ellos signifiquen para él.

Las preguntas son: ¿Es la música expresiva y representativa de propiedades y comportamientos "ajenos" a ella o es que posee dichas propiedades y comportamientos? ¿Pueden ser *plasticidad* y *agilidad*, por ejemplo, propiedades intrínsecas de la música o son representaciones de naturaleza sinestésica y estructural? ¿Qué es *figura* en música? ¿Constituyen los términos *expansión*, *autonomía* y *crecimiento* comportamientos reales de la música o son otra representación estructural? ¿Puede la música ser o estar *nerviosa*? ¿Cómo puede la música *rodear*, *calmar* o *perder*? Estas preguntas pueden ser sintetizadas en la pregunta ya mencionada: ¿La música expresa una propiedad o es expresiva de una

propiedad? Una revisión crítica de la terminología empleada en el análisis de la obra de Alcalde proporcionará algunas claves para responder a estas preguntas.

*Figura*, término tomado del dominio visual, es usado con frecuencia en el análisis de la partitura, es decir, durante nuestra percepción visual de la música. La *figura*, cuando es escuchada, es a menudo llamada *gesto*, término que une a la dimensión espacial de *figura* la dimensión temporal del movimiento. El uso de estos términos puede corresponder a lo argumentado por Kivy en su tesis de la cualidad animística y antropomórfica de nuestra percepción (1980: 58). Sin embargo, *figura* no tiene necesariamente una connotación antropomórfica, en este caso puede ser entendida como sinónimo de *diseño* o *trazo*; un *diseño* que no es expresivo de ninguna idea referencial, es más bien expresión de sí mismo.

*Plasticidad*, un término del dominio físico, está asociado con la cualidad flexible de la materia. En la obra analizada, el término *plasticidad* no se refiere tanto a una cualidad del sonido en sí mismo sino que a una cualidad de una estructura de sonidos. Es una organización de sonidos la que expresa *plasticidad* debido a su capacidad de cambio rápido de dirección sin desintegrarse como tal<sup>17</sup>. De este modo la música, concebida como evento y no como objeto, no está siendo *expresiva* de plasticidad, ella *es* plástica, está expresando lo que es. Con su tesis del contorno en expresión musical, Kivy reconoce la propiedad sinestésica de la música y le otorga a esta propiedad la función de representar emociones. Sin embargo, la propiedad sinestésica de la música se manifiesta también no funcionalmente, al expresar la música sus propias cualidades.

*Expansión* es un término asociado con la propiedad de los elementos de crecer y ocupar más espacio. En la obra analizada, *expansión* es un término utilizado para indicar un *crecimiento* de dos componentes de la *figura* inicial, los saltos ornamentales (a) y (c). En su *crecimiento*, dicha *figura* ocupa un territorio sonoro que originalmente estaba desocupado. Esta es una *expansión* interna y externa, pues la *figura* ocupa un ámbito interno de alturas no usado previamente e incorpora un ámbito externo de alturas que expande sus límites originales. En este caso, la *figura* se expande ella misma y por lo tanto *expresa expansión*. En el caso de una música referencial esta *expansión* podría representar algo más allá de la música; en este caso no representa nada más que el concepto de *expansión* en sí mismo y lo que ello signifique para el auditor.

*Autonomía* es un concepto que indica independencia y auto-gobierno de seres y cosas. En la obra analizada, el concepto de *autonomía* es usado para indicar la presencia aislada de los elementos (a) y (c) de la *figura* inicial X. Si estos elementos ornamentales de X están también presentes en la ausencia de

<sup>17</sup>Según Alcalde, al continuar el proceso de expansión de la figura inicial "las notas se iban a salir fuera del clarinete", por lo que había que amoldar la expansión de la figura dentro de los límites del instrumento. Para Alcalde esta plasticidad es una "función manipulativa" que el compositor reconoce al contacto con los materiales más que una propiedad intrínseca de ellos (González: 1988).

X, ellos poseen entonces *autonomía* respecto a X. Siendo (a) y (c) elementos autónomos, la música *expresa autonomía* con ellos.

*Nerviosismo* es un estado emocional, por lo tanto es sólo atribuible a seres humanos y animales. De este modo, como Kivy mantiene, la música no *expresa nerviosismo* sino que es *expresiva* de *nerviosismo*. Ella es *expresiva* de *nerviosismo*, de acuerdo a esta interpretación, por su semejanza icónica con un comportamiento tenso e inquieto. Como Kivy mantiene, "...el movimiento rítmico del cuerpo humano en todo tipo de expresión emotiva es reflejado y reconocido por la música" (1980: 55). Si la música puede ser *expresiva* de *nerviosismo* ella puede ser también *expresiva* de *tranquilidad*, y esto sucede en el ejemplo analizado.

*Agilidad* es un concepto kinestésico que indica capacidad de movimiento múltiple y rápido. En la obra analizada, el término *agilidad* es usado para indicar una propiedad derivada de la *plasticidad* de la *figura* inicial, la que se manifiesta durante la sección ornamental *autónoma*. Nuevamente la música encarna las propiedades que expresa. La música es *ágil* y por lo tanto *expresa agilidad*. En este caso está envuelta la ejecución que debe ser *ágil* para producir una música *ágil*. Al contemplar la música fuera de la partitura, como proceso y no solamente como objeto, nuevos interrogantes filosóficos se unen al análisis musical. Estos interrogantes apuntan a la naturaleza de la música como una entidad imaginaria o como una entidad "física", como veremos a continuación.

De acuerdo a R.G. Collingwood, citado por Nicholas Wolterstorff, una melodía existe como tal cuando solamente es una melodía en la cabeza del compositor,

[1]os sonidos hechos por los intérpretes y escuchados por la audiencia, no son la música, son sólo un medio por el cual la audiencia... puede reconstruir por sí misma la melodía imaginaria que existió en la cabeza del compositor (1980: 42-43).

La categoría de cosa imaginada dada por Collingwood a la música es criticada por Wolterstorff, quien establece una distinción entre "...aquello que es una interpretación de algo y aquello que es interpretado" (1980: 35). Esta distinción se basa en el análisis de las propiedades que una obra musical y su interpretación tienen. Haber sido compuesta por Schoenberg, señala Wolterstorff, es una propiedad de *La Noche Transfigurada*, pero no de ninguna interpretación de *La Noche Transfigurada*. Por otro lado, ocurrir en cierto momento y lugar es una propiedad de una interpretación de *La Noche Transfigurada* pero no de *La Noche Transfigurada* en sí misma. Wolterstorff enfatiza esta idea afirmando que al escuchar una sinfonía uno escucha dos cosas a la vez, la sinfonía y una interpretación de ella (1980: 41). De este modo, existe una diferencia entre la interpretación de algo y aquello que es interpretado; aquello que es interpretado posee una existencia que está más allá de su interpretación<sup>18</sup>.

<sup>18</sup>El aplauso de la audiencia al final de la interpretación de una obra es entendido como una aprobación de la interpretación y por consiguiente, de los intérpretes. Sin embargo, también puede ser entendido como una aprobación de la obra y por consiguiente, del compositor.

Es difícil determinar el lugar de existencia de la música. Del mismo modo que el ser humano no existe solamente como entidad física o espiritual sino que como ambas entidades, la música existe tanto en la mente del compositor como en los gestos del intérprete y en los oídos de la audiencia. La dependencia de una música *ágil* de la *agilidad* de su interpretación, por ejemplo, ejemplifica la dependencia del “alma” de la música —su existencia imaginaria—, de su “cuerpo” —su interpretación—.

La interpretación musical plantea nuevos problemas en el estudio de la expresión musical. El estado anímico del intérprete, por ejemplo, influye en la carga expresiva de la música interpretada, el intérprete se expresa a través de su interpretación. Este aspecto de la expresión musical no es abordado al estudiar la música como objeto, como un documento escrito. La tradición occidental es una tradición letrada y sus premisas están basadas en la palabra escrita más que en la palabra hablada. Este artículo está inmerso en dicha tradición, sin embargo, al develar las limitaciones del análisis notacional, se hace manifiesta la necesidad de explorar el dominio de la “palabra hablada” —de la interpretación musical— en el estudio de la expresión musical.

#### *Sumario y conclusiones*

La fuerza cambiante de la tradición artística europea ha sido para los compositores chilenos un necesario punto de partida en su desarrollo musical, tal tradición constituye una herencia ineludible para un compositor occidental. Los compositores chilenos, al igual que muchos compositores latinoamericanos, se han nutrido de una tradición artística universal (europea) más que nacional o regional. Este universalismo de los compositores latinoamericanos del siglo xx puede dividirse en tres etapas: una etapa inicial de imitación —legado de los siglos anteriores—, una etapa intermedia de asimilación, y una etapa culminante de renovación.

La imitación y asimilación de la música docta europea en América Latina creó un universalismo dependiente entre los compositores latinoamericanos de mediados del siglo xx. Estos compositores participaron del movimiento internacionalista de música contemporánea de postguerra, movimiento fuertemente anti-tonal. Sin embargo, el universalismo practicado en América Latina desde la década de 1950 ha sido más la asimilación de técnicas seriales, aleatorias y electrónicas desarrolladas en Europa que la renovación de ellas. Superadas las etapas de imitación y asimilación, de aceptación o rechazo incondicional de postulados estéticos, se observa entre los compositores chilenos de fines de este siglo una relación crítica con la tradición artística europea. Estos compositores discuten lo que dicha tradición les ofrece y la manera en que ella puede ser integrada a su práctica musical<sup>19</sup>.

Después de haber sido imitada y asimilada, la tradición artística europea

<sup>19</sup>Para un análisis de la posición estética de los compositores chilenos durante la década de 1980, véase González, 1990: 148-169 y 351-366.

tiende a ser renovada en América Latina, esta renovación responde a un sentimiento de universalismo independiente imperante entre los compositores chilenos de fines del siglo xx. Este nuevo universalismo sitúa al compositor latinoamericano como parte de un todo formado por una música docta creada en el mundo entero. La tradición musical europea es ahora desarrollada y renovada tanto dentro como fuera de Europa, ella constituye una herencia común para los compositores contemporáneos. El rápido acceso a la gran cantidad de información disponible en el mundo contemporáneo y el sólido desarrollo alcanzado por las instituciones musicales chilenas durante el presente siglo son factores que están en la base de este universalismo independiente, un universalismo alcanzado también en la interpretación, investigación y difusión musical en Chile.

La música docta compuesta en América Latina pertenece tanto a una sociedad y cultura universal —occidental— como particular —naciones latinoamericanas—, ella puede ser estudiada en relación a uno, otro o ambos aspectos. La integración de la musicología con las humanidades y las ciencias sociales hace posible el desarrollo de tales estudios. El estudio de los aspectos universales de la música latinoamericana es realizado utilizando herramientas de uso universal procedentes, por ejemplo, de la filosofía, la estética y la musicología. El análisis crítico del marco teórico empleado es, sin embargo, ingrediente indispensable en dicho estudio.

La música docta ha sido tradicionalmente estudiada usando un análisis notacional y estructural. El análisis de la expresión musical ha jugado un rol secundario en tales estudios. Sin embargo, el examen del lenguaje empleado en el análisis estructural de la música pone en evidencia la existencia de una dimensión expresiva latente en dicho análisis. Este hecho ha sido comprobado en el análisis de *Off the top* de Andrés Alcalde, al destacar los aspectos expresivos de la obra y considerar sus aspectos estructurales como vehículo de la expresión.

La música es *expresiva* de y *expresión* de ciertos fenómenos. Es *expresiva* de emociones y *expresa* propiedades acústicas y no acústicas. La música puede ser *expresiva* de emociones porque ella puede imitar la emoción expresada por la voz y el gesto humano —el comportamiento expresivo del hombre—. La música *expresa* propiedades acústicas porque ella es expresión de sí misma. La música puede *expresar* propiedades no acústicas al imitar isomórficamente tales propiedades. De este modo, la música es *expresiva* de propiedades de la emoción humana y *expresa* propiedades propias o representadas<sup>20</sup>. La música puede ser percibida y estudiada desde todas estas perspectivas. Expresión referencial y absoluta existen juntas y están ligadas por una terminología común en el análisis musical.

<sup>20</sup>Del mismo modo que la propiedad señalada por la música no es necesariamente despertada en el auditor, la emoción señalada por la música no es necesariamente la emoción despertada en él. Esta es la dimensión cognitiva de la expresividad musical.



La terminología analítica empleada en el análisis de la música tonal está llena de connotaciones animísticas y antropomórficas. Por otro lado, la terminología empleada en el análisis de la música post-tonal es menos antropomórfica, está más relacionada con propiedades y comportamientos de cosas y seres en general que del ser humano en particular. La mayor presencia de adjetivos sinestésicos y estructurales que expresivos en el análisis de la música post-tonal reflejan este fenómeno.

La música posee dos niveles de pre-existencia: uno cultural y el otro metafísico. Las convenciones expresivas presentes en la música demuestra su pre-existencia cultural. La "posibilidad latente de ser" de cualquier estructura sonora le otorga a la música su pre-existencia metafísica. Componer es *iniciar* a la existencia una estructura sonora latente basándose en recursos técnicos y expresivos ya *iniciados*. El compositor sólo puede *iniciar* una estructura sonora que posea rasgos expresivos y técnicos similares o derivados de aquellos culturalmente pre-existentes. Contrariamente a lo mantenido por Levinson, una estructura sonora no puede haber sido *iniciada* antes de lo que fue, por su dependencia de los recursos técnicos y expresivos culturalmente disponibles. Sin embargo, ella puede ser *iniciada* o *reiniciada* después de su momento histórico original, como lo demuestra la reposición del estilo compositivo del siglo XVIII durante la década de 1920, la persistencia del romanticismo durante el siglo XX en América Latina y la reposición del post-romanticismo en Europa y Estados Unidos desde la década de 1970. La relación entre la obra y su preexistencia cultural —o contexto histórico musical— influye en su valoración estética y artística. Tal valoración está a su vez influida por la red semiótica de significados y significantes en la que está inmerso el sujeto que realiza la valoración.

Una amplia y variada terminología procedente de un campo semántico no acústico es usada en el análisis y descripción de la música post-tonal. Las distintas corrientes del análisis estructural no siempre reconocen este fenómeno porque ellas no han examinado sus propios supuestos. Las razones lingüísticas dadas por Kivy para explicar este fenómeno, la "pobreza de adjetivos" del campo semántico de la acústica, no agota el problema. En efecto, lo apropiado del uso de una terminología no acústica en el análisis musical sugiere la existencia de una dimensión no acústica en la naturaleza misma de la música. Esta dimensión ya fue reconocida por los griegos, como el significado de la palabra *mousike* lo revela.

De acuerdo a Lewis Rowell, la palabra *mousike* es usualmente explicada como un derivado del término colectivo "musas", dadoras de inspiración y patronas de las artes (1983: 38). Las artes griegas incluían cuatro géneros poéticos, dos géneros gramáticos, danza, y canto coral. También incluían historia y astronomía. Por lo tanto, como señala Rowell, *mousike*,

*...ocupaba un territorio más ancho que el que ocupa en la civilización moderna, uniendo verso, danza, actuación, ritual, liturgia, especulación cósmica, y otras ramas del saber con el dominio del sonido (1983: 38).*

El uso de una terminología no acústica en el análisis de la música post-tonal revela la existencia de un territorio musical amplio también hoy día. Dicha terminología nos lleva a describir la música como si estuviéramos describiendo propiedades y comportamientos de un dominio ni acústico ni temporal. La descripción de cualidades materiales y espirituales y de estados psicológicos, fisiológicos y biológicos proveen la terminología musical contemporánea. La dimensión no acústica de la música, reconocida por los griegos y ratificada por los primeros cristianos, es evidente hoy día en su descripción analítica.

Universidad de Chile  
Facultad de Artes

### BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Gustavo. "El 'Leit Motiv' en la obra de Alfonso Leng". *Revista Musical Chilena*, xiv, N° 70, 1960, pp. 48-67.
- Carpentier, Alejo "América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música" en *América Latina en su Música*. Isabel Aretz ed., México: Siglo veintiuno editores, 1987, pp. 7-19.
- González, Juan Pablo. Entrevista a Andrés Alcalde. Santiago, diciembre 23 de 1988 (grabación).  
———. "Artistic Heritage, Folk Tradition, and Pop Influence in Latin-American Contemporary Music: The Chilean Case". Tesis de Maestría, Universidad de California: Los Angeles, 1989, 151 pp.  
———. "Chilean Musicians, Discourse of the 1980's: A Collective Poetics, Pedagogy, and Socio-aesthetics of Art and Popular Music". Tesis Doctoral, Universidad de California: Los Angeles, 1990, 460 pp.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Cambridge: Hackett, 1978.
- Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. Morris Weitz ed., Gustav Cohen trad., Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1957 (primera edición alemana 1854).
- Jéldrez, Alexis. "Alcalde al Municipal!". *El Mercurio. Revista del Domingo*, septiembre 27 de 1987, pp. 16-17.
- Kivy, Peter. *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980.  
———. *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Levinson, Jerrold. "What a musical work is". *The Journal of Philosophy*, LXXVII, N° 1, enero 1980, pp. 5-28.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Riesco, Carlos. "Obras chilenas presentadas en la temporada de conciertos 1987". *Revista Musical Chilena*, xli, N° 168, 1987, pp. 83-101.
- Rowell, Lewis. *Thinking About Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1983.
- Torres, Rodrigo. "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno". *Revista Musical Chilena*, xxxii, N° 142-144, 1978, pp. 113-124.
- Williams, Joseph M. "Synaesthetic Adjectives: A Possible Law of Semantic Change". *Language*, li, 1976.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Works of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

# *Nuevos Aportes al Estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)*

por  
*Raquel Bustos Valderrama*

En septiembre de 1945, *Revista Musical Chilena* comenzó la publicación de números especiales, dedicando el N° 5 al primer compositor chileno galardonado con el Premio Nacional de Música: Pedro Humberto Allende Sarón. Dicho número presentó un catálogo de obras del maestro que fue reproducido en 1947 en un volumen de *Música y Músicos de Latinoamérica* de Otto Mayer-Serra.

En 1955, el *Boletín de Música y Artes Visuales* incluyó en el N° 67-68, el "Catálogo Cronológico de las Obras del Compositor Chileno Humberto Allende". Al año siguiente, 1956, la serie *Compositores de América* reeditó este catálogo.

La preparación de una conferencia en 1985, con motivo del centenario del nacimiento de Allende, me llevó a recopilar ciertos antecedentes sobre su trayectoria creativa, comprobando la inexistencia de un catálogo actualizado de su obra.

En 1989 solicité a Tegualda e Ikela Allende Ponce la autorización para revisar el archivo privado de su padre, que conservan en su domicilio particular.

Surgió entonces a través de la necesaria y enriquecedora conversación con sus familiares directas, una información abundante que abrió diversos canales sobre aspectos reservados y desconocidos de la vida del maestro, como por ejemplo, que fuera el musicógrafo Nicolás Slonimsky quien, en agosto de 1942, le solicitara —pese a su reticencia— la redacción de un catálogo de sus creaciones.

El actual trabajo constituye un avance al catálogo oficial del compositor; la revisión y puesta al día se efectuó con el rigor que exige este proceso musicológico, dejando abierta la posibilidad que, a la luz de nuevos antecedentes que aparezcan en el futuro, podrá completarse y perfeccionarse.

Debo agradecer de manera destacada la colaboración de Tegualda e Ikela, su cariñosa disposición para proporcionar toda la ayuda necesaria que hizo de los innumerables encuentros de estudio, momentos altamente gratificantes desde el punto de vista humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- "Catálogo de las obras musicales de P.H. Allende". *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre, 1945), pp. 66-70.
- Otto Mayer-Serra. "Allende, Pedro Humberto". *Música y Músicos de América*, Editorial Atlante, S.A., México, 1947, pp. 27-31, vol. A-J.
- "Catálogo cronológico de las obras del compositor chileno Humberto Allende", *Boletín de Música y Artes Visuales*, Organización de los Estados Americanos, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington, D.C., N° 67-68, septiembre y octubre 1955, pp. 44-55.
- Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 27-56

- "Catálogo cronológico de las obras del compositor chileno Humberto Allende", *Compositores de América*, Sección Música, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington, D.C., 1956, pp. 5-15, vol. 2.
- Salas Viu, Vicente. "Allende Sarón, Pedro Humberto", *La Creación Musical en Chile (1900-1951)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f., pp. 117-118.
- Biblioteca Nacional de Chile, ed. *Catálogo de Compositores Chilenos*, Partituras Microfilmadas, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Sección Música y Medios Múltiples, Santiago, 1989, pp. 6-8.

## ABREVIATURAS

- BN Microfilm de partitura IEM hel., que se preserva en la Sección Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional, Santiago, Chile.
- CA Casa Amarilla, Editores, Santiago, Chile.
- CNM Conservatorio Nacional de Música, Santiago, Chile.
- C-PHA Catálogo publicado en 1955.
- C-RMCH Catálogo publicado en 1945.
- EA Edición particular del autor.
- ECNM Ediciones del Conservatorio Nacional de Música, Santiago, Chile.
- Ed A Casa Editora de Música "Apolo", Santiago, Chile.
- GR Editora Giulio Ricordi, Milán.
- IEM Instituto de Extensión Musical, Santiago, Chile.
- IEM hel Copia heliográfica realizada y preservada en el archivo del ex Instituto de Extensión Musical (actualmente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).
- MMM La Mejor Música del Mundo. The University Society, Inc., Nueva York.
- MS Manuscrito.
- OSCH Orquesta Sinfónica de Chile.
- Ref. Referencia.
- SEN Editora Senart, París, actual Salabert, París.
- s.f. Sin fecha.
- TM Teatro Municipal, Santiago, Chile.
- UCH Universidad de Chile, Santiago, Chile.

## NOTAS AL CATÁLOGO

1. Los títulos y dedicatorias de las obras han sido copiados textualmente del MS, edición o catálogo de referencia.
2. El asterisco señala obras no incluidas en catálogos anteriores.
3. Las obras ingresan por la fecha de término del manuscrito. Se especifica la fecha de inicio en el rubro observaciones como por ejemplo: las *12 Tonadas*, para piano, se sitúan entre 1918 y 1922. En el caso del *Cuarteto* de cuerdas, hay dos entradas por existir una diferencia de 19 años entre los dos primeros movimientos y los dos últimos.
4. La diferencia en las fechas de composición y edición entre SEN, París, y ECNM

- o EA, Santiago, se debe a los derechos exclusivos a que obligaba el contrato de la editora francesa.
5. Los estrenos, salvo excepciones detalladas en el punto *observaciones*, se copiaron del catálogo de 1955.
  6. Si en *observaciones* se hace referencia a algún catálogo, significa que la obra no se encuentra en el archivo privado del compositor.
  7. Se uniforma la designación de los instrumentos en las obras para orquesta, en las que el compositor utilizaba, por ejemplo, el término trompa en vez de corno.
  8. Las correcciones de las fechas se hicieron sólo cuando éstas pudieron ser comprobadas en el manuscrito.
  9. Para diferenciar algunas obras con el mismo nombre: himno, canción, etc., se utilizó el "incipit" (cuando hay texto), el "tempo" o "tonalidad".
  10. La duración está tomada del catálogo de 1955, revisado por el compositor.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE PEDRO HUMBERTO ALLENDE SARÓN

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
1903	<i>Andante y Allegro</i> , suite para orquesta de cuerdas.	10'		MS	Santiago, 1903, CNM, P.H. Allende (director).	Ref.: C-RMCH C-PHA.
1904	* <i>Allegro</i> para conjunto instrumental.			MS	Santiago, septiembre 5, 1904, Conjunto instrumental de Celerino Pereira del CNM, P.H. Allende (director).	Ref.: Programa CNM, 1904. Versión del <i>Allegro</i> de 1903.
	<i>Ave María</i> para tenor y piano.	3'		MS	Santiago, 1904, Colegio de San Ignacio.	Dedicada "a mi estimado maestro don José Agustín Reyes". En el C-RMCH figura como <i>Ave María en Mi bemol</i> .
	<i>Obertura en Sol Mayor</i> para pequeña orquesta, flauta, oboe, clarinete en Sib, fagotes, trompetas en Sib, cornos en Fa, timbales en Sol y Re, cuerdas.	6'		MS	Santiago, 1904, CNM, P.H. Allende (director).	
1905	<i>Los Montes y Castillos</i> para soprano y orquesta de cuerdas, 2 violines, 2 violas, cello, contrabajo, arpa.		"Intermezzo" de Heine, traducido al castellano.	MS	Santiago, 1905, UCH.	Existe una reducción para piano MS, Santiago, julio 18, 1908.
1906	<i>Marcha</i> para piano.			MS		Corresponde a: <i>Marcha en do</i> , C-RMCH y C-PHA.

	<i>Solitudine</i> para canto con acompañamiento de pequeña orquesta, flauta, oboe, clarinete en La, fagot, 2 cornos en mi, timbales en La y Re, cuerdas y arpa.	4'	L.S. Giarda, texto en italiano.	MS	Santiago, 1907, CNM, So-fía Fraga (cantante), P.H. Allende (director).	Existe reducción para piano MS, s.f.
	<i>Sonata en Fa</i> para piano, 1. <i>Allegro Vivace</i> . 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Minuetto</i> . 4. <i>Presto</i> .	15'		MS		Se presentó a concurso con el seudónimo de Hans Pedell.
	<i>Tempo di Gavotta en Re</i> para piano.	3'		MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Zarabanda, Minuetto</i> para cuarteto de cuerdas.	10'		MS	Santiago, 1933, Cuarteto San Feliú.	Ref.: C-RMCH y C-PHA.
1907	<i>Berceuse</i> para violín y piano.	3'		IEM hel., BN.	Santiago, 1907, UCH, San-te Lopriore (violinista).	
	<i>Gavotta</i> para violín y piano.	3'		Carish und Jäni-chen, Leipzig, s.f.	Santiago, 1907, UCH.	En C-RMCH y C-PHA figura como <i>Gavota en la</i> .
	<i>Rondo alla Mozart</i> para piano.	4'		MS Santiago, Ed. A, s.f.		Obra compuesta con el seudónimo Hans Pedell. La partitura tiene la identificación "Op. 8".
	<i>Teclas Negras</i> , berceuse para piano.	3'		MS		

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Un Lego que me Pide Plata</i> , canción humorística para canto y guitarra.	2'	Juan Rafael Allende A.	MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Vals</i> para piano solo, 1. <i>Introducción</i> . 2. <i>Vals 1</i> . 3. <i>Vals 2</i> . 4. <i>Vals 3</i> . 5. <i>Coda</i> .	10'		MS		Compuesto con el seudónimo Hans Pedell. Corresponde al <i>Vals en mi mayor</i> del C-RMCH y <i>Vals en mi</i> del C-PHA.
1908	<i>Himno a Barros Arana</i> , para soprano solo, coro femenino y orquesta de cuerdas.	10'	Juan Rafael Allende Astorga.	MS	Santiago, 1908, CNM.	Ref.: C-RMCH C-PHA.
	<i>La Violeta</i> para coro a tres voces iguales.	5'	Rafael Allende Sarón.	MS	Talca, julio 29, 1911, Teatro Municipal.	Estrenada en el 5º Aniversario de la fundación de la Escuela Normal de Preceptoras.
	<i>Rondó</i> para piano.	4'		MS		En Re mayor. Corresponde al <i>Rondó en re</i> , C-RMCH y C-PHA.
	<i>Rondó</i> para piano.	4'		MS		En Sol menor. Corresponde al <i>Rondó en sol</i> , C-RMCH y C-PHA.
1909	<i>Fuga</i> para violín, viola y dos violoncellos.	5'		MS		Corresponde a la <i>Fuga en do</i> , C-RMCH y C-PHA.



	<i>Minuetto</i> para piano.	3'	Miralles y As- tort, Barcelona, s.f.		La partitura tiene el subtítulo "De la So- nata en Re", y co- rresponde al <i>Mini- uetto en re</i> del C- RMCH y <i>Minuetto en re mayor</i> del C-PHA. Existe versión MS, s.f. para cuarteto de cuerdas.
	<i>Polonesa en Si Mayor</i> para piano.	3'	MS		Corresponde a la <i>Polonesa en si mayor</i> , C-RMCH y <i>Polonesa en si</i> , C-PHA.
	<i>Rondó en La Menor</i> para piano.	4'	MMM		En C-RMCH lleva el subtítulo de "morceau"; en C- PHA se denomina <i>Rondó en la</i> .
	<i>Sonata en Do</i> para piano, 1. <i>Allegro</i> .		MS		Inconclusa. Escrita con el seudónimo Hans Pedell. Co- rresponde a la <i>Sona- ta en do menor</i> , C- RMCH y C-PHA.
	<i>Sonata en Re</i> para piano, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Rondó</i> .	10'	MS	Santiago, 1909, UCH.	Escrita con el seudó- nimo Hans Pedell. Corresponde a la <i>Sonata en re mayor</i> , C- RMCH.
1910	<i>Gavota en Sol mayor</i> para violín y piano.	2'	MS		Ref.: <i>Gavota en sol</i> , C-RMCH y C-PHA.

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Himno de la Escuela Normal N° 1</i> para tres voces iguales.	4'	Carlos Mondaca.	MS	Santiago, 1911, Escuela Normal "José Abelardo Núñez".	Existe versión para soprano, coro femenino y orquesta de cuerdas, MS, 1912, ejecutada en Santiago, 1912, UCH, Coro de Normalistas, P.H. Allende (director). Se corrige fecha de C-PHA, 1912.
	<i>Minué en La menor</i> para violín y piano.	2'		MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Sinfonía en Sib menor</i> , flauta, oboe, clarinete en Sib, fagot, 4 cornos en Fa, trompetas en Sib, 3 trombones, tuba, timbales en Sib y Fa, cuerdas.  1. <i>Adagio</i> (Introducción). 2. <i>Allegro enérgico</i> .	15'		MS	Santiago, septiembre 17, 1913, TM, P.H. Allende (director).	Obra inconclusa. El estreno se refiere sólo al Adagio, ejecutado en Homenaje a la Ilustre Municipalidad de Santiago y a la Asociación de Educación Nacional, en conmemoración del 103° aniversario de la Independencia.
1911	<i>Albumblatt</i> para piano.	3'		MS, Ed. A, s.f.		Está firmado con el seudónimo "Trutruca", "para el Concurso".

					Allende (director).	PHA.
1912	<i>Nacional</i> para coro Mixto y orquesta.					
	<i>Canto Fúnebre</i> para coro de sopranos a tres voces.	3'	González Marchant.	MS		
	<i>Himno a la Juventud</i> para canto y piano.			MS		Obra dedicada "A mi distinguido amigo el ilustre maestro Felipe Pedrell".
1913	<i>*Himno de la Federación Nacional de Estudiantes</i> para orquesta.			MS		
	<i>Himno del Liceo Santiago</i> para tres voces iguales.	3'	Carlos Mondaca.	Lit. Leblanc, J. Cerrato y Cía., Santiago, s.f.	Santiago, octubre 27, 1913, Liceo Santiago.	
	<i>Paisaje Chileno</i> para cuatro voces mixtas y orquesta, 2 flautas, flautín, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 2 trombones, tuba, timbal, arpa, cuerdas.	8'	Carlos Mondaca.	IEM hel., BN.	Santiago, 1913, TM, P.H. Allende (director).	
	<i>Saludo a Chile</i> para dos tenores y dos bajos.	10'	A. Castillo.	MS		Se corrige fecha del C-PHA, 1912.
1914	<i>A Ti...</i> , coro a tres voces iguales.		Carlos Mondaca.	EA, CA, 1927, en <i>Tres Coros a Tres Voces</i> para sopranos (niños), IEM hel., BN.	Santiago, UCH.	Obra dedicada "A Rafael González".

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<p><i>Escenas Campesinas Chilenas</i> para grande orquesta, 2 flautas, flautín, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, timbales, celesta, arpa, cuerdas,                      1. <i>Hacia la Era.</i>                      2. <i>A la Sombra de la Ramada.</i>                      3. <i>La Trilla a Yeguas.</i></p>	16'		IEM Hel., BN.	Santiago, 1916, Teatro Unión Central.	Existe reducción para piano MS, s.f. Reorquestada en 1930.
	<p><i>Himno a la Escuela Anexa a la Normal N° 1</i> para coro de sopranos a dos voces.</p>	3'	Tegualda Ponce de Allende.	MS	Santiago, s.f., Escuela Anexa a la Normal N° 1.	
	<p><i>*Himno del Instituto Pedagógico</i> para voces.</p>		Carlos Mondaca.	MS	Santiago, julio 31, 1914, P.H. Allende (director).	Obra estrenada en la velada en homenaje al XXV aniversario de la fundación del Instituto Pedagógico, por un coro de 200 voces.
	<p><i>*Hoja de Álbum</i> para piano.</p>			MS	Santiago, s.f. Salón de Honor, UCH, Australia Tonel (pianista).	Obra estrenada en la Sesión Inaugural del Centro del Liceo de Aplicación.

	<i>Patria</i> , coro a tres voces iguales.		Carlos Mondaca.	EA, CA, 1927, en <i>Tres Coros a Tres Voces</i> para sopranos (niños), IEM hel., BN.	Santiago, UCH.	Obra dedicada "A Rafael González".
	<i>Voz de la Patria</i> , coro a tres voces iguales.		Carlos Mondaca.	EA, CA, 1927, en <i>Tres Coros a Tres Voces</i> para sopranos (niños), IEM hel., BN.	Santiago, UCH.	Obra dedicada "a Ricardo Rodríguez".
1915	<i>Concierto Simfónico</i> para violoncello principal y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, timbales en Sol y Re, arpa, cuerdas. 1. <i>Allegro, ma non tanto</i> . 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Allegro Scherzando</i> .	30'		IEM hel., BN.	Santiago, agosto 15, 1915, Teatro Unión Central, Michel Penha (cellista), P.H. Allende (director).	Existe reducción para piano y orquesta, MS, s.f. Dedicado "al eminente violoncellista Michel Penha". El Adagio fue publicado en Santiago, en revista de "Los Diez". El análisis de la obra para el programa del estreno fue preparado por el compositor Alfonso Leng.
	<i>Debajo de un Limón Verde</i> para soprano, contralto y piano.	5'	Max Jara.	EA, CA, s.f.	Abril 11, 1918, "Deutsches Haus".	Obra editada junto a <i>El Encuentro y Tonnada sin Gracia</i> por SEN, París, 1930.

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	<i>El Encuentro</i> , tonada para dos sopranos y piano.	5'	Carlos Mondaca.	EA, CA, 1927, IEM hel., BN.		Obra dedicada "A Mme. Andrée Bruel de Elizalde". Editada junto a <i>Debajo de un Limón Verde y Tonada sin Gracia</i> , por SEN, París, 1930.
	<i>El Amante Desgraciado...</i> , tonada para soprano y piano.			MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Gavota</i> en Mi, trozo infantil para piano.			MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Gavota</i> en Sol, trozo infantil para piano.			MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Himno de la Federación de Maestros</i> para coro mixto.	2'	Max Jara.	Santiago, Zig-Zag, s.f.	Santiago, 1915, UCH.	Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Preludio</i> N° 1 para piano.	2'		SEN, París, s.f.	París, 1928, Salle D'Iena, Armando Palacios (pianista).	Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Sonata</i> en Sol menor para piano. I. <i>Allegro</i> .			MS	Santiago, 1922, Julio Ros-sel (pianista).	Ref.: C-RMCH y C-PHA. Obra inconclusa.
	<i>Tempo di Vals Lento</i> para piano.	4'		MS, Santiago, Revista <i>Familia</i> , diciembre, 1915, Zig-Zag, p. 9.		La obra no tiene título, se identifica por el "tempo".
	* <i>Vals</i> a Cuatro Manos para piano.			MS		

1916	* <i>Concierto para violín y piano, 1. Adagio.</i>			MS	Santiago, julio, 1916, BN, P.H. Allende (pianista), Armando Carvajal (violinista).	Obra inconclusa. Estrenada en la primera velada de "Los Diez".
	<i>El Árbol de Pascua</i> , ronda infantil para voz y piano.	4'	Tegualda Ponce de Allende.	GR, Buenos Aires, 1927.	Santiago, 1916, Escuela Normal N° 1.	"Dedicado a mi querida esposa".
1917	<i>Havdage-armue</i> para piano.			MS		Ref.: C-RMCh, dice "pieza post-futurista".
	<i>El Cepillo de Dientes</i> para canto y piano.	3'	Tegualda Ponce de Allende.	EA, CA, s.f.	Santiago, octubre 4 de 1917.	Obra estrenada en el Primer Congreso Dental Panamericano. Corrige fecha de C-RMCH y C-PHA.
1918	<i>Himno del Liceo Antonia Salas</i> para 4 voces.		Gabriela Mistral.	EA, CA. s.f.	Santiago, s.f. Liceo Antonia Salas de Errázuriz.	Corresponde a la obra <i>Mensajero de Dios</i> .
	<i>Primavera</i> , vals para coro mixto.	6'	P.H. Allende.	EA, Ed. A, s.f.	Santiago, 1918, Teatro Septiembre.	
1920	<i>Estudio N° 4</i> para piano.	2'		París, 1929, SEN, en <i>4 Études pour piano</i> .	París, 1928, Ricardo Viñes (pianista).	Obra dedicada "a Florent Schmitt".
	<i>La Voz de las Calles</i> , poema sinfónico para gran orquesta, flautín, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, contrafa-	12'		Santiago, 1928, ECNM. Disco AMC 01, <i>Antología de la Música Chilena</i> (vol. 1), 1978, OSCH,	Santiago, 1921, Teatro Unión Central, Juan Casanova, (director).	Obra dedicada "A la memoria de mi padre". Existe reducción para piano MS, 1920.

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	got, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, celesta, arpa, cuerdas.			Víctor Tevah (director).		
	<i>Mensajero de Dios</i> , coro a cuatro voces iguales.	3'	Gabriela Mistral.	EA, CA, s.f., IEM hel., BN.		Obra dedicada "A la señora Dolores Vidal de Constantini". Corresponde a la obra <i>Himno del Licro Antonia Salas</i> , a la que se le cambió el nombre.
40	<i>Sonidos Concomitantes</i> , tema con variaciones para piano.	8'		MS		Firmado con el seudónimo Hans Pedell.
	<i>Tempo de Minuetto</i> para piano.			MS		Ref.: C-PHA. Lleva el subtítulo "alla Ravel".
	<i>Trío</i> para violín, violoncello y piano. 1. <i>Allegro con brío</i> .			MS		Obra inconclusa, existe sólo el primer movimiento.
1921	<i>Himno al Patronato de la Infancia</i> para voces, orquesta y coro de niños.		Gabriela Mistral.	MS	Santiago, 1922, TM, P.H. Allende (director).	El "Coro de Niños" del Himno existe como obra independiente en reducción para canto y piano, MS, s.f.



1922	<i>A España</i> para coro mixto, barítono solo y orquesta, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, timbales, arpa, cuerdas.	10'		MS	Santiago, 1923, TM.	Existe una versión para coro a 4 voces y piano con el título "Oda a España", con el que figura en los catálogos C-RMCH y C-PHA.
	<i>Estudio N° 1</i> para piano.	3'		París, 1929, SEN, en 4 <i>Études pour piano</i> .	Santiago, 1933, Judith Aldunate (pianista).	Obra dedicada "à Florent Schmitt".
	<i>12 Tonadas de Carácter Popular Chileno</i> para piano.	24'		París, 1923, SEN, IEM hel., BN. Editada en disco como <i>Tonadas</i> , Disco Phillips Stereo 6599475, 1975, Oscar Gacitúa (pianista).	N° 5 Lyon, 1923, Ricardo Viñes (pianista); N° 2, 3, 4, 6, 7, 8, París, 1925, Ricardo Viñes (pianista).	La N° 4 fue compuesta en 1918; la N° 5, en 1920; N° 2, 3, 6, 7, 8, 9 en 1921; N° 1, 10, 11, 12, en 1922. Existe una EA para el CNM, dataada en 1920 "Dédiées a l'illustre pianista Ricardo Viñes et à mes chères enfants Tegualda et Ikela".
1923	<i>Estudio N° 2</i> para piano.			París, 1929, SEN, 4 <i>Études pour piano</i> .		Obra compuesta en París. Dedicada "à Florent Schmitt".
	<i>Himno del Liceo de Ancud</i> para tres voces iguales.			MS		
	<i>Sé Bueno</i> , coro a cuatro voces mixtas.	5'	P.H. Allende.	EA, CA, s.f., IEM hel., BN.	Buenos Aires, 1927, El Diapasón.	Obra "Dedicada a don Alberto Williams".

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
1924	<i>Himno en Re mayor</i> para canto y piano.			MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
1925	<i>A las Nubes</i> para soprano con acompañamiento de piano.	2'	Gabriela Mistral.	Santiago, 1927, EA, CA.		
	<i>El Surtidor</i> para canto y piano.	3'	Gabriela Mistral.	EA, CA.	Buenos Aires, 1927, El Diapasón.	
	<i>Mientras baja la Nieve</i> , para voz y piano.	3'	Gabriela Mistral	MS		Buenos Aires, 1927, El Diapasón. Obra dedicada "A la Sra. María de Pini de Chrestia".
	<i>Nocturno en Sol de Chopin</i> para soprano, dos contraltos y piano.	10'		MS		Adaptación del <i>Nocturno en Sol</i> de Chopin. Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Novellette</i> para cuatro voces mixtas.		Carlos Mondaca.	MS		Adaptación de la <i>Novellette</i> N° 9 de Schumann.
	<i>Ojitos de Pena</i> para soprano y piano.		Max Jara.	MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Rêverie</i> para canto y piano.		Max Jara.	Santiago, EA, CA, s.f.		Adaptación de <i>Rêverie</i> , de Schumann.
	<i>Tempo di Minuetto</i> pour piano.			París, 1929, SEN.		Obra dedicada "À mon chère ami Ar-

	<i>Tempo di Vals</i> para arpa.			MS		En C-RMCH y C-PHA lleva el subtítulo "en do". Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>3 Tonadas</i> de caractère populaire Chilien pour Orchestre Symphonique, N° 10, en Si bemol. N° 11, en Mi bemol. N° 12, en La bemol.	13'		París, 1930, SEN.	Santiago, 1928, TM. París, 1930, Teatro Champs Élysées, Straram (director).	Transcripción de las N° 10, 11, 12, originales para piano.
1926	<i>Ave María</i> para soprano y piano.	3'	Texto en latín.	Santiago, 1927, CA.		Obra dedicada "A la memoria de Wanda Morla de Santa Cruz". Existe edición París, 1930, SEN. Existe versión MS para cuarteto de cuerdas, s.f. Existe versión MS, 1946, para orquesta: 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, arpa, timbales, cuerdas.
	<i>Cantos Infantiles</i> con acompañamiento de piano, Cuaderno I 1. <i>Este niño compró un huevo</i> .	20'	N° 2, P. H. Allende, N° 1, 3, 4, 5, 6, de origen popular.	EA, CA, 1927.	París, 1928.	

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	2. <i>Tutito hagamos ya...</i> 3. <i>Pimpín Sarabín.</i> Cuaderno II 4. <i>Mañana domingo.</i> 5. <i>Cotón colorado.</i> 6. <i>Comadre rana.</i>					
	<i>Cuarteto de cuerdas</i> para dos violines, viola, violoncello, 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Scherzo.</i>			IEM hel., BN.	Temporada de la Sociedad Bach. Santiago, 1931, Cuarteto Mutschler.	Los dos movimientos restantes fueron concluidos en 1945.
44	<i>Himno a Chiloé</i> para canto y piano.			MS		Ref.: C-RMCH.
	<i>Tonada sin Gracia</i> para soprano y contralto con acompañamiento de piano.	8'	Max Jara.	Santiago, EA, CA, 1927.	Buenos Aires, 1927.	Dedicada "A la Señorita María Teresa Cordero". Corresponde a una versión de la N° 10 de <i>12 Tonadas</i> , para piano.
1927	<i>A Ti</i> , coro a tres voces iguales.		Carlos Mondaca.	Santiago, EA, CA, 1927.		Obra dedicada "A Raúl H. Espoile".
	<i>Primavera</i> , coro a dos voces.		G. González.	MS, Ed. A, s.f.		
1928	<i>Adagio</i> para guitarra.	3'		MS		Obra dedicada a "Andrés Segovia". Ref.: C-RMCH y C-PHA.

			SEN.		
<i>Himno del Liceo de Constitución para coro a dos voces.</i>	3'	E. Ibar.	MS	Constitución, 1928, Liceo de Constitución.	Existe versión para voz y piano.
<i>6 Miniaturas griegas para piano,</i> 1. <i>Frigio.</i> 2. <i>Hipofrigio.</i> 3. <i>Hipolídio.</i> 4. <i>Hipodorio.</i> 5. <i>Mixolídio.</i> 6. <i>Hipolídio.</i>	12'		París, 1928, SEN.	París, 1929, Ricardo Viñes (pianista).	Existe una EA para el CNM, datada en 1927. Existe una versión de las N° 2, 3, 4, para cuerdas, MS, s.f. Las N° 2, 3, 4, 6, 7, fueron compuestas en 1918 y las N° 1 y 5 en 1928. Se corrige fecha de C-PHA.
<i>Canción para piano.</i>				<i>Mi Primer Libro de Piano</i> , CA, 1929, N° 155, p. 130.	Edición preparada por la profesora María Elena Blin.
<i>Canción para piano.</i>				<i>Mi Primer Libro de Piano</i> , CA, 1929, N° 156, pp. 131-132.	Edición preparada por la profesora María Elena Blin.
<i>Marcha Gitana para piano.</i>				<i>Mi Primer Libro de Piano</i> , CA, 1929, N° 158, pp. 138-139.	Edición preparada por la profesora María Elena Blin. Corresponde a la <i>Marcha de Gitanos</i> , C-RMCH.
<i>Minuetto para piano.</i>				<i>Mi Primer Libro de Piano</i> , CA, 1929, N° 157, pp. 132-133.	Edición preparada por la profesora María Elena Blin.

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1929	<i>Estudio N° 3</i> para piano.	4'		Editado en París, 1929, SEN, 4 <i>Études pour piano</i> .	París, 1930, Ricardo Viñes (pianista).	Obra compuesta en Barcelona. Dedicada "à Florent Schmitt".
	<i>Estudio N° 5</i> para piano.	4'		París, 1929, SEN, 6 <i>Estudios</i> para piano.		Obra transcrita en 1933 para 4 laúdes. Dedicada "à Florent Schmitt".
1930	<i>Berceuse en La mayor</i> para piano.	3'		MS		Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Estudio N° 6</i> para piano.	4'		París, 1929, SEN, 6 <i>Estudios</i> para piano.		Obra dedicada "à Florent Schmitt".
	<i>Estudio N° 7</i> para piano.	3'		Santiago, <i>Revista de Arte</i> N° 15, 1937, Facultad de Bellas Artes, UCH.		
	<i>Preludio y Fuga a cuatro partes en Sol menor</i> para piano.	4'		MS		Obra transcrita para Orquesta de Cuerdas, s.f. Ref.: C-RMCH y C-PHA donde aparece como <i>Preludio y fuga en sol</i> .
1931	<i>Canción</i> , trozo infantil para piano.			MS		Ref.: C-RMCH.
	<i>Preludio</i> , trozo infantil para piano.			MS		Ref.: C-RMCH.

1932	<i>Ave María</i> para coro mixto.		Tema gregoriano.	MS	Montevideo, 1932.	Ref.: C-RMCH.
	<i>Estudio N° 8 "Leyendo a Dostoiewsky"</i> para piano.			MS	Santiago, Teatro Miraflores, Ricardo Viñes (pianista).	Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Los Nenúfares Blancos</i> para soprano y piano.	3'	Diego Dublé Urrutia.	MS		Existe versión para soprano y orquesta MS, 1947. Dedicada a su hija Ikela Allende.
	<i>Pantomima del Ballet "El Amor Brujo"</i> de Manuel de Falla para dos pianos.			EA, CA, s.f.		Corresponde a una transcripción de la obra de Manuel de Falla, "Dedicada a Judith Aldunate Calvo".
	<i>Himno del Liceo de Hombres de Talca</i> para canto y piano.	3'	Jerónimo Lagos Lisboa.	MS		Corrige fecha de C-RMCH.
1933	* <i>Estudio</i> para laúdes.			MS	Santiago, agosto 14, 1933, TM, Cuarteto Aguilar.	Obra dedicada al cuarteto de laudistas españoles.
	<i>La Partida</i> , tonada para coro femenino y orquesta, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, 3 timbales, celesta, 2 arpas, cuerdas.	15'	Ildefonso Pereda Valdés (uruguayo).	MS	Santiago, mayo 7, 1934, Teatro Central, 5° Concierto de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Fedora Berríos, Adriana Herrera de López, Ema Bunster (cantantes) Armando Carvajal (director).	En los C-RMCH y C-PHA aparece con el nombre de <i>La Despedida</i> ; no se precisó la fecha del cambio de título. Existe reducción para coro femenino y piano, MS, s.f. Obtuvo el primer

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1934	<i>Fidelidad</i> para soprano y orquesta.	2'	P.H. Allende.	MS	Santiago, Teatro Central, s.f.	premio en el Concurso de Composición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1933. En el programa de estreno aparece como <i>La Partida</i> , tonada para tres voces y orquesta.  Existe reducción para soprano y piano, MS, s.f. y reducción para coro a cuatro voces mixtas, MS, 1934. Se revisaron sólo estos MS.
1935	<i>Himno del Coro "Pedro Humberto Allende"</i> para voces mixtas.	2'	P.H. Allende.	MS		
	<i>Pastoril</i> para cuatro voces mixtas.	5'	Joaquín Dicenta (hijo).	IEM hel., BN.	Santiago, agosto 15, 1935, TM, Cuarteto Aguilar.	Esta obra fue transcrita en versión exclusiva para "Los Aguilar" (Elisa, Ezequiel, Pepe, Paco), cuarteto de laudistas españoles y está dedicada a ellos.



	<i>Serranilla</i> para coro mixto a cuatro voces.	5'	Marqués de Santillana.	IEM hel., BN.	Santiago, UCH, s.f.	
	<i>Pequeña Suite</i> a dos pianos, 1. <i>Zarabanda.</i> 2. <i>Minué.</i> 3. <i>Gavota.</i> 4. <i>Rondó.</i>			MS		Obra dedicada "Al eminente maestro y amigo Alberto Williams". Zarabanda y Minué "escritos para mi amiga Judith Aldunate".
1936	<i>Estudio</i> N° 9 para piano.	3'		Santiago, UCH.	Santiago, s.f. Ricardo Viñes (pianista).	Ref.: C-RMCH y C-PHA.
	<i>Gavota</i> para piano.			MS		En Sol mayor.
	<i>Himno de Paz</i> para canto y piano.	3'	P.H. Allende.	MS		Ref.: C-PHA.
	<i>Tres Tonadas</i> para gran orquesta.	12'		MS	Santiago, 1936, Teatro Unión Central.	Transcripción de las <i>Tonadas</i> N° 1, 2, 9, para piano. Ref.: C-RMCH y C-PHA.
1937	<i>A tu Puerta...</i> para soprano y orquesta, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, timbales, arpa, cuerdas.	10'	Roberto Meza Fuentes.	MS	Santiago, 1937, Teatro Central.	Existe reducción para soprano y piano, MS, s.f.
	<i>Luna de Medianoche</i> para soprano y orquesta, 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, cornos en Fa, arpa, cuerdas.	12'	Roberto Meza Fuentes.	MS	Santiago, 1937, Teatro Central.	Existe reducción para soprano y piano, MS, s.f.

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<p><i>Método Original de Iniciación Musical para voz y piano,</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Madre, madre mía...</i></li> <li>2. <i>Amor, vida...</i></li> <li>3. <i>Manos suaves...</i></li> <li>4. <i>La hermanita...</i></li> <li>5. <i>Una mariposa...</i></li> <li>6. <i>Voz amada de mi madre...</i></li> <li>7. <i>Canta el huerto florido...</i></li> <li>8. <i>Bajo el emparrado...</i></li> <li>9. <i>En la lira de un árbol...</i></li> <li>10. <i>Cuéntame abuelita...</i></li> <li>11. <i>Anoche una rosa...</i></li> <li>12. <i>Al declinar el día...</i></li> <li>13. <i>Bendigamos la luz...</i></li> <li>14. <i>Para adornar tu puerta...</i></li> <li>15. <i>El Maestro.</i></li> <li>16. <i>La Escuela.</i></li> <li>17. <i>Oración Matinal.</i></li> <li>18. <i>Y dijo el Maestro.</i></li> <li>19. <i>El Buen Compañero.</i></li> <li>20. <i>La Patria.</i></li> </ol>			Santiago, CA, 1937.		Las canciones del 1 al 14 se ingresan con su "incipit". Dedicada "Para Liceos y Escuelas Primarias de América latina".
1940	<p><i>Concierto Sinfónico para violín y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 4 cornos, 2 trompetas en Do, timbales, arpa, cuerdas,</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Allegro Moderato.</i></li> <li>2. <i>Andantino con moto, Adagio.</i></li> <li>3. <i>Allegro mosso.</i></li> </ol>	47'		IEM hel., BN.	Santiago, diciembre 4, 1940, TM, Fredy Wang (violinista), OSCH, Armando Carvajal (director).	Existe reducción para violín y piano, MS, 1940. Obtuvo Primer Premio en el Concurso Interamericano de Música, Santiago, 1940.

1945	<i>Concierto Sinfónico</i> para piano y orquesta, 1. <i>Molto Allegro</i> . 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Rondó</i> .	45'		MS		Existe reducción para dos pianos. Se revisó este MS inconcluso. Ref.: C-RMCH y C-PHA.
1945	<i>Cuarteto</i> de cuerdas para dos violines, viola, violoncello, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Scherzo</i> . 3. <i>Adagio</i> . 4. <i>Presto (Rondó y Fuga)</i> .	22'		MS	Santiago, 1947, Cuarteto del IEM.	Los dos primeros movimientos fueron compuestos en 1926.
	<i>En Una Mañanita...</i> para soprano y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, fagotes, 2 cornos en Fa, arpa, timpani, cuerdas.		Tegualda Allende Ponce.	MS		
1946	<i>Himno</i> a tres voces iguales.	2'	Blanca Larrea.	Santiago, 1948, EA, CA.		"Dedicado a la Sociedad de Instrucción Primaria".
1947	<i>Fidelidad</i> para soprano y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, arpa, timbales, cuerdas.		P.H. Allende.	MS	Santiago, s.f., Teatro Central.	Existe reducción para soprano con acompañamiento de piano, MS, s.f. Existe reducción para coro mixto, MS, s.f.
	<i>Himno de la Escuela Superior</i> N° 226.	3'	Padre Donoso.	MS	Santiago, Escuela N° 226.	

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	<i>Mi Alma</i> , canción para soprano, contralto y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, arpa, timbales, cuerdas.	2,30'	Tegualda Allende Ponce.	MS		Existe reducción para soprano, contralto y piano, MS, 1947.
	<i>Noche...</i> , canción para soprano y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 2 cornos en Fa, arpa, timbales, cuerdas.	5'	P.H. Allende.	MS		Existe reducción para soprano y piano, MS, 1947.
	* <i>Sancta María</i> para canto y piano.			MS		
1948	<i>La avienta</i> a una voz para niñas. <i>La Cenicienta</i> , opereta para voz y cuerdas.		Ikela Allende.	MS IEM hel., BN.	Santiago, 1948, Escuela N° 226, P.H. Allende (director).	Ref.: C-PHA. Tiene el subtítulo "cuento musicado". Existe una reducción para piano, MS, s.f.
	<i>Seis Piezas</i> a cuatro manos para piano, 1. <i>Tempo di Marcia</i> . 2. <i>Tempo di Minuetto Lento</i> . 3. <i>Tempo di Gavotta</i> . 4. <i>Tempo di Corrente, Tempo di Allemanda</i> . 5. <i>Tempo di Vals Lento</i> .			MS, Santiago 1948, EA, CA.		

53

1950	<i>Cantos para Kindergarten,</i> 1. <i>Canción matinal.</i> 2. <i>Jesús ven.</i> 3. <i>Banderita chilena.</i> 4. <i>Dame la mano.</i> 5. <i>Naranjita de oro.</i>		N° 1, 2, Tegualda de Allende; N° 3, Oscar Castro; N° 4, Gabriela Mistral, N° 5, recolección.	MS	Santiago, s.f., Escuela N° 226.	Ref.: C-PHA.
	<i>Estudio Mi Mayor</i> para piano.	3'		MS		Ref.: C-PHA.
	<i>Fuga en Sol Menor</i> para quinteto de cuerdas.	10'		MS		Ref. C-PHA.
	<i>Pequeña Danza Española</i> para guitarra.			MS		Transcripción de la obra de José Navarro. Ref.: C-PHA.
1954	<i>San Francisco y los Pájaros</i> para orquesta, 2 piccolos, 2 clarinetes, 2 clarinetes bajos, 2 contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, celesta, arpa y cuerdas.	20'		MS		Transcripción de la obra de Franz Liszt. Ref.: C-PHA.
1958	<i>Dame la mano</i> para voces.		Gabriela Mistral.	MS		
<b>OBRAS SIN DATACION</b>						
	* <i>Al Maestro</i> para coro mixto.		Samuel Lillo.	IEM hel., B. N.		
	* <i>Andante y Allegro</i> para doble quinteto de cuerdas.			MS		
	<i>Andantino</i> para piano.			MS		La obra no tiene título, se ingresa por el "tempo".

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	<i>*Ave María</i> para cuatro voces.			MS		En La menor, el MS está en la parte posterior del MS de la reducción para piano de <i>Paisaje Chileno</i> .
	<i>*Ave verum...</i> para coro mixto.			MS		
	<i>*De mi terruño</i> para piano.			MS		
	<i>*Fervor de Apóstol</i> , para orquesta, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, 2 trompetas en Do, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, timbales, arpa, cuerdas.			MS		
	<i>Himno de la Federación Nacional de Estudiantes</i> para voces y orquesta, 2 flautas, clarinete en La, oboe, fagot, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en La, 2 trombones, batería, cuerdas.			MS		
	<i>Himno</i> para soprano solo, coro a tres voces y orquesta de cuerdas.			MS		

*Himno para cuatro voces.	MS	"Juventud, ha llamado la vida..." (incipit).
*Himno.	MS	En Fa mayor, el MS no tiene texto.
*Himno.	MS	En Sol mayor, el MS no tiene texto.
*Himno.	MS	En La mayor, el MS no tiene texto.
<i>Himno de la Federación de Profesores</i> para cuatro voces mixtas.	Max Jara.	EA, s.f.
* <i>Juventud</i> para coro mixto.	Carlos Mondaca.	IEM hel., BN.
* <i>Larghetto</i> para piano.		MS
<i>Los Desvalidos</i> , himno para cuatro voces y orquesta, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Sib, clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, contrafagot, 2 cornos, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba, timbales, arpa, cuerdas.	Gabriela Mistral.	IEM hel., BN.
* <i>Où l'on entend une vieille boîte à Musique</i> para piano.		MS
		El MS se encuentra en BN.
		La microficha BN corresponde a una versión para coro a cuatro voces mixtas.

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y Sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<p><i>*Pezetti facilissimi per Violino con accompagnamento di Pianoforte,</i>                      1. <i>Tempo di Gavotta.</i>                      2. <i>Tempo di Minuetto.</i></p>			MS		
	<p><i>*"Reservistas, Valientes Muchachos..."</i></p>			MS		Se ingresa por el "incipit" del texto.
	<p><i>*Vals para piano.</i></p>			MS		Obra dedicada "a Tegualdita Allende".



# *La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea*

por  
*Eduardo Cáceres*

**SUMARIO:** *Introducción:* Primer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos. a) Antecedentes. b) Esquema N° 1. c) Breve Comentario. d) Proyección. e) Objetivos propuestos por ANACRUSA, para la realización de los Encuentros.

Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos del Cono Sur. a) Antecedentes. b) Esquema N° 2. c) Programa de Conferencias, Charlas y Talleres. d) Talleres de Instrumentos. e) Breve Comentario. f) Proyección.

Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos. a) Antecedentes. b) Esquema N° 3. c) Programa de Conferencias, Seminarios, Talleres y Charlas. d) Breve Comentario. e) Proyección.

*Conclusión General:* a) Cobertura Participativa del público. b) Grabaciones y Cassettes, Archivo de Partituras. c) Esquema N° 4 (resumen). d) Características que permanecieron en los Tres Encuentros. e) Breve Comentario y otras actividades.

*Conclusión Personal.*

*Organigrama.*

## *Introducción*

Si bien nuestra Agrupación nace a la luz el sábado 28 de abril de 1984, expresada en una reunión-convivencia, que se realizó en la calle Carmen, lugar donde residí desde niño, la idea de organizarse entre los músicos jóvenes ya venía inquietándonos desde hace bastantes años. Nuestra generación pasó del colegio a la enseñanza superior con un cambio político (golpe militar de 1973), que dejó una profunda huella en cada uno de nosotros, pues entre la adolescencia y la adultez juvenil decidíamos gran parte de nuestro futuro. Y no era mucho lo que podíamos hacer en los controvertidos años del '70 al '73, por ser aún muy niños (yo tenía 15 años) y tampoco fue mucho, ni poco, lo que pudimos hacer después.

Ciertamente, nuestra mayor formación intelectual se realizó en una época oscura, pero siempre con el fantasma de lo que había sido Chile hasta nuestra adolescencia. En ese sentido, teníamos ventaja respecto de las generaciones que vinieron, y que conocieron otra manera de hacer las cosas, pero sólo en forma teórica. Pasaron largos años en que dormíamos, soñábamos y a veces despertábamos por algunos minutos tratando de recordar nuestro sueño, mientras tanto, la censura operaba en forma eficiente y lentamente comenzamos a introducir lo que es peor: la autocensura.

Por los pasillos de la Facultad y en el Cámara Chile, formamos la "Agrupación de Músicos Jóvenes" en el año 1978 y realizamos el "Primer Festival de Músicos Jóvenes" con muchas dificultades, principalmente porque los regímenes autoritarios valoran mucho a la juventud, pero sólo a aquella que continúa el ideal de los mayores, y nosotros "desgraciadamente" (o felizmente) pretendíamos cambiar algunas cosas. No nos alcanzó para un Segundo Festival,

*Revista Musical Chilena, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 57-110*

al parecer porque el primero fue muy polémico, al pretender trabajar integradamente entre los músicos "doctos", "folklóricos" y "populares". De alguna manera, y aunque tal vez no lo teníamos tan claro, la idea de separar la música y con ello formar a excelentes especialistas, nos producía internamente grandes desequilibrios.

Las posibilidades y los espacios para mostrar el trabajo de nuestra generación estaban solamente circunscritos a las temporadas oficiales en las que no cabía la expresión de lo que se generaba en ese momento. La "imagen" era lo fundamental y ninguno de nosotros pretendía vender algo. Recuerdo que el Primer Concierto que organizamos los propios estudiantes de composición fue en el año 1980, con un programa para piano solo a cargo de Cecilia Plaza. Éste se repitió en diferentes oportunidades, pero siempre con nuestro impulso de mostrar lo "no vendible". En agosto de 1982, ya con más convicción logramos entusiasmar al público que repletó la sala Isidora Zegers, con un concierto de estudiantes de composición y la colaboración de muchos intérpretes interesados en participar en algo que no fuera sólo repertorio clásico.

Me perdí lo que pasó después por encontrarme en Alemania Federal, y sólo a mi vuelta (1984), me percaté de la evidencia de formalizar entre los impulsores principales, una *Agrupación Musical* multidisciplinaria que trabajara con todas las capacidades intelectuales que requería nuestro medio. Era claro que la Universidad estaba orientada hacia la formación de tecnócratas especialistas y nuestra orfandad reclamaba un punto de encuentro más humano y un quehacer complementario. La Universidad no nos mostraba el Universo ni la Universalidad, sino que la parcialidad y la fuerza de un pensamiento desintegrado.

Nuestras reuniones en un comienzo fueron multitudinarias (30 personas promedio), y aunque estaba, por decreto, prohibido reunirse, lo seguimos haciendo como actividad de diagnóstico y de catarsis para expresar un poco más libremente nuestras falencias educacionales y nuestras aspiraciones profesionales. Poco a poco nos percatamos de la ignorancia en que nos encontrábamos, la desinformación y la inhibida capacidad de forjar nuestra historia. La verdad estaba a la vista; poco sabíamos del trabajo de nuestros iguales, y cuando apareció el tema de Latinoamérica, descubrimos, avergonzados, que nada sabíamos. Parece que cuando el aislamiento va de la mano con la ignorancia, éste no nos reclama nada. Era evidente que en el resto de las personas, escuelas y países pasaban cosas y muchas, y el público chileno (todos nosotros), nos estábamos quedando fuera de ellas.

En 1984, algunos integrantes dimos cuerpo a un programa de música chilena contemporánea para canto y piano, no sólo integrando en ese repertorio a compositores jóvenes, sino también a compositores chilenos residentes en el extranjero por motivos políticos. Nos pareció que excluirlos, tal como se había hecho hasta esa fecha, era un error cultural que debía ser reparado. Con este criterio el tenor Víctor Alarcón y la pianista Cecilia Plaza, dieron vida a un programa con 25 obras escritas y que felizmente logró ser presentado en más de 15 conciertos en diferentes salas, además de actos universitarios y televisión. El concierto más emotivo y concurrido se realizó en el Goethe-Institut, donde

todo el público terminó cantando después de entregar a cada compositor en forma simbólica, un clavel.

En esa oportunidad me quedó muy claro que la música contemporánea chilena tenía un público "potencial" que admiraba ese trabajo. Fue así como a fines de 1984, propuse a la Agrupación organizar el *Primer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores chilenos*. Se trataba de mostrar un panorama de la música de cámara escrita en los últimos cinco años, sin exclusión generacional ni estilística y principalmente darle un carácter que no fuera competitivo. Finalmente los premios a la mejor música los da el tiempo con su mejor aliado, el público auditor. Por esa época estábamos empeñados en publicar nuestra carta titulada "Bach, nuestro contemporáneo", que consistió en un llamado a todas las instituciones musicales chilenas, con motivo del tricentenario del nacimiento del maestro alemán<sup>1</sup>. Paralelamente iniciamos un programa semanal en la Radio de la Universidad de Chile junto a Rodrigo Torres, titulado "Música y músicos chilenos". Ya por 1985 el grupo que asistía a las reuniones iba disminuyendo, hasta que finalmente llegó a quedar conformado por las siguientes personas, en orden alfabético: 1) Eduardo Cáceres, compositor, pedagogo; 2) Cecilia Cordero, compositora; 3) Rolando Cori, compositor; 4) Rodrigo Díaz, cellista; 5) Juan Pablo González, musicólogo; 6) Gabriel Matthey, compositor; 7) Luis Orlandini, guitarrista; 8) Carmen Peña, musicóloga; 9) Cecilia Plaza, pianista; 10) Denise Sargent, musicóloga; 11) Rodrigo Torres, musicólogo; 12) Cirilo Vila, compositor, pianista.



Comisión Permanente de la Agrupación Musical Anacrusa: Juan Pablo González, Carmen Peña, Cirilo Vila, Cecilia Plaza, Eduardo Cáceres, Cecilia Cordero y Denise Sargent. En la foto faltan Rodrigo Torres y Guillermo Rifo.

Foto de: Rodrigo Torres

<sup>1</sup>RMCH, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), pp. 112-116.

## PRIMER ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA - 1985 - COMPOSITORES CHILENOS - AGRUPACIÓN MUSICAL-ANACRUSA

*Antecedentes*

En ese año (1985) convocamos a todos los compositores chilenos residentes en el país y en el extranjero. La respuesta fue positiva y los compositores enviaron sus obras, las que se presentaron en su totalidad.

Debo mencionar que si bien la respuesta por parte de nuestros compositores fue buena, también había cierto escepticismo en la efectividad de nuestra organización, puesto que nadie contaba con antecedentes de lo que podíamos lograr. Las experiencias con la música contemporánea chilena hasta ese momento no dejaban un saldo muy optimista, ya que la presencia de público en las salas de concierto parecía más bien una reunión familiar con las veinte o treinta caras de siempre. Creo que lo que definió el carácter de los encuentros de ANACRUSA, fue el simple hecho de estar organizado por músicos y no por funcionarios. Para estos últimos organizar un concierto de música chilena no es más que un compromiso de trabajo, mientras que para el músico-organizador está en juego la comunicación, un pensamiento estético, su relación y compromiso con la sociedad a la cual pertenece.

Mucho se ha hablado que los músicos no servimos para realizar eventos, lo cual parece cierto; otros dicen que los "buenos" músicos no sirven para organizar, aunque yo he conocido muy malos músicos que no sirven ni para lo uno, ni para lo otro; aún así, los más audaces (en sus errores), han llegado a plantear que son "pensadores" y no ejecutivos, dejando en evidencia la desintegración y parcelación del ser humano; estos son los especialistas del siglo xx.

Naturalmente, en circunstancias ideales los "pasteleros" deberían dedicarse a sus pasteles, pero, ¿qué sucede cuando nadie hace la harina, cuándo nadie planta ni cosecha el trigo? Creo que todo hombre que se precie de tal y que se sienta integrante de una sociedad, aunque no esté conforme con ella por completo (pero que también la disfruta), tiene el deber de observar permanentemente su entorno y asumir un compromiso para lograr que el hombre, sea cada vez *más humano*.

Cuando las instituciones culturales en nuestro país no llevaron a cabo la labor para lo que fueron creadas y se dedicaron a proyectar "imagen", nuestra Agrupación intentó suplir esas falencias que dejaron a un público huérfano de factores de identificación cultural con su medio, y a estudiantes desposeídos de una formación que les diera la posibilidad de optar y no de profetizar unilateralmente lo único a lo cual tuvieron acceso en su educación sistemática.

Fue así como una vez recibidas las partituras, buscamos a los intérpretes entre quienes habíamos detectado un interés permanente por conocer este tipo de música y que sólo le faltaban oportunidades. Felizmente, encontramos a un número de 53 ejecutantes más un coro mixto, quienes estuvieron dispuestos a trabajar con una gran dosis de entusiasmo, mística y conscientes de que no existía remuneración económica alguna, puesto que ninguna institución, de ningún tipo, nos brindó ayuda en ese sentido. Y es aquí donde quiero hacer un

especial énfasis, y me refiero a la colaboración brindada desde el primer momento que presentamos nuestro proyecto por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura "Goethe-Institut", dirigido por el alemán Heinz Jürgens, junto a su eficiente secretaria Daniela Büchling. El Goethe-Institut nos cobijó entre el año 1984 y 1990, brindándonos su sala de conciertos, infraestructura y personal adecuado, todo esto como un gran milagro que apareció en el momento preciso que lo necesitábamos. Cabe destacar que esta sala, moderna y con excelente acústica, con una capacidad para 600 personas, es, según mi criterio, la mejor sala que existe en Santiago para música contemporánea.

Otras colaboraciones que tuvimos de una manera muy solidaria en ese momento de empuje y orfandad, fue la del Centro de Alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, quienes nos brindaron "obra de mano"; de la FEUC '85 (Federación de Estudiantes; Universidad Católica), quienes contribuyeron con el afiche (fotocopia coloreada artesanalmente); la Facultad de Artes, Universidad de Chile, nos brindó los equipos de grabación para registrar todos los conciertos programados, y es así como ese material se encuentra actualmente en el Archivo Sonoro de la mencionada Facultad a disposición de estudiantes y profesores. Creo que los músicos chilenos y latinoamericanos participantes de los encuentros de ANACRUSA debemos conocer la actitud —que no deja de ser anecdótica— de colaboración en los albores de cada encuentro, me refiero a una casa de repuestos para vehículos, "Japonsa", la que puso en rodaje toda la maquinaria que llegó a desplegar cada evento. El programa que imprimimos (de 15 páginas) fue financiado por los bolsillos de los integrantes de ANACRUSA, realizado en blanco y negro. Como obtuvimos los programas de la imprenta el día anterior a la inauguración, tuvimos que colorear a mano durante toda la noche los mil programas impresos. Los días anteriores estuvimos muy ocupados pegando afiches por todo Santiago, entre ensayos y reuniones organizativas.



Eduardo Cáceres, Compositor y Coordinador General del I, II y III Encuentro de Música Contemporánea.

*Foto de: Roberto Ojeda*

A continuación, incluiré el texto de nuestra presentación impresa en el programa y leída a viva voz en la inauguración del Primer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores chilenos.

### *Presentación*

*Los músicos chilenos están hoy dispersos por el mundo. Quienes permanecemos en Chile, a veces también dispersos, hemos querido juntarnos para hacer algo por una música desarraigada de su pueblo. Si bien son muchos los factores que han producido el divorcio del artista con su medio y que es casi natural que esto suceda, no podemos permanecer indiferentes cuando vemos que en el alma de un pueblo no crece el sentimiento de ser país otorgado por la presencia activa de un arte nacional. Creemos que no han existido ni la suficiente preocupación ni las condiciones básicas para producir dicha presencia en nuestro medio.*

*Por eso nosotros, los hacedores y estudiosos del arte musical, nos ponemos de pie solos con nada más que una partitura y un instrumento en nuestras manos, le cantamos a Chile y su música, hacemos presente un canto que nos pertenece y que aunque disperso por el mundo o relegado a los últimos confines de las Temporadas de Conciertos y de los Programas radiales, vive y vivirá para siempre como parte esencial de aquello que entendemos por Chile.*

Presentaré a continuación el esquema N° 1, que forma parte de 3 esquemas correspondiendo uno a cada *Encuentro* con los datos estadísticos principales. Los esquemas se van adecuando a las diversas circunstancias que rodearon cada evento. (Véase en p. 59).

### *Breve comentario*

En el programa de inauguración hicimos una reseña más que biográfica, de carácter reflexivo, de lo que significó la presencia de Pedro Humberto Allende y Gustavo Becerra, cuando este último residió en Chile, ambos compositores estuvieron ligados estrechamente a la pedagogía orientada hacia la formación de futuros compositores.

En los tres conciertos programados, quisimos incluir la obra de algún compositor chileno que hasta ese momento residía en el extranjero y no había tenido una presencia permanente en nuestro medio musical; fue el caso de Gabriel Brncić, Gustavo Becerra, Leni Alexander y Juan Orrego Salas.

Sin duda para el público asistente que escuchó siempre con mucha atención, este evento constituía una instancia de encuentro y de reencuentro con la expresión viva y la participación que nos involucraba a todos por igual, pues era evidente que el momento trascendía sus circunstancias. La concurrencia era variada en su espectro generacional y las más de 500 personas que asistieron a cada concierto, denotaban un gran entusiasmo, reflejándolo en los comentarios intermedios y el largo tiempo que permanecían después de finalizar cada jornada. Creo que para todos constituyó una inyección de vitalidad el hecho de comprobar que instancias como esas eran necesarias, y aunque camináramos por la senda correcta o incorrecta (según algunos retractores), por lo menos nos aventurábamos corriendo los supuestos riesgos.

*Esquema N° 1*

**PRIMER ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA  
COMPOSITORES CHILENOS ANACRUSA**

Año	1985
Duración del evento	5 días (1 al 5 de octubre)
Conciertos	3 conciertos (1, 3, 5 de octubre)
Foro-Debate	5 de octubre
Número de compositores	22 compositores
Número de obras presentadas	29 obras
Estrenos en Chile	5
Estrenos Mundiales	9
Homenajes	2 Homenajes: a) Pedro Humberto Allende (100 años de nacimiento). b) Gustavo Becerra (60 años de vida).
Número de intérpretes participantes	53, y un coro mixto
Lugar del evento	Goethe-Institut
Público asistente a los conciertos	c.a. 500 personas por concierto
Colaboradores	Instituto Chileno-Alemán Goethe-Institut. FEUC '85-U.C. Centro de Alumnos, Fac. de Artes, Univ. de Chile Facultad de Artes Universidad de Chile
Auspiciador	Antonio Castillo y Cía. Ltda. Repuestos para vehículos.

*Proyección (I Encuentro)*a) *Edición de cassettes*

El mejor documento que podía testificar la música presentada en este encuentro, consistió en dos volúmenes de cassettes conteniendo las obras interpretadas en vivo. Esta edición fue posible gracias al apoyo del Departamento de Investigación y Bibliotecas de la U. de Chile (D.I.B.). La producción fue realizada por la Agrupación Musical ANACRUSA, y la grabación por el ingeniero de sonido señor Ricardo Calvo.

b) *Comentario crítico en Revista Musical Chilena*

El compositor Carlos Riesco expuso detalladamente las características principales de las obras presentadas, en un artículo publicado en la Revista Musical Chilena<sup>2</sup>.

c) *Difusión en Radioemisoras*

Los cassettes editados han sido ampliamente difundidos, en programas radiales de Santiago y provincias, así como también en Latinoamérica y Europa.

d) *Programa - Catálogo*

El programa impreso en esa oportunidad ha servido como catálogo de las obras chilenas escritas durante los años comprendidos entre 1980 y 1985, constituyéndose en bibliotecas, en un documento informativo.

e) *Necesidad de un segundo encuentro*

Dadas las características anteriores, pensamos que un *segundo encuentro* ya no podía ser de compositores chilenos solamente a pesar de que aquella oportunidad sirvió para tener un panorama de la creación musical de los últimos años. Ahora, nuestra tarea consistiría en abarcar el cono sur de Latinoamérica, creación de la cual no teníamos mayor información. Nuestra situación de aislamiento en los últimos trece años nos obligaba a esforzarnos por traspasar la cordillera en busca de nuestros hermanos de la Argentina, Uruguay y Paraguay.

OBJETIVOS PROPUESTOS POR LA AGRUPACIÓN MUSICAL ANACRUSA PARA LA REALIZACIÓN DE LOS ENCUENTROS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

- 1) Estimular y promover la creación musical chilena y latinoamericana, abriendo así una puerta a los compositores contemporáneos, tanto residentes en el país como en el extranjero.
- 2) Difundir más activamente la obra musical recientemente creada por nuestros artistas latinoamericanos, a veces postergada y desconocida por tantos.
- 3) Establecer un puente activo entre los intérpretes y los últimos aportes de la composición musical contemporánea, haciendo viva la expresión de nuestros compositores, en un escenario a través de una eficaz y sólida interpretación.
- 4) Estimular económicamente el trabajo del intérprete, considerando honorarios acordes al esfuerzo y la voluntad manifestada en un evento de tan valioso aporte y trascendencia para las artes en nuestro país y fuera de él.

<sup>2</sup>RMCH, XL/165 (enero-julio, 1986), pp. 85-94.



- Esto se menciona pues el artista, tanto el intérprete como el compositor, trabajan habitualmente "por amor al arte".
- 5) Proyectar y extender a toda la comunidad, las más recientes obras musicales, puestas en manos de intérpretes nacionales de alta jerarquía.
  - 6) Brindar al público la oportunidad de tener una participación gratuita o de muy bajo costo en el espectáculo que se ofrecía. Tanto las entradas como los programas y prospectos, no tendrán costo alguno. Con esto damos al público una posibilidad real de conocer los valores artísticos de nuestro país y del continente.
  - 7) Ampliar los conocimientos y experiencias del público con respecto al arte y la música latinoamericana, promoviendo su participación en exposiciones visuales, foros con los propios creadores e intérpretes, charlas, conferencias y talleres, siendo todo esto coordinado por un equipo de musicólogos académicos.
  - 8) Finalmente, iniciar un archivo de partituras, documentos y grabaciones que contengan el material recolectado y producido en estos eventos creando una fuente eficaz de promoción de nuestros valores artísticos.

#### SEGUNDO ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 1987 . COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DEL CONO SUR. AGRUPACIÓN MUSICAL ANACRUSA

##### *Antecedentes*

Estaba claro que en 1985 nos hicimos un panorama sobre la música chilena de cámara escrita en los últimos años y también estaba claro que insistir en ese esquema sería majadero y encasillante. La verdad es que pensar en organizar ahora un evento incluyendo a Latinoamérica no era cosa fácil, pues nos encontrábamos bastante ignorantes de la situación de la música en ese momento. El aislamiento cultural de Chile nos llevó a resolver y plantearnos por el momento incluir solamente a los compositores del Cono Sur de nuestro continente, para tener una imagen lo más real posible, sin que la ambición nos condujera por caminos errados. Este segundo encuentro nos abrió a otros países y si del Cono Sur se trataba, creo que, como dijo Coriún Aharonián: "este evento a quien más le sirve es al propio Chile, puesto que los otros países ya están en antecedentes de lo que ocurre afuera".

Pensamos que era fundamental la presencia efectiva de los compositores en este Encuentro, para darnos una visión de la música en sus países con una perspectiva latinoamericana. Con la ayuda de los Goethe-Institut del Cono Sur, pudimos trasladar hasta Santiago de Chile a cinco compositores con una buena trayectoria en sus países y Latinoamérica. Todos ellos se encargaron de ofrecernos un panorama en un ciclo de conferencias, charlas y talleres. Se implementó además un ciclo de *talleres de instrumentos*, orientados hacia la música contemporánea, aspecto no abordado en forma debida por los conservatorios existentes en nuestro país. Estos talleres estuvieron a cargo de destacados intérpretes que han desarrollado una importante labor en el campo de la música contemporánea en Chile.



La pianista chilena Cecilia Plaza. Participó en todos los encuentros de Anacrusa con obras chilenas y extranjeras.

*Foto de: Roberto Ojeda*

En esta ocasión fue posible conseguir otros apoyos, gracias a los antecedentes con que contábamos en la realización del Primer Encuentro. La convocatoria enviada a la Argentina, Uruguay y Paraguay, especificaba que las obras debían pertenecer a los últimos siete años, no durar más de diez minutos y tener un máximo de siete intérpretes. En aquella ocasión los miembros de la comisión permanente de la Agrupación Musical ANACRUSA, ya no éramos los mismos pues algunos partieron y otros ingresaron. Juan Pablo González viajó becado a EE.UU., Rolando Cori viajó becado a Alemania Federal y Gabriel Matthey se fue a trabajar a Antofagasta. Presentaré la lista de ese entonces en orden alfabético:

Eduardo Cáceres, compositor, coordinador del segundo encuentro; Cecilia Cordero, compositora; Rodrigo Díaz, cellista; Clara Jury, cellista; Carmen Peña, musicóloga; Cecilia Plaza, pianista; Guillermo Rifo, compositor; Denis Sargent, musicóloga; Pedro Sierra, fagotista; Rodrigo Torres, musicólogo; Cirilo Vila, compositor-pianista.

A continuación incluiré la presentación impresa en el programa del Segundo Encuentro 1987:

### *Presentación*

*En 1985, realizamos el "Primer Encuentro de Música Contemporánea", dedicado en esa oportunidad, exclusivamente a la obra de compositores chilenos. Esta vez la Agrupación Musical ANACRUSA ha querido ampliar su espectro geográfico-cultural, y es así como en este Segundo Encuentro se escuchará un total de 43*

obras, compuestas en los últimos 7 años, provenientes de 4 países: Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile.

En esta ocasión, y para aprendernos y encontrarnos mejor, hemos invitado a este evento a los compositores: Corián Aharonián, Oscar Bazán, Gerardo Gandini, Luis Szarán y Alicia Terzán, quienes nos acompañan.

Más de 90 intérpretes chilenos, formados en las principales escuelas de música, han participado valiosa y desinteresadamente en la preparación de estas obras, las que serán grabadas íntegramente (al igual que en 1985), para su posterior difusión. También hemos querido hacer presente el pensamiento de los compositores participantes y a la vez compartir algunas reflexiones sobre el Arte Musical Contemporáneo. Es por esto que hemos organizado 5 conferencias, así como también un Foro. Como exposición permanente en el Foyer del Instituto, se han dispuesto Paneles (que incluyen comentarios, fotografías y artículos de nuestros compositores), a modo de información complementaria, de modo que el público asistente haga de éste "encuentro-hermano", su propio y mejor ENCUENTRO.

Ahora incluiré el esquema N° 2 con las especificaciones y características que primaron en este segundo evento:

### Esquema N° 2

#### SEGUNDO ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DEL CONO SUR-ANACRUSA

Año	1987
Duración del Evento	6 días (29 de sept. al 4 de octubre)
Conciertos	4 conciertos (29 de sept.: 1, 3, 4 oct.)
Foro-Debate	2 de octubre
Conferencias	5 conferencias
Talleres de Instrumentos	7 talleres
Número de compositores	42 compositores: Chilenos 22 Argentinos 16 Uruguayos 2 Paraguayo 1 Brasileño 1
Número de obras presentadas	43 obras
Estrenos en Chile	22
Estrenos Mundiales	11
Homenajes	5 Homenajes: a) Carlos Isamitt (100 años de nacimiento) b) Federico Heinlein (75 años de vida)

	<p>c) Cirilo Vila (50 años de vida)</p> <p>d) Alfonso Letelier (75 años de vida)</p> <p>e) Heitor Villa-Lobos, Brasil (100 años de nacimiento)</p>
Número de intérpretes participantes	108, y un coro mixto
Invitados al II Encuentro	<p>5 invitados:</p> <p>Oscar Bazán (Argentina, Córdoba)</p> <p>Gerardo Gandini (Argentina, B. Aires)</p> <p>Alicia Terzián (Argentina, B. Aires)</p> <p>Luis Szarán (Paraguay, Asunción)</p> <p>Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay)</p>
Visitas	<p>5 visitas:</p> <p>Vicente Moncho (Argentina, Córdoba)</p> <p>Roque de Pedro (Argentina, B. Aires)</p> <p>Un representante de Guatemala</p> <p>Un representante de Honduras</p> <p>Juan Orrego Salas (Chile, Indiana EE.UU.)</p>
Lugar del evento	<p>Goethe-Institut</p> <p>Facultad de Artes-U. de Chile</p>
Público asistente a los conciertos	600 personas por concierto
Público asistente a las conferencias, charlas y talleres	320 personas en total
Colaboraciones	<p>Instituto Chileno-Alemán de Cultura</p> <p>Goethe-Institut.</p> <p>Instituto Paraguayo-Alemán de Cultura, Asunción, Paraguay.</p> <p>Goethe-Institut de: Buenos Aires y Córdoba.</p> <p>Argentina; Montevideo, Uruguay.</p> <p>Facultad de Artes-U. de Chile.</p> <p>Radio Univ. de Santiago, USACH.</p> <p>Radio Univ. de Chile.</p> <p>Sociedad Chilena del Derecho de Autor S.C.D.</p>
Auspiciadores	<p>Fondo Universitario de las Artes (FUAR) U. de Chile.</p> <p>Instituto de Música, Univ. Católica de Chile.</p> <p>Instituto Chileno-Argentino de Cultura.</p> <p>Japónsa, repuestos para vehículos japoneses.</p>

Patrocinadores

Consejo Chileno de la Música  
Embajada de la República Oriental del  
Uruguay.  
Asociación Nacional de Compositores  
(A.N.C.)

PROGRAMA DE CONFERENCIAS, CHARLAS, Y TALLERES REALIZADOS DURANTE EL  
SEGUNDO ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA - COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DEL CONO SUR - ANACRUSA

*Miércoles 30 - septiembre 1987*

1) *Taller de creación espontánea.* Prof. Oscar Bazán, Argentina (Córdoba)

La propuesta en este aspecto de la creación fue desarrollada entre el compositor y el público asistente. Se trató de introducir ágilmente y con criterios de síntesis, ciertos parámetros constitutivos del lenguaje contemporáneo, de manera que en un lapso relativamente breve, los asistentes pudieran, por sí mismos, tener la experiencia viva de un acto musical: la familiarización que se genera hacia los "áridos" elementos de la música, se hizo fecunda en una actitud perceptiva y participativa, radicalmente distinta. El público construyó y proyectó un primer paso en el camino del conocimiento y motivación hacia los lenguajes contemporáneos.

2) *Espejismos.* Prof. Gerardo Gandini, Argentina (Buenos Aires)

Consistió en el planteamiento analítico de un aspecto de la obra del compositor Robert Schumann que se proyecta al tiempo presente, recorriendo el camino (internamente) de la transformación y mutación de los recursos y técnicas compositivas de la actualidad. En este taller, se dio al público un enriquecedor estímulo en el aspecto semántico del lenguaje y los conceptos que se utilizan en la música contemporánea. Naturalmente los contenidos se plasman en sonidos, en música que el propio compositor fue ejemplificando en el piano.

*Jueves 1 octubre 1987*

*La música en el Paraguay,* sus diferentes facetas. Prof. Luis Szarán, Paraguay (Asunción)

Este compositor paraguayo puso énfasis en el aspecto religioso de la historia de la música en Paraguay. Su retrospectiva amplia, nos transportó al momento de llegar las misiones jesuíticas, que se internaron por la selva en pos de la evangelización de los indios guaraníes. La manifestación musical que este fenómeno cultural genera es lo que se pudo recorrer desde la extensa muestra del compositor paraguayo.

*Viernes 2 octubre 1987*

Foro-Debate; los compositores realizaron ponencias y luego se ofreció la palabra al público participante. Tema: "Aproximaciones a la Creación Musical", testimonios de compositores latinoamericanos. Este foro-debate se publicó en la Revista Musical Chilena<sup>3</sup>.

*Sábado 3 octubre 1987*

*La Problemática del compositor en Latinoamérica*, Prof. Coriún Aharonián, Uruguay (Montevideo).

Con este tema se proyecta la actualización de un sinnúmero de aspectos preocupantes en el transcurrir de la música actual. Los conceptos, los pensamientos planteados y la alternativa —para el público asistente— de manifestar sus interrogantes, fue sin duda un importante logro, dolencias, similitudes y vicisitudes que se suceden en la vida musical y artística de nuestros pueblos latinoamericanos; todo un enorme mundo de alternativas, de propuestas, comenzó a ser "puesto sobre la mesa", para —desde algún instante—, hacer luz y comparar extensivamente la problemática con el público en general.

*Domingo 4 octubre 1987*

*La Música Electroacústica en la Argentina*. Prof. Alicia Terzián, Argentina (Buenos Aires)

El público asistente pudo transitar por las últimas expresiones electroacústicas de la música en Argentina. La expositora permitió audicionar una gran cantidad de obras grabadas en cinta magnetofónica, todas ellas primera audición en nuestro país. De ese modo, los participantes en dicha conferencia pudieron conocer las distintas tendencias y propuestas del lenguaje electrónico contemporáneo del país vecino.

NOTA: Todas las actividades se realizaron en la sala del Instituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe-Institut.

*Talleres de instrumentos*

- 1) Edward Brown, Corno y bronces.
- 2) Edgard Fischer, Cello y cuerdas.
- 3) Cecilia Plaza, Piano.
- 4) Luis Orlandini, Guitarra.
- 5) Guillermo Rifo, Percusión.
- 6) Hanns Stein, Canto.
- 7) Alejandro Lavanderos, Flauta traversa.

NOTA: Todos estos talleres, se realizaron en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>3</sup>RMCH, XLII/169 (enero-junio 1988), pp. 58-85.

### *Procedimiento de los talleres*

El profesor del instrumento específico hizo un primer recorrido por el repertorio (fundamentalmente chileno y latinoamericano contemporáneo), el cual indispensablemente debía ser conocido por los asistentes; instrumentistas y público en general. Las partituras fueron repartidas a los participantes, para que cada uno pudiera seguir por sí mismo lo expuesto por el profesor. Desde el pizarrón y/o instrumento respectivo, los ejemplos y análisis correspondientes se fueron sucediendo. Los participantes que así lo deseaban, prepararon previamente un repertorio que les interesaba trabajar colectivamente. El profesor trabajó con el alumno la obra por él elegida intentando llegar al máximo de los frutos que se pudieran obtener en un taller de esas características. En lo fundamental, se trató de dar directrices iniciales para posteriormente asumir un camino que es de largo aliento. Cabe señalar en este punto que la participación en los talleres de instrumento ha sido hasta ahora verdaderamente sintomática, en el sentido que nos ha mostrado nítidamente las carencias, urgencias y motivaciones sinceras de una enorme cantidad de interesados por el problema de la Música Contemporánea actual desde el punto de vista de la interpretación. De hecho, hemos detectado que definitivamente la interpretación de esta música, determina su vida o muerte en la proyección pública.

En un concierto, la música generada desde una interpretación tal o cual, ilumina u obnubila el proceso que tras ella vive, y este fenómeno el público lo percibe intensamente. Y de allí su reacción, su capacidad de acompañar el proceso vivo que existe detrás de la música y en ella misma. Nuestro propósito es hasta donde más podamos, reivindicar una verdadera "puesta en escena" de la música contemporánea, tal cual es, desde la objetividad que la constituye. De ese modo, el público auditor y el intérprete deben y pueden asumir un vivir distinto en la experiencia del fenómeno musical. Sabido es el caso siguiente: si un público se "aburre" durante la audición de una obra clásica, la razón recae sobre una interpretación deficiente (es decir, el intérprete es el responsable directo). Pero, si escuchamos una obra contemporánea y el auditor tiene el mismo ánimo de decaimiento, el culpable, irreversiblemente, será el compositor de la obra en cuestión.

### *Breve comentario*

Creo que desde el primer día del segundo encuentro, la perspectiva nos cambió cuando recibimos a nuestras visitas, tan lejanas y cercanas a la vez a nuestra propia realidad. Pienso que la actitud de apertura nos condujo a buenos resultados e interesantes vivencias en esos días de intercambio mutuo. En nuestra primera cena de bienvenida, dejamos de ser compositores "serios" para deleitarnos espontáneamente con el piano del restaurante de turno que vibró durante prolongadas horas con un amplio repertorio de tangos y jazz en las manos del argentino *Gerardo Gandini*. Del país del que menos sabíamos hasta ese momento era del Paraguay, tan desinformados como los chilenos, y *Luis Szarán* resultó ser un versátil músico en el que la composición, si bien es su

principal actividad, no se riñe con su cargo de director de orquesta e investigador de la música de su país, sobre todo de aquella promulgada por los jesuitas.

El polémico uruguayo *Coriún Aharonián* llegó con sus maletas directamente del aeropuerto, en la mitad del foro-debate, recibimiento muy apropiado para su carácter. Coriún no perdió el tiempo en Chile, el que no pudo aprovechar durante los últimos quince años de ausencia de nuestro país. Se dedicó a recopilar datos, juntar material, grabar y establecer relaciones importantes para el desarrollo de la música contemporánea en Latinoamérica. La presencia del argentino *Oscar Bazán* (Córdoba), suscitó especial interés tanto por su taller, como por su obra presentada; ambas situaciones incorporaban la participación activa del público, con sonidos generados por objetos elementales y del cuerpo humano. En una ocasión, producto de una situación de emergencia en aquella época, ensayó junto a sus músicos en los prados del Parque Forestal. La gran cantidad de material traído por la compositora argentina *Alicia Terzián* en cintas, cassettes y partituras, nos proporcionó una amplia información del panorama de la música en Argentina y Latinoamérica. Su particular interés por establecer vínculos diplomáticos y culturales entre los países, allanó el camino de futuras gestiones.

La presencia del compositor chileno *Juan Orrego-Salas*, quien reside en Indiana, EE.UU., desde hace 25 años, imprimió a este evento un carácter integrador de las artes, en este caso la Arquitectura, puesto que paralelamente al Segundo Encuentro se realizaba en Santiago de Chile la Bial de Arquitectura, cuyos organizadores invitaron al maestro Orrego-Salas a dar una conferencia titulada: "Presencia de la Arquitectura en mi Música"<sup>4</sup>. Junto a esa actividad, el Ensamble Bartók interpretó una obra suya. No olvidemos que este compositor es también arquitecto, profesión que lo ha enriquecido conceptualmente.

Para el lector interesado en conocer más profundamente el pensamiento y la posición estética de nuestros compositores invitados en aquella oportunidad, le sugiero leer el artículo "Creación musical e identidad cultural en América Latina, Foro de compositores del Cono Sur", publicado en la *Revista Musical Chilena*<sup>5</sup>, por Rodrigo Torres.

En este segundo encuentro se dio especial importancia a la trayectoria de tres compositores chilenos, los que continúan aportándonos su creación: fueron Federico Heinlein, Alfonso Letelier (75 años de vida) y Cirilo Vila (50 años). Este último realiza además la cátedra de Composición y Análisis en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, labor que en ese año quiso ser interrumpida, ya que el maestro se sumó a la larga lista de profesores que se intentó exonerar por el entonces rector Federici. Merecidos homenajes obtuvieron Carlos Isamitt (Chile) y Heitor Villa-Lobos (Brasil), al cumplirse para ambos 100 años de su nacimiento. Estos compositores supieron incorporar a sus creaciones los elementos del folklore de sus respectivos países.

<sup>4</sup>RMCH, XLII/169 (enero-junio, 1988), pp. 5-20.

<sup>5</sup>RMCH, XLII/169 (enero-junio, 1988), pp. 58-85.



*Proyección (II encuentro)*

a) Documento en *Revista Musical Chilena* titulado: "Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por ANACRUSA", del compositor Carlos Riesco.

b) Conciertos de Música Chilena y Latinoamericana en provincias. Estos programas fueron organizados por la Agrupación Musical ANACRUSA y se proyectaron en las ciudades de Temuco, Concepción, La Serena y Valparaíso.

c) Edición de dos volúmenes de cassettes con la música de los compositores chilenos. La edición estuvo a cargo de EMI-ODEON chilena y las grabaciones se realizaron directamente en los conciertos, las que estuvieron a cargo del ingeniero de sonido señor Ricardo Calvo.

d) El compositor uruguayo Coriún Aharonián volvió a nuestro país a fines de mayo de 1988, y realizó un ciclo de charlas y conferencias en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

e) Todos los compositores visitantes se llevaron numeroso material de música chilena para difundirlo en sus respectivos países. Esto se ha concretado en conciertos, programas radiales y material de estudio para discotecas y bibliotecas universitarias del extranjero.

f) Publicación del artículo "Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de compositores del Cono Sur", *Revista Musical Chilena*<sup>7</sup>, por Rodrigo Torres.

g) La compositora Alicia Terzián, en su calidad de presidenta del Consejo Argentino de la Música y del "Congreso de la Música de las Tres Américas", invitó a una delegación chilena integrada por compositores, musicólogos e intérpretes. Esta delegación estuvo integrada en gran parte por miembros de la Agrupación Musical ANACRUSA. En esa oportunidad, la pianista chilena Cecilia Plaza, realizó conciertos-charlas y una importante labor de difusión para el próximo *Tercer Encuentro de Música Contemporánea —compositores latinoamericanos—* 1989.

h) En enero de 1989 viajé a Brasil, invitado por el comité organizador de los *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, para realizar algunas conferencias. En esa oportunidad, pude establecer contacto con diversos compositores de América Latina, entregándoles material y la convocatoria para el Tercer Encuentro a realizarse en octubre de ese año. Muchos compositores contactados, resultaron seleccionados y tres de ellos, pudieron visitar nuestro país para dicho evento. Fue el caso de Harry Lamott Crowl, de Brasil; Cergio Prudencio, de Bolivia, y Arturo Salinas, de México.

<sup>6</sup>RMCH, XLI/168 (julio-diciembre, 1987), pp. 93-95.

<sup>7</sup>RMCH, XLII/169 (enero-junio, 1988), pp. 58-85.

## TERCER ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 1989. COMPOSITORES LATINOAMERICANOS. AGRUPACIÓN MUSICAL ANACRUSA

*Antecedentes*

Creo que esta vez fue natural ampliar nuestro espectro geográfico y cultural en la convocatoria de 1989, porque era la consecuencia de un proceso que se había gestado así. Estábamos conscientes del esfuerzo y la responsabilidad que implicaba llamar a participar a todos los países de Latinoamérica, con un criterio de amplitud y sin exclusiones, dentro y fuera de Chile, y en condiciones iguales para todos. Circunscribimos nuevamente algunas exigencias que nos daban cierto orden: obra escrita en la década del '80, con un máximo de 10 intérpretes y una duración que no excediera los 10 minutos. Más que un requisito, era lo que estaba dentro de nuestro marco de posible organización.

La respuesta fue excelente y recibimos 300 obras latinoamericanas, de las cuales seleccionamos un total de 60, sumada al gran interés de muchos compositores por visitar nuestro país durante la realización del evento. La acogida entusiasta por parte de los compositores extranjeros nos hizo pensar que este encuentro ya no era necesario sólo para Chile, sino que trascendía, además, a todo el continente latinoamericano, cosa que comprobamos durante la realización del mismo. La reacción del público también nos sorprendió, puesto que su asistencia a los conciertos y la seriedad con que asumió el ciclo de conferencias, nos hizo más que denotar lo necesario que era un evento de esta naturaleza en nuestro medio sociocultural chileno, y si resultó ser multitudinario, fue porque la gran concurrencia estaba convencida de querer participar de esa manera. Hay que hacer notar que las características de los Encuentros de Música Contemporánea, los hacen únicos en su género en el continente.

Desde el primer momento, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura "Goethe-Institut" ofreció su sala e infraestructura, además de realizar los contactos pertinentes con los Goethe-Institut de Latinoamérica, para gestionar el viaje de un compositor de cada ciudad o país de América Latina. Fue así que por ese intermedio, financiamos los pasajes de 18 compositores del continente. Hubiésemos querido tener la presencia de los compositores del Caribe, pero por una serie de circunstancias y situaciones ajenas a nuestra voluntad, no pudimos concretarla.

Eran muchos los ítemes de financiamiento que debíamos cubrir, y aunque estuvimos gestionando durante un año el alojamiento y la alimentación de los casi treinta compositores que asistirían al Tercer Encuentro, no pudimos finalmente conseguir *nada*. Escribimos a todas las Embajadas, de las cuales no obtuvimos ninguna respuesta. Sólo podíamos recurrir a las instituciones que ya nos habían brindado su apoyo en años anteriores, más una nueva esperanza que nacía por ese entonces para apoyar el arte y la cultura bajo el título de "Fondo Nacional de Cultura" (FONDEC), del Ministerio de Educación, que finalmente resultó no ser más que un "voladero de luces" y fraude cultural, que el actual gobierno deberá asumir. Lamentablemente, como ya habían comprometido su ayuda los incluimos tanto en la impresión del programa como del

afiche. Con ello obtuvieron honores que no merecieron, sobre todo porque el diseño de ambos, resultó de gran atractivo para muchos y objeto de atesoramiento de los coleccionistas más acuciosos. El diseño fue logrado con magistralidad por Sandra Zecchetto, del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile.

La tarea de organizar un programa, conteniendo los siete conciertos y las 26 conferencias, no fue nada de fácil. Eran muchos los elementos que debían coincidir: por ejemplo aquel compositor que no estaría presente durante todo el evento, debía contar con unos días previos para trabajar su obra con los intérpretes, además de asistir a la ejecución de la misma, sumado a la disponibilidad de los intérpretes que para esos días fuera adecuada, y un buen horario para que el compositor realizara sus charlas puntualmente. Había que adecuar la programación de los conciertos y conferencias de tal manera que fuera atractiva y además poseer cierta lógica y variedad que alternara consecuentemente con la totalidad de las actividades planteadas. Los horarios de ensayo de los 60 grupos de cámara, que debían actuar en la sala de conciertos, fueron debidamente planificados, así como los horarios de almuerzos y cenas, además de diversas recepciones y visitas ofrecidas por diferentes instituciones musicales de Santiago. El que gran parte de esta organización resultara tal como estaba prevista se debió fundamentalmente a la capacidad de trabajo que asumió un equipo de colaboradoras, estudiantes de la Facultad de Artes de la U. de Chile, a quienes debo agradecer. Ellas son: Pía Gabler, Clara Silva, Paola Zamora, Sandra Galleguillos, Marcela Rojas, Doris Ipinza, Juanita Miranda, Jacqueline Lefevre y especialmente Francesca Ancarola, quien asumió labores de diversa índole con gran responsabilidad y versatilidad durante meses antes y después de realizado el tercer encuentro. Este equipo se encargó de la confección y montaje de la exposición de paneles que complementaron la información de los compositores seleccionados, realizaron entrevistas, supervisaron y asistieron a las conferencias, entregaron programas y atendieron a los intérpretes durante los conciertos.

Debo mencionar el gran apoyo brindado por la *Facultad de Artes* de la U. de Chile y por el *Instituto Interamericano de Educación Musical* (INTEM), organismos que facilitaron sus salas e infraestructura adecuada para las conferencias impartidas por los docentes extranjeros. El gran entusiasmo del público asistente llevó a tener un promedio de 100 alumnos por conferencia, y quienes concurren al 50% de todas las actividades realizadas, recibieron un certificado curricular. Tuvimos una contundente participación de alumnos y docentes de provincia, como Valdivia, Concepción, Temuco, Antofagasta, La Serena y Chillán. Los docentes extranjeros no perdieron oportunidad para asistir a las conferencias dictadas por sus colegas, y sólo un pequeño grupo de profesores de la Facultad de Artes (los entusiastas de siempre) aprovecharon esta gran oportunidad. Al parecer, la gran mayoría de ellos ya estaban muy enterados de la música latinoamericana contemporánea y su cultura; por lo menos sus alumnos decidieron actuar con más humildad, asistiendo a gran parte del ciclo. En este sentido, la Facultad de Artes tuvo un acierto al autorizar la asistencia

libre a clases regulares de estudiantes y profesores durante el tercer encuentro, lo que demostró que quien no quiso participar, lo hizo por opción propia.

A continuación mencionaré las personas que integraban en 1989 la Comisión Permanente de la Agrupación Musical ANACRUSA, luego incluiré la presentación publicada en el programa de ese año: Eduardo Cáceres, compositor-coordinador general del Tercer Encuentro; Cecilia Cordero, compositora; Rodrigo Díaz y Clara Jury, cellistas; Carmen Peña, musicóloga; Cecilia Plaza, pianista; Guillermo Rifo, compositor; Pedro Sierra, fagotista; Rodrigo Torres, musicólogo; Cirilo Vila, compositor-pianista.

### *Presentación*

*La Agrupación Musical "ANACRUSA" está conformada por músicos de diferentes disciplinas, y entre sus objetivos está estimular y difundir la creación musical en Chile y Latinoamérica.*

*Desde su fundación, en 1984, pretende ser agente integrador de los músicos, instituciones y expresiones de la música contemporánea en general.*

*El "Primer Encuentro" (1985), estuvo dedicado a compositores chilenos, estrenando más de 20 obras escritas en los últimos cinco años. El "Segundo Encuentro" (1987), estuvo dedicado a compositores del Cono Sur de Latinoamérica, visitando nuestro país creadores de: Argentina, Paraguay y Uruguay. En esa oportunidad se interpretaron más de 40 obras, escritas en los últimos siete años.*

*Para octubre del presente año hemos decidido ampliar el espectro geográfico, invitando a compositores de toda Latinoamérica. Es así como hemos recibido una amplia respuesta, debiendo seleccionar de un total de 300 obras un número de sesenta creaciones de la presente década, que serán interpretadas en los 7 conciertos programados. Para esta ocasión, contaremos con la participación de 150 destacados intérpretes.*

*Además de los conciertos, se realizarán diariamente y en diversos horarios, ciclos de charlas, conferencias, talleres de música contemporánea, seminarios y mesas redondas, impartidas por más de 30 compositores-docentes, venidos especialmente de los distintos países de América latina.*

*Esperamos contar con su valiosa presencia y apoyo.*

A continuación, el esquema N° 3 con las especificaciones y características que primaron en este Tercer Encuentro.

### *Esquema N° 3*

## TERCER ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA COMPOSITORES LATINOAMERICANOS ANACRUSA

Año	1989
Duración del evento	10 días (12 a 21 de octubre)
Conciertos	7 conciertos (12, 14, 15, 17, 19, 20, 21 de octubre)
Foro-Debate	16 de octubre
Número de cursos	26 cursos
Número de compositores	61 compositores Argentina 16

	Brasil	16
	Chile	15
	Uruguay	4
	Ecuador	2
	México	2
	Bolivia	1
	Colombia	1
	Paraguay	1
	Perú	1
	Puerto Rico	1
	Venezuela	1
Número de obras presentadas		61
Estrenos en Chile		40
Estrenos mundiales		19
Homenajes	3 homenajes:	
	a) Acario Cotapos (100 años), Chile.	
	b) Lindembergue Cardoso, Brasil (Homenaje póstumo)	
	c) Claudio Santoro, Brasil (Homenaje póstumo)	
Número de intérpretes participantes		143, y un coro mixto
Lugar del evento	— Instituto Chileno Alemán de Cultura. "Goethe-Institut"	
	— Facultad de Artes, U. de Chile	
	— INTEM	
Público asistente a los conciertos		650 personas por concierto. Total: 4.550
Público asistente a las conferencias, charlas y talleres		2.600 personas en total.
Compositores latinoamericanos invitados al Tercer Encuentro por la Agrupación Musical ANACRUSA	18 invitados:	
	Gabriel Cerini (Mendoza, Argentina)	
	Ricardo dal Farra (B. Aires, Argentina)	
	Dante Grela y Ana M <sup>a</sup> Correa (B. Aires, Arg.)	
	Francisco Kröpfl (B. Aires, Argentina)	
	Vicente Moncho (Córdoba, Argentina)	
	Miguel Ángel Sugo (San Juan, Argentina)	
	Harry Lamott Crowl (B. Horizonte, Brasil)	
	Flavio Oliveira (Puerto Alegre, Brasil)	
	Cergio Prudencio (La Paz, Bolivia)	
	Carlos Barrero Ortiz (Bogotá, Colombia)	
	Arturo Salinas (Monterrey, México)	
	M <sup>a</sup> Teresa Luengo (Santa Fe, Argentina)	
	Luis Szarán (Asunción, Paraguay)	
	Celso Garrido-Lecca (Lima, Perú)	

---

	León Biriotti (Montevideo, Uruguay) Alfredo del Mónaco (Caracas, Venezuela) Pablo Freire (Quito, Ecuador)
Visitas al Tercer Encuentro	5 visitas: Martín A. Fumarolla (Córdoba, Argentina) Fernando Maglia (Buenos A., Argentina) Stella Perales (Rosario, Argentina) Steven Loza (Los Angeles, USA-México) Juan José Iturribery (Montevideo, Uruguay)
Colaboraciones	Instituto Chileno-Alemán de Cultura "Goethe-Institut" Goethe-Institut de: B. Aires, San Juan, Mendoza, Córdoba, Argentina. Caracas, Venezuela. Bogotá, Colombia. La Paz, Boli- via. Puerto Alegre, Bello Horizonte, Brasil. Ciudad de México, México. Lima, Perú, e Instituto Paraguayo-Alemán. Facultad de Artes, Univ. de Chile. Centro de Extensión Artística y Cultural de la U. de Chile.
Auspicios	INTEM. Fundación ANDES Fondo Universitario de las Artes (FUAR) Sociedad Chilena del Derecho de Autor, (SCD) Instituto de Música de la Universidad Cató- lica de Chile. Japonsa; repuestos para vehículos japo- neses. FONDEC (Fondo Nacional de Cultura) Ministerio de Educación, creado por el Go- bierno de Augusto Pinochet y que hasta el día de hoy no ha materializado la ayuda prometida.

---

PROGRAMA DE CONFERENCIAS, SEMINARIOS, TALLERES Y CHARLAS IMPARTIDAS DURANTE EL TERCER ENCUENTRO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. COMPOSITORES LATINOAMERICANOS. AGRUPACIÓN MUSICAL ANACRUSA 1989



La profesora y compositora argentina María Teresa Luengo impartiendo una clase de composición durante el III Encuentro.

*Foto de: Sofía Ancarola*

*Viernes 13-October 1989*

“La Música en Brasil en el siglo xx y el Nacionalismo”. Prof. Harry Lamott Crowl; Brasil, Sala 504-A, Facultad de Artes, 12:00 a 14:00 hrs.

“Orquesta experimental de Instrumentos nativos”. Una propuesta estética, Prof. Cergio Prudencio, Bolivia. Sala Goethe-Institut, 19:00 hrs.

*Sábado 14-October 1989*

“Pensar y Hacer Música Hoy: Estética y Técnicas”. Prof. Francisco Kröpfl; Argentina. Sala Goethe-Institut, 11:00 hrs. 1ª Sesión.

*Domingo 15-October 1989*

“Pensar y Hacer Música Hoy: Estética y Técnicas”. Prof. Francisco Kröpfl; Argentina. Sala Goethe-Institut, 11:00 hrs. 2ª Sesión.

*Lunes 16-October 1989*

“Pensar y Hacer Música Hoy: Estética y Técnicas”. Prof. Francisco Kröpfl, Argentina. Sala Goethe-Institut, 11:00 hrs. 3ª Sesión.

"Jornadas de Música del siglo xx". Problemas comunes. Prof.: Vicente Moncho, Argentina. Sala 603-A, Facultad de Artes, 15:00 a 17:00 hrs.

"Compositores Colombianos: Nuevas Generaciones". Prof. Carlos Barreiro Ortiz, Colombia, Sala Goethe-Institut, 17:00 a 18:30 hrs.

"FORO-DEBATE". Con la participación y ponencias de todos los compositores extranjeros invitados. Abierto a todo tipo de público. Sala Goethe-Institut, 19:00 hrs.

#### *Martes 17-October 1989*

"La Música Contemporánea en México". Prof. Arturo Salinas, México. Sala 901 INTEM, Facultad de Artes, 9:30 a 11:00 hrs.

"El oboe, los instrumentos de caña y sus posibilidades en la Música Contemporánea". Concierto-Taller. Prof. León Biriotti, Uruguay. Pianista invitada, Cecilia Plaza. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes, 11:00 a 14:00 hrs.

"Composición y Análisis: Creación, Enseñanza, Propuestas metodológicas". Prof. Dante Grela, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 15:00 a 16:30 hrs. 1ª Sesión.

"Exposición de Sonidos". Audiovideo. Prof. Gabriel Cerini, Argentina. Sala 901 INTEM, Facultad de Artes, 16:30 a 18:30 hrs.

#### *Miércoles 18-October 1989*

"El Concepto de Evolución del Lenguaje Musical. Controversias". Prof. Flavio Oliveira, Brasil. Sala 901 INTEM, Facultad de Artes, 10:00 a 12:00 hrs.

"Taller de Iniciación a la Creación Musical" (dirigido a los más jóvenes). Prof. M<sup>a</sup> Teresa Luengo, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 12:00 a 14:00 hrs. 1ª Sesión.

"Composición y Análisis: Creación, Enseñanza, Propuestas Metodológicas". Prof. Dante Grela, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 15:00 a 16:30 hrs. 2ª Sesión.

"Problemáticas de un Compositor en una Región Subdesarrollada de un País Subdesarrollado y posibles soluciones". Prof. Miguel Ángel Sugo, Argentina. Sala 504-A, Facultad de Artes, 17:00 a 18:30 hrs.

"Panorámica de la Música Caribeña". Prof. Steve Loza, México-USA. Sala Goethe-Institut, 19:00 hrs.

#### *Jueves 19-October 1989*

"La Música en el Paraguay en la segunda mitad del siglo xx". Prof. Luis Szarán, Paraguay. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 10:00 a 12:00 hrs.

"Taller de Iniciación a la Creación Musical" (dirigido a los más jóvenes). Prof. M<sup>a</sup> Teresa Luengo, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 12:00 a 14:00 hrs. 2ª Sesión.

"Generación y procesamiento digital de señales de Audio". Prof. Ricardo Dal Farra, Argentina. Sala 603-A, Facultad de Artes, 14:00 a 16:00 hrs.

"Composición y Análisis: Creación, Enseñanza, Propuestas Metodológicas".



Prof. Dante Grela, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes 15:00 a 16:30 hrs. 3ª Sesión.

"La música en el Brasil Colonial; Bahía, Pernambuco, San Pablo, Minas Gerais". Música Portuguesa. Prof. Harry Lamott Crowl, Brasil. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 16:30 a 18:30 hrs.

#### *Viernes 20-October 1989*

"Panorámica del Folklore Ecuatoriano". Prof. Pablo Freire. Ecuador. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 9:00 a 11:45 hrs.

"Música Nativa de Bolivia", Expo. y Videos. Prof. Cergio Prudencio, Bolivia. Sala 504-A, Facultad de Artes, 12:00 a 14:00 hrs.

"Taller de Iniciación a la Creación Musical" (dirigido a los más jóvenes). Prof. M<sup>a</sup> Teresa Luengo, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 12:00 a 14:00 hrs. 3ª Sesión.

"Composición y Análisis: Creación, Enseñanza, Propuestas Metodológicas". Prof. Dante Grela, Argentina. Sala 905 INTEM, Facultad de Artes, 15:00 a 16:30 hrs. 4ª Sesión.

"Compositores Venezolanos de las nuevas generaciones". Prof. Alfredo del Mónaco, Venezuela. Sala 901 INTEM, Facultad de Artes, 16:00 a 18:00 hrs.

NOTA: Este programa, corresponde al realmente efectuado que no coincide exactamente al inicial.

#### *Breve comentario*

Este evento latinoamericano se convirtió en un punto culminante respecto de los anteriores, al cual llegamos con resultados inesperados, el que por el transcurrir natural de los hechos, sobrepasó positivamente nuestras expectativas iniciales. Si bien pueden haber existido errores, que algunos pocos resentidos se empeñaron en recalcar, la trascendencia a nivel latinoamericano de este Tercer Encuentro se irá descubriendo en la perspectiva que da el paso de los años. Los compositores visitantes tuvieron siempre el mejor ánimo para establecer contactos, relaciones profesionales y personales, con quienes se interesarán espontáneamente por establecer estos vínculos. De hecho, nuestras visitas eran permanentemente asediadas por el público, estudiantes, compositores chilenos y extranjeros, con el simple afán de conocerse, partiendo de la base o el supuesto que todos estábamos en lo mismo, por lo tanto la categoría de "estrellas" era absurda. Aquellos compositores chilenos que se sienten tan especiales, perdieron una buena oportunidad al automarginarse.

Todos los días nuestras visitas almorzaban en el casino de la Facultad de Artes, situación organizada así, para crear una instancia de encuentro con los estudiantes de música y con aquellos profesores interesados. Por la noche, después de cada actividad de concierto o conferencia, cenábamos juntos aproximadamente unas cuarenta a cincuenta personas, pues todo aquel que por una motivación personal deseara compartir ese momento, lo podía hacer libremente. Era el espacio de cada jornada diaria en el que lo personal adquiría

una connotación más relevante. El viejo restaurante en que nos dábamos cita, pertenecía al Club Social de la Compañía de Consumidores de Gas de Santiago, el que atendido por su concesionario nos habilitó un salón especial, cubrió los muros con el afiche del encuentro y lo ornamentó cuidadosamente con grandes arreglos florales cada noche. Nuestras visitas se llevaron una impresión real de la comida casera chilena y después de cada cena, regresaron a sus respectivas casas, en las que finalmente fueron alojados uno a uno, por amistades de buena voluntad que decidieron colaborar con nosotros, porque ninguna institución se hizo cargo de esta responsabilidad.

El calendario de actividades durante esos diez días fue intenso y muy productivo. Además de las veintiséis conferencias distribuidas a todas las horas del día, amén de los conciertos y ensayos había las actividades anexas que algunas entidades organizaron para los compositores extranjeros. Fue el caso de la visita a la Biblioteca Nacional, la que es atendida en su sección de música por la Srta. Paulina Sanhueza. Ella dio a conocer un completo panorama de archivo de partituras y del moderno sistema de microfilm en que se encuentra la música chilena. Por su parte la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (S.C.D.), ofreció una recepción de bienvenida en sus oficinas principales, originándose así un encuentro con músicos de todas las áreas y tendencias. Otra invitación fue brindada por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Por su parte, los compositores invitados aprovecharon su estada en nuestro país para asistir a otros eventos que se exhibían durante esos días en nuestra capital, tales como conciertos sinfónicos, de cámara, ballet, teatro, cine, folklore, exposiciones plásticas y la visita de rigor al litoral central, para deleitarse con los frescos mariscos característicos de la zona.

Lamentamos el hecho de no haber tenido con nosotros en esa oportunidad a compositores extranjeros que con gran entusiasmo asumieron su participación, pero que por diversas razones, de distinta índole o de carácter burocrático (ajenas a su voluntad), no pudieron llegar a nuestro país. Fue el caso del mexicano Manuel Enríquez, los brasileños Marlos Nobre y Tato Taborda, jr., el colombiano Andrés Posada y el portorriqueño Francis Schwartz, por razones de salud este último debió ser internado en una clínica tres días antes de la inauguración del evento.

La gran cantidad de obras electroacústicas y electrónicas que llegaron, nos motivó a realizar un concierto especial dedicado a este género, puesto que intercalarlas entre otras obras habría producido, quizás, discontinuidad en el programa trazado. Fue así como en el 6º concierto, titulado "Tarde Electroacústica", se presentaron siete obras de los últimos tres años. Nos sorprendió la actitud del público en dos sentidos: en primer lugar, el gran interés al repletar la Sala, y el silencio absoluto para escuchar durante dos horas esta música que sólo salía por parlantes.

El hecho de recalcar el carácter protagónico de esta música llamada "contemporánea", no fue un factor excluyente como para invitar a algún cultor de otra música. Fue así que para el concierto de clausura propuse a la Agrupación que antes de dar comienzo al programa de esta última jornada, se invitara a un

exponente de nuestro folklore, alguien representativo y que no se descontextualizara por estar en ese lugar. Pensé que la mejor opción era un poeta popular de la zona central, que a través de sus décimas, guitarrón y guitarra, saludara este evento, y que por sus características, los visitantes extranjeros aprovecharan para ser despedidos con esa música que se “contemporaneizaba” en ese contexto. Nuestro músico-poeta invitado fue el maestro don Santos Rubio, quien durante veinte minutos y con gran entusiasmo, nos deleitó con su ingenio, vivacidad y humor, nombrando una por una a las visitas extranjeras.

Quienes recibieron homenajes en esa oportunidad fueron los brasileños Claudio Santoro y Lindemberg Cardoso, ambos fallecidos el mismo año del Tercer Encuentro. Quien recibió un homenaje especial fue el compositor chileno Acario Cotapos, al cumplirse 100 años de su nacimiento. Ya al inicio de esa jornada, Santos Rubio destacó, a su manera, la importancia y trascendencia de este gran compositor, reconociéndolo en sus características y genialidad. El homenaje formal fue introducido por el doctor Luis Merino, quien se refirió a la trayectoria y obra creativa de Cotapos. Posteriormente la pianista Elma Miranda interpretó la “Sonata Fantasía” escrita en 1924, obra con que se clausuró el 7° y último concierto, y con eso el *Tercer Encuentro de Música Contemporánea* —compositores latinoamericanos—.



Visitas extranjeras del III Encuentro. De iz. a der.: Dante Grela (Arg.), Alfredo del Mónaco (Venez.), Luis Szanán (Parag.), León Biriotti (Uru.), Arturo Salinas (Méxi.); Gabriel Cerini, Ricardo dal Farra, María Teresa Luengo, Stella Perales, de Argentina; Pablo Freire (Ecuador), Miguel Ángel Sugo (Arg.), Cergio Prudencio (Bolivia), Fernando Maglia (Arg.)

Foto de: Sofía Ancarola

### Proyección (III ENCUESTRO)

a) Gracias a la permanencia de los compositores de América Latina durante diez días en nuestro país, fue posible realizar un valioso intercambio de material, tanto entre los compositores como con las Bibliotecas de la Facultad de Artes y Biblioteca Nacional. Este intercambio consistió en partituras, libros,

artículos, discos y cassettes, conteniendo creaciones e investigaciones musicológicas generadas en nuestro continente en los últimos años.

b) Difusión de la música chilena contemporánea en Latinoamérica. Hasta el momento de escribir este artículo, ya se habían incluido en conciertos y programas de radio, una considerable cantidad de obras chilenas en el extranjero, las que fueron recopiladas por nuestros visitantes durante el evento.

c) Lanzamiento de la Tercera Edición de cassettes, conteniendo dos volúmenes con la música de los compositores chilenos seleccionados del Tercer Encuentro. La producción y realización estuvo a cargo de la Agrupación Musical ANACRUSA. La grabación en vivo estuvo a cargo del ingeniero en sonido Ricardo Calvo y el procesamiento en estudio fue realizado por Alejandro Lyon. Esta edición fue posible gracias al generoso auspicio de la Fundación ANDES.

d) Compositores, musicólogos y periodistas extranjeros han escrito hasta la fecha una gran cantidad de artículos y reportajes relativos al Tercer Encuentro en sus respectivos países. Los casos más destacados son el de Uruguay, allí, a través de un periódico, durante varias semanas se publicaron más de seis capítulos de una página de extensión cada una con artículos, incluyendo programas, reflexiones y entrevistas. En Colombia se publicó un suplemento especial en un periódico dominical, dedicado al evento. Otras publicaciones se han realizado con relevante importancia en países como Venezuela, Brasil, Argentina, Ecuador y Paraguay.

e) Todo el Tercer Encuentro fue grabado con el moderno sistema "Digital Audio Tape" (DAT), procedimiento que otorgó gran fidelidad al registro. Estas grabaciones podrán ser consultadas en un futuro próximo por estudiantes y profesores de música.

f) El Tercer Encuentro de Música Contemporánea fue filmado íntegramente, conteniendo no sólo la totalidad de los conciertos, sino que además parte de las conferencias, talleres, entrevistas y el foro-debate. Este documento podrá ser difundido en establecimientos educacionales.

g) Algunos compositores invitados realizaron con posterioridad al evento algunas charlas y conferencias que fueron solicitadas por diferentes universidades de Santiago y provincia. Fue el caso de Cergio Prudencio (Bolivia), Pablo Freire (Ecuador) y Ricardo Dal Farra (Argentina).

Finalmente, a nueve meses de haberse realizado el Tercer Encuentro de Música Contemporánea, es muy prematuro aún tener una visión objetiva de toda la proyección que se pueda desprender de éste en el futuro. Sin embargo, la posibilidad de implementar un archivo de partituras y grabaciones de todo el material recolectado, nos incita a trabajar en esta gran tarea. Sólo esperamos contar con el apoyo necesario para poder continuar nuestra labor.

## CONCLUSIÓN GENERAL

*Cobertura participativa de público*

Las características de participación del público en los tres encuentros organizados por la Agrupación Musical ANACRUSA, fueron bastante óptimas y decidoras con respecto a nuestra música, partiendo de la evaluación de ese fenómeno. Considerando que la sala de actos del Goethe-Institut (lugar donde se realizaron los conciertos) tiene una capacidad de 500 personas, el haber cobijado a 600 asistentes en cada jornada fue bastante significativo. La constancia con que el público asistió a las diferentes actividades, su actitud despierta, de afanoso intercambio y real *Encuentro* entre ellos y músicos —compositores presentes— nos comprobó la idea de lo necesaria que era la tarea que se había realizado. Asiduamente, los asistentes permanecían ya sea en la sala de conciertos, en el foyer donde se presentaba la exposición de paneles, o en los pasillos de intercambio habitual de experiencia.

Destacamos la participación activa que tuvo el público en todas las charlas, seminarios, conferencias, talleres y, además, en el montaje directo de obras que precisan de la “actuación” viva de los asistentes en el momento mismo de su presentación. Por ejemplo: en el caso del compositor argentino Oscar Bazán (II Encuentro), quien a través de algunas sesiones informo y entregó al público ciertos elementos de participación y cooperación sonora. En un diálogo directo del compositor invitado con los asistentes, surgió una explicación ilustrada de los materiales y fuentes sonoras con las que ellos podrían intervenir, integrándose desde sus butacas al grupo de cámara que interpretaba la música en el escenario. En un momento dado, toda la audiencia se hacía una con los intérpretes: la sala entera resonaba en un acto colectivo de música. La avidez con que el público actuó en actividades como la recién descrita, así como en el transcurso de Foros, Charlas, Conferencias, Talleres y Mesas Redondas, es un hecho revelador para nuestro impulso. Hay que destacar, también, la presencia de aproximadamente 100 personas durante cada conferencia del III Encuentro de Música Contemporánea, lográndose un número de 2.600 asistentes a la totalidad de estas actividades.

Detectamos una valiosa y real convivencia entre los músicos “protagonista” (compositores, musicólogos, intérpretes) y el público que asistió incansablemente. También observamos un extenso marco generacional entre los auditores presentes en la sala. Paulatinamente se incorporaban con gesto más decidido los representantes de generaciones más adultas, quienes —pareciera— viven un proceso de acercamiento a lo que se ha vivido en estos *Encuentros*. Este no sólo es un asunto estrictamente musical, quiero decir que el público no asiste en ese caso al concierto tradicional de Temporada Oficial. Y esta propuesta de ANACRUSA, es la que intensamente deseamos seguir cultivando y desarrollando en forma cada vez más plena y sabia. Nuestra Agrupación considera fundamental la presencia viva de los compositores chilenos y extranjeros invitados en la sala de conciertos, de modo que el contacto entre ellos y el público asistente genere una receptividad de esta nueva “ventanita” hacia el lenguaje actual. Entonces esas personas que asistieron regularmente a los conciertos y a todas

las actividades propuestas, comenzaron gradualmente a distinguir, valorar y acompañar con otro ánimo el proceso vivo de la música contemporánea chilena y latinoamericana.

#### *Grabaciones y cassettes. Archivo de partituras*

Ha sido siempre de gran importancia para la Agrupación Musical ANACRUSA llegar a constituir un archivo sonoro y de partituras de la música contemporánea, especialmente chilena y latinoamericana. Hablamos anteriormente de la carencia actual de ese material en las distintas casas de estudio del país. De tal modo que durante los *tres encuentros* realizados resolvimos efectuar grabaciones en vivo de los conciertos. Sin duda éstos serán documentos históricos dadas las características siguientes: la mayoría de las obras interpretadas en los Encuentros de ANACRUSA, son estrenos en Chile y mundiales. Es decir, asistimos a las primeras audiciones públicas de obras compuestas hace no más de diez años. Esto tendrá un particular valor cuando nuestros musicólogos se proyecten desde ahora hacia el futuro y pasado de la música y el arte. Todos los conciertos quedaron registrados en cintas magnetofónicas, las que se transformaron, posteriormente, en cassettes editados para ser difundidos en la vida pública nacional e internacional. Por lo tanto, a la vez que se implementa y enriquece un *Archivo Sonoro*, con la edición de cassettes de estos conciertos, podemos difundir masivamente nuestra música actual, dentro del extenso marco de las generaciones de compositores que participaron en el encuentro y, por lo tanto, en la difusión de las grabaciones. La música más recientemente creada y estrenada por los intérpretes chilenos, queda a disposición de todo público interesado.

También hemos hecho una distribución amplísima de estos cassettes (son 6 cassettes, nacidos de los tres encuentros anteriores) a Universidades, Radios, Colegios, Bibliotecas, Cassetotecas de distintas ciudades del país, así como numerosas radios y universidades del extranjero (América Latina, EE.UU. y Europa). En los dos Congresos Nacionales de Educación Musical, a los que asistieron cerca de 500 profesores de Música, venidos de todas las regiones del país, estos cassettes han sido entregados masivamente como material didáctico, del cual nuestros profesores de música adolecían. Se puede deducir que, con las obras que hasta hoy día han sido confiadas a la agrupación musical "ANACRUSA" (alrededor de 500), hemos creado un extenso *Archivo de Partituras*, que incluyen obras de compositores chilenos y latinoamericanos (compuestas en los últimos diez años), y del repertorio europeo contemporáneo que las visitas y personalidades del ambiente musical internacional han donado a nuestra Agrupación. Los intérpretes, estudiantes, pedagogos y musicólogos que han dado vida a este material acumulado y han colocado al servicio del público auditor e interesados en general, son numerosos.

#### *Esquema N° 4 Resumen*

Este esquema presenta los estudios estadísticos derivados de los tres Encuentros de Música Contemporánea realizados por la Agrupación Musical ANACRUSA.

Años de realización	1985-1987-1989
Número total de conciertos	14 conciertos
Número total de foros-debates	3
Número total de conferencias, charlas y talleres	38
Número total de compositores latinoamericanos participantes	125 compositores:
	Chilenos 59
	Argentinos 32
	Brasileros 17
	Uruguayos 6
	Paraguayos 2
	Ecuatorianos 2
	Mexicanos 2
	Boliviano 1
	Colombiano 1
	Peruano 1
	Puertorriqueño 1
	Venezolano 1
Número total de obras presentadas	133 obras
Número total de estrenos en Chile	67
Número total de estrenos mundiales	39
Número total de homenajes	10 homenajes
Número total de intérpretes participantes	304, más 3 coros mixtos
Número total de público asistente a los conciertos	c.a. 8.450 personas
Número total de público asistente a las conferencias, charlas y talleres	c.a. 2.900 personas
Número total de público asistente a los foros-debates	c.a. 500 personas
Número total de invitados y visitas extranjeras	33
Número total de obras grabadas	133
Número total de cassettes editados	6 (*GEC '86-'88-'90)
Número total de obras editadas en cassettes	45

\*GEC: Grabación Editada en Cassettes por ANACRUSA.

### *Características que permanecieron en los tres encuentros de música contemporánea*

#### *1. Mostrar la creación más nueva de los compositores (década de los '80)*

Tanto de chilenos como de extranjeros, con el fin de contemporaneizar permanentemente nuestra música. Con esto no sólo se beneficiaba el público al conocer lo más recientemente escrito, sino también a los compositores, al tener la posibilidad real de que su música se tocara, además de constituir un estímulo permanente a la composición.

## 2. *Beneficiar preferentemente a los compositores más jóvenes*

Es decir, en los procesos de selección de obras primó la meta de considerar las obras de los compositores más noveles de demostrado talento. Con esto, se daba una posibilidad concreta a quienes se sintieran postergados por diversas razones extramusicales, (en el tercer encuentro el 50% de los compositores tenía alrededor de 30 años).

## 3. *Incorporar homenajes a compositores destacados*

Considerando su trayectoria y el aporte realizado por ciertos músicos al medio chileno y latinoamericano, pensamos que era merecedor y justo recordar y actualizar su contribución artística.

## 4. *Grabación en cinta magnetofónica de toda la música interpretada*

La documentación sonora para los músicos es de vital importancia; es así como se ha grabado toda la música de los tres encuentros, llegando a completar un total de 133 obras latinoamericanas grabadas de los últimos diez años. El tercer encuentro se grabó íntegramente en el moderno sistema D.A.T. (digital audio-tape).

## 5. *Edición en cassettes de los compositores chilenos*

Al año siguiente de realizar cada encuentro (1986-1988-1990), la Agrupación Musical ANACRUSA se preocupó de editar dos volúmenes, cada vez con música de 15 compositores chilenos. Hasta 1990, ya se han editado 6 cassettes, conteniendo 45 obras de cámara compuestas en los últimos diez años.

## 6. *Preferencia a intérpretes jóvenes con interés y talento*

Desde 1985 seleccionamos a los intérpretes jóvenes más destacados, para que este Encuentro no constituyera un "cancheo" más, sino una instancia de participación y aprendizaje. Fue así como participaron en los tres encuentros un total de 304 intérpretes de diferentes instrumentos, más tres coros: el 70% de estos músicos tenía alrededor de 30 años.

## 7. *Exposición visual de los compositores en paneles*

Siempre se habilitó en el foyer de la sala de conciertos una exposición de paneles que incluía la partitura del compositor, presentando una fotografía y parte de su pensamiento.

## 8. *Foro-Debate durante el encuentro*

Pensamos que crear una instancia reflexiva, constituía un factor de aprendizaje. Fue así como en el segundo y tercer encuentro, el foro-debate se fortificó con conferencias, charlas y talleres impartidas por docentes chilenos y extranjeros, llegando a realizarse un total de 26 cursos en el tercer encuentro, lo cual fue



denominado por el musicólogo Dr. Luis Merino como una "Universidad Paralela".

### 9. *Espíritu de cooperación entre los músicos*

Siempre se trató de no incorporar la competencia a estos eventos. Nunca se establecieron primeros ni segundos lugares, o premios especiales. Las "estrellas" no tenían cabida como tales, y todos los músicos, sin excepción, recibían un clavel de regalo como símbolo de afecto y esperanza.

### *Breve comentario y otras actividades*

El resultado de que el arte musical no cuente con apoyos estatales en forma permanente, no es un fenómeno nuevo ni ocurre solamente en nuestro país. Todo este tipo de soluciones (cuando se dan) son aisladas, y pasan a ser flor de un día. Sabemos que hay países donde el apoyo a la expresión artística es tan fundamental como en la economía, salud o vivienda, y no quiero comparar nuestra realidad con éstas, puesto que las circunstancias en Chile han sido y son otras. Ahora, ¿cuáles son las posibles soluciones dentro de un marco de *no* soluciones? El Estado, en nuestro país se ha preocupado últimamente del "arte", pero de aquel que da imagen y es "bello", es decir, un arte que no provoque a nadie y sea muy decorativo. Es casi imposible en este sentido recibir apoyos para un arte conflictivo, que produzca inestabilidad y quebranto, a las instituciones oficiales, produciendo inestabilidad interna, es decir, que sea peligroso.

Entonces la historia vuelve a repetirse, y en nuestros países los que trabajamos *en el arte*, tenemos que hacerlo también *para el arte*. Es decir, procurar los espacios necesarios donde se genere un movimiento de expresión compartida, con un público que lo necesite. No voy a referirme en esta oportunidad a un tema tan majadero como *¿qué es el arte?*, pero sí quisiera dejar en claro que cuando el ser humano deja de tenerlo, se da cuenta de lo necesario que era para su vida. Fue allí entonces, donde nuestra Agrupación detectó un problema real que llevó a plantearnos la búsqueda de posibles soluciones.

La relación que además establecimos desde un comienzo con músicos extranjeros que visitaron nuestro país fue fundamental en nuestro desarrollo. En todos los casos se transformó en una inyección de vitalidad y energía, que nos abrió nuevas perspectivas y enfoques para desarrollar nuestra acción. Después de varios años de aislamiento, conocer en nuestro medio otras realidades generaba entusiastas reacciones. Fue así como en 1984 establecimos una cálida y directa amistad con el compositor alemán *Helmut Lachenmann* durante su visita a Chile, con el *Ensamble Moderne*, un grupo de excelentes músicos y personas. Lachenmann, no vino precisamente con el afán de "enseñar" a componer, sino más bien a establecer un nexo de comunicación y compartir elementos comunes. Otra visita posterior, fue *Aribert Reiman*, compositor berlinés, quien llegó acompañado de un grupo de cámara interpretando música contemporánea. Luego atendimos al compositor español de Barcelona, *Andrés*

*Lewin-Richter*, quien trabaja hace varios años junto al chileno Gabriel Brncić en el taller de música electrónica *Phonos*.

Posteriormente recibimos la visita de un gran maestro chileno, quien reside hace casi veinte años en el extranjero. Desde Alemania Federal, con mucho entusiasmo llegó *Gustavo Becerra* a realizar talleres de composición, una retrospectiva de su música y encuentros con estudiantes, además de asistir al estreno de su obra *Machu-Picchu*. Nuestra Agrupación le brindó una cálida recepción en su sede (mi casa), donde pudo compartir con antiguos amigos, compositores y jóvenes de las nuevas generaciones. Otro compositor chileno que realizó talleres y una nutrida actividad, fue *Sergio Ortega*, quien vino por primera vez al evento multidisciplinario *Chile crea*, y posteriormente llegó acompañado de algunos músicos franceses, quienes dieron cuerpo a un intenso plan de trabajo durante dos semanas. Después recibimos al compositor *Michael Fahres*, quien, acompañado de un valioso material, dio a conocer las variadas tendencias de la "Minimal-Music". Este compositor vive actualmente en Holanda, aunque es de origen alemán. Luego llegó a Chile el *Ensamble 13*, para realizar un nutrido programa de música contemporánea, junto a su director alemán Manfred Reichert. Algunos de estos músicos han visitado más de una vez nuestro país y en todas las ocasiones han tenido una vinculación estrecha con nuestra Agrupación. Todas estas actividades se realizaban paralela o previamente a la organización de los Encuentros de Música Contemporánea. De alguna manera perduraban ciertas características en cada caso, las que produjeron la unificación de criterios en torno a las actividades venideras.

### CONCLUSIÓN PERSONAL

Para hacer un balance realista y objetivo, hay que partir de la base que ningún fenómeno es estático, por más que en forma previa se ordene intelectualmente así. Cuando un proyecto se encamina hacia su realización, nos encontramos con una serie de variables que no consideramos en un principio y que nos incitan a actuar con la debida inteligencia y flexibilidad, para no caer presos en nuestra propia celda. Así como una sociedad, un país o una cultura están permanentemente en proceso de transformación, nosotros como Agrupación, imbuidos en un contexto global fuimos cambiando también internamente, aunque sin dejar de lado ciertos aspectos relevantes y originales. Con esto me refiero a la antigua pregunta —¿qué hacer?— frente a un torbellino de hechos que nos asedian permanentemente y del cual pretendemos liberarnos. Como primera idea, la reflexión asumida individual o colectivamente es fundamental, pero creo que quien busca con delirio la reflexión colectiva previamente, es porque ha carecido en los momentos adecuados de una fortaleza interior que lo constituya en un *ser* con una idea clara, en la búsqueda de una acción lúcida. La reflexión es un acto eminentemente personal y susceptible de ser debatida socialmente.

Los hombres nos juntamos para establecer acuerdos, que son la base para una acción conjunta, y he observado que paradójicamente quienes más *hablan* son los que menos *hacen*. Proponer ideas, inventarlas, decir a grandes voces lo que se debe hacer, o discutir eternamente sobre una u otra cosa no cuesta nada

y termina siempre en lo mismo; el reloj camina en una sola dirección y aquel segundo en que usted lea esto, inevitablemente ya no será más que un asunto del pasado. En Chile no faltan ideas y no es raro que veinte observen y critiquen cómo tres trabajan, y es en ese sentido donde me detengo para criticar abiertamente a todos aquellos que nos encontraron errores, empeñados además en publicarlos, pero que *jamás* hicieron algo concreto para remediarlo. Con esto quiero aludir a que nosotros, los “hacedores del arte musical”, pertenecemos a una colectividad humana que tiene muchos problemas que hay que solucionar, y si no estamos dispuestos a hacerlo creo que, es más prudente callar.

El hombre, como todo, es una dualidad complementaria, y el pensamiento, sin el actuar no es más que un desface y una ilusión que conduce a engaño. Los procesos sociales, por tanto, y los culturales, tienen su momento irreplicable en su circunstancia, pues lo cíclico del cosmos nos involucra permanentemente en lo mismo, pero adquiriendo cada vez formas nuevas. Es muy fácil pasar dieciséis años sin mover un dedo esperando que las condiciones “mejoren”, para entonces en democracia construir una “suprademocracia” cultural, mientras en los años anteriores permitíamos que todos los espacios fueran ocupados por los beligerantes de turno. Fue así como nuestra Agrupación se propuso actuar en las condiciones conocidas y con casi todo en contra, pero nuestra convicción era una herramienta lo suficientemente fuerte como para realizar nuestros propósitos. Esto está expresado sintéticamente en nuestra presentación del Primer Encuentro.

Uno de los grandes motivos, sino el principal, de que la cultura occidental esté en un proceso de desintegración, se debe a la proliferación de los *especialistas*. Los sistemas de consumo, en su enajenación permanente no repararon en el pequeño gran detalle que el hombre al dedicarse a una sola cosa, aún siendo excelente en ella se le produciría un desequilibrio interno que finalmente ha desembocado en las características de nuestra llamada civilización. Cuando en Latinoamérica pensamos idealistamente, pero además de modo absurdo, que “nosotros, los artistas”, deberíamos vivir *sólo* para el arte, creo que obedece a una gran desubicación geográfica, cultural y económica que no hace más que demostrar la alienación colonialista todavía existente. En este continente todo está por hacerse, pero por favor no a la “europea” ni a la “americana”, y al afirmar esto, me refiero a la búsqueda de nuestros caminos y salidas propias.

Creo que como continente, países, ciudades y áreas del qué hacer, debemos procurar permanentemente crear las compensaciones necesarias que conduzcan al equilibrio social y por tanto cultural. Si Europa no llenó nuestras expectativas, aunque siga actuando en nosotros, la esperanza de generar en Latinoamérica una alternativa más viable para el planeta, puede ser un punto de encuentro al margen de las desgastadas y añejas filosofías con sabor y color moderno, o como dijo Joan Manuel Serrat: “tómese una dosis de luna para aquellos intoxicados de filosofía”.

Desde que nuestra Agrupación se fundó, está en permanente cambio y crisis (para alegría de algunos). Los más competitivos preguntan irónicamente si ANACRUSA “todavía existe”, entonces se producen molestias por ambos lados,

es decir, que exista y que esté en crisis, finalmente la crisis revela cambio, y si las circunstancias se perfilan en otra dirección, sabremos orientar nuestros pasos en pos de una nueva perspectiva. Nuestro quehacer no depende del gobierno anterior o del actual, sino de las necesidades de las personas de nuestro entorno, coro y reflexión colectiva. Cualesquiera que sean las autoridades correspondientes, y no den cabida como es debido al arte de hoy (y no sólo al de museo), recibirán de nuestra parte una oposición decidida.

Lista de compositores, obras e intérpretes que se presentaron en el I-II-III Encuentro de Música Contemporánea - ANACRUSA

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonograma
Coriún Aharonián, Uruguay, II.	<i>Los Cadadhas</i> para clarinete, trombón, violoncello, piano.	1980, 5'36"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Raúl Crag (clarinete), Jorge Cerda (trombón), Rodrigo Díaz (cello), Ximena Grandón (piano).	
Andrés Alcalde, Chile, II.	<i>Sempre</i> para violín, violoncello, piccolo, clarinete, piano.	1986, 9'40"	3/X/87, II.	Soledad Jaramillo (piccolo), Patricio Cádiz (violín), Celso López (cello), Rubén González (clarinete), Luz Manríquez (piano).	GEC '88 Grabación Editada en cassette de la Agrupación Musical ANACRUSA.
Leni Alexander, Chile, I y II.	<i>Sous le quotidien décelez l'inexplicable</i> para percusión, piano.	1980, 16'00"	5/X/85, I, estreno en Chile.	Carlos Vera (percusión), Beatriz Bodenhöfer (piano), Ricardo Vivanco (percusión), Cirilo Vila (piano).	
	<i>Los Disparates</i> para arpa, viola, vibráfono, clarinete.	1980, 17'15"	4/X/87, II, estreno en Chile.	Manuel Jiménez (arpa), Alejandra Mahave (viola), Álvaro Yáñez (vibráfono), Jorge Rodríguez (clarinete), Eduardo Cáceres (director).	
Boris Alvarado, Chile, III.	<i>Dou</i> para violoncello y piano.	1989, 4'14"	21/X/89, III. Estreno mundial.	Celso López (violoncello), Cecilia Plaza (piano).	GEC '90

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonogra- rama
Pedro Humberto Allende, Chile, I.	<i>Tonadas N° 4-6-9</i> (de las 12 Tonadas de carácter popular chile- no), para piano.	1918-1922, 6'40"	1/X/85, I (homenaje 100 años de su nacimiento).	Karina Glasinović (piano).	
	<i>Sé Bueno</i> para coro.	1923, 3'30"	1/X/85, I (homenaje 100 años de su nacimiento).	Coro Collegium Josquin, Alejandro Reyes (direc- tor).	
Juan Amenábar, Chile, I-II y III.	<i>Preludio</i> para recordar a Liszt para piano.	1985, 6'05"	5/X/85, I, estreno Mundial.	Cecilia Plaza (piano)	GEC '86
	<i>Clusters</i> para recordar a Liszt para piano.	1987, 7'10"	29/IX/87, II, estreno mundial.	Cecilia Plaza (piano).	GEC '88
	<i>I will pray</i> para voz y piano.	1989, 6'06"	14/X/89, III, estreno mundial.	Magdalena Amenábar (voz), Cecilia Plaza (piano).	GEC '90
Víctor Amícola, Argentina, III.	<i>Rimpetto</i> para vibráfono y clarinete bajo.	1988, 10'30"	12/X/89, III, estreno en Chile.	Álvaro Yáñez (vibráfono), Francisco Gouet (clarinete bajo).	
Fernando Antireno, Chile, I y II.	<i>Música para los ojos</i> (con video de pinturas) para música electroacústica.	1985	3/X/85, I.		
	<i>La Notte</i> (texto Cesare Pavese) para soprano, contralto, piano y te- clados.	1987, 9'34"	29/IX/87, II, estreno mundial.	Lorna Guzmán (soprano), Soledad Díaz (contralto), Eduardo Browne (piano), Fernando Antireno (tecla- dos).	GEC'88
Pablo Aranda, Chile, II.	<i>Ilógica</i> para guitarra.	1986, 4'47"	29/IX/87, II.	Luis Orlandini (guitarra).	GEC '88

Chile, I-II y III.	electrónica en cinta magnetofónica.			estreno mundial.	GEC'89
	<i>En el Infinito</i> para música electrónica en cinta magnetofónica. Fragmento.	1987, 12'08"		1/X/87, II, preestreno mundial.	
	<i>Cuatro Piezas instrumentales</i> para música electrónica.	1989, 11'50"		12/X/89, III, estreno mundial.	GEC'90
Guilherme Bauer, Brasil, III.	<i>Losango Cáqui</i> para coro.	1988, 4'32"		12/X/89, III, estreno en Chile.	Ensamble vocal in illo Tempore, Víctor Alarcón (director).
Oscar Bazán, Argentina, II.	<i>Los Mitos</i> para cordófono, aerófono, idiófono, membranófono.	1985, 10'20"		1/X/87, II, estreno en Chile.	Giulia Martelli (cordófono), Ángel Cárdenas (cordófono), Bobbi Jane Berkheimer (aerófono), Raimundo Garrido (idiófono), René Calderón (membranófono), Oscar Bazán (director).
Gustavo Becerra, Chile, I y II.	<i>Romance de la Rosa Fresca</i> para coro.	1951, 2'48"		1/X/85, I, homenaje 60 años.	Coro Collegium Josquin, Alejandro Reyes (director).
	<i>Manos de Obrero</i> , texto Gabriela Mistral para voz y guitarra.	1967, 4'36"		5/X/85, I, homenaje 60 años.	Rosario Cristi (mezzosoprano), Luis Orlandini (guitarra).
	<i>Trozo</i> para cello solo.	1961, 2'38"		5/X/85, I, homenaje 60 años, estreno mundial.	Celso López (violoncello).

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonogra- rama
	<i>Dos canciones de Triphthión</i>  (1) <i>Bericht über der Tod eines Genossen.</i> (2) <i>Herr Doktor</i> (texto B. Brecht).	1981, 6'52"	5/X/85, I, homenaje 60 años.	Hanns Stein (tenor), Cirilo Vila (piano).	GEC '86 (1)
León Biriotti, Uruguay, III.	<i>Géminis</i> para violín y violoncello.	1987, 4'45"	19/X/89, III, estreno en Chile.	Isidro Rodríguez (violín), Celso López (violoncello).	
Carlos Botto, Chile, I y II.	<i>Partita</i> para piano.	1984, 11'30"	3/X/85, I, estreno mundial	Cecilia Plaza (piano).	GEC '86
	<i>Homenaje a Franz Liszt,</i> opus 38, N° 2 para piano.	1986, 4'14"	1/X/87, II.	Marcelo Cáceres (piano)	GEC '88
Gabriel Brncić, Chile.	<i>Bach y las tres monedas</i> para música electroacústica en cinta magnetofónica.	1980	1/X/85, I, estreno en Chile.		
	<i>Trío</i> (a la memoria de Alberto Ginastera) para violín, violoncello y piano.	1983, 15'08"	4/X/87, II, estreno en Chile.	Patricio Cádiz (violín), Patricio Barría (violoncello), Cirilo Vila (piano).	



Chile, I, II y III.	<i>siglo</i> para música electroacústica en cinta magnetofónica.				
	<i>Las 7 preguntas</i> (texto Pablo Neruda) para voz, piano, clarinete y percusión.	1985, 9'10"	5/X/85, I, estreno mundial.	Lorna Guzmán (soprano), Cecilia Plaza (piano), Jorge Rodríguez (clarinete), Raimundo Garrido (percusión).	GEC '86
	<i>Seco, Fantasmal y Vertiginoso</i> para piano.	1986, 7'51"	4/X/87, II, homenaje a Franz Liszt.	Cecilia Plaza (piano).	GEC '88
	<i>La otra concertación</i> para voz acústica y electroacústica, voz procesada, tablas, indues, bajo eléctrico, director intérprete.	1989, 12'54"	21/X/89, III, estreno mundial.	Francesca Ancarola (voz acústica y electroacústica), Claudia Virgilio (voz procesada), Merly Donoso (tablas indues), Silvio Paredes (bajo eléctrico), Eduardo Cáceres (director intérprete).	GEC '90
Lindembergue Cardoso, Brasil, III.	<i>Dos Miniaturas</i> para tuba.	1983, 3'28"	14/X/89, III, homenaje póstumo, estreno en Chile.	Luis Hernán Ángel (tuba).	
Gabriel J. Cerini, Argentina, III.	<i>Cuatronso hijo de Cuatronso</i> para flauta, violoncello, tuba, ruido blanco.	1988, 8'17"	19/X/89, III, estreno mundial	Carmen Almarza (flauta), Alejandro Tagle (violoncello), Carlos Herrera (tuba), Jacqueline Lefevre (ruido blanco), Guillermo Rifo (director).	
Cecilia Cordero, Chile, I.	<i>Sobre un verso del Capitán</i> (texto Pablo Neruda) para tenor y piano.	1985, 4'30"	3/X/85, I.	Victor Alarcón (tenor), Cecilia Plaza (piano).	GEC '86

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonogra- ma
Rolando Cori, Chile, II y III.	<i>Hermoso es ver bajar de la Montaña</i> para flauta, guitarra, percusión, contrabajo.	1987, 9'50"	29/IX/87, II, estreno mundial.	Hernán Jara (flauta travesa), Luis Orlandini (guitarra), Héctor Moro (percusión), René Cartes (contrabajo), Alejandro Guarello (director).	GEC '88
	<i>Magnificat</i> para coro femenino y guitarra amplificada.	1989, 6'56"	19/X/89, III, estreno mundial.	Coro femenino: Laura Délano, Irene Alvarado, Verónica Sierralta, Isabel Garay. Juan Mourás (guitarra amplificada), Alejandro Reyes (director).	GEC '90
Sergio Cornejo, Chile, III.	...e forpio para flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello y piano.	1987, 3'33"	15/X/89, III.	Carmen Almarza (flauta), Guillermo Milla (oboe), Raúl Crag (clarinete), Isidro Rodríguez (violín), Clara Jury (violoncello), Luis Alberto Latorre (piano), Guillermo Rifo (director).	GEC '90
Renán Cortés, Chile, II.	<i>El viejo Sátiro</i> (texto Amado Nervo) para tenor y piano.	1985-87, 3'25"	1/X/87, II, estreno mundial.	Mauricio Cortés (tenor), Deborah Singer (piano).	GEC '88
Acario Cotapos, Chile, III.	<i>Sonata Fantasia</i> para piano.	1924, 10'16"	21/X/89, III, homenaje a 100 años de su nacimiento.	Elma Miranda (piano).	GEC '90

Cozzi, Argentina, II.	contrabajo, percusión, y cinta magnetofónica.		estreno en Chile.	Eugenio Parra (contraba- jo), Juan Coderch (percu- sión).
Santiago Chotsou- rian, Argentina, II.	<i>De La Oda a Salinas</i> (tex- to Fray Luis de León) para voz, flauta traver- sa, clarinete y saxo alto.	1986, 4'30"	1/X/87, II, estreno en Chile.	Carmen Luisa Letelier (voz), Eliana Orrego (flau- ta travesa), Jorge Rodrí- guez (clarinete), Amelia Wenborne (saxo alto), Ciri- lo Vila (director).
Ricardo Dal Farra, Argentina, III.	<i>Integrados</i> para música electroacústica y guita- rra grabada.	1986, 7'53"	20/X/89, III, estreno en Chile.	Arturo Gervasoni (guita- rra grabada).
Alfredo del Móna- co, Venezuela, III.	<i>Chants</i> para flauta tra- versa.	1988, 5'32"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Soledad Jaramillo (flauta travesa).
Pablo Di Liscia, Ar- gentina, II.	<i>Que sean Dos</i> para flauta travesa y guitarra.	4'32"	1/X/87, II, estreno en Chile.	Javier Gómez (flauta tra- versa), Juan Mourás (guita- rra).
Raúl Do Valle, Bra- sil, III.	<i>Interacción</i> para contra- bajo y piano.	1983, 4'51"	17/X/89, III, estreno en Chile.	Eugenio Parra (contraba- jo), Cirilo Vila (piano).
Oscar Edelstein, Ar- gentina, II.	<i>Triste</i> para flauta tra- versa, saxo alto y clari- nete.	1980, 7'45"	29/IX/87, II, estreno en Chile.	Eliana Orrego (flauta tra- versa), Jorge Rodríguez (saxo alto), Francisco Gouet (clarinete bajo), Jor- ge Hermosilla (director).
Mariano Etkin, Ar- gentina, II y III.	<i>Camino de Cornisa</i> para flauta travesa, clarine- te, piano y percusión.	1985, 7'09"	29/IX/87, II, estreno en Chile.	Alejandro Lavanderos (flauta travesa), Raúl Crag (clarinete), Beatriz Boden- höfer (piano), Carlos Vera (percusión).
	<i>Arenas</i> para piano.	1988, 7'45"	12/X/89, III, estreno en Chile.	Cecilia Plaza (piano).

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonogramas
Pablo Freire, Ecuador, III.	<i>Trompa de Lobo</i> para flauta traversa, oboe, clarinete, fagot, corno, flauta traversa.	1986, 9'00"	12/X/89, III, estreno en Chile.	Hernán Jara (flauta traversa), Enrique Peña (oboe), Francisco Gouet (clarinete), Pedro Sierra (fagot), Bernardo Guggiana (corno), Alberto Harms (flauta traversa, invitado).	
Sergio Freire, Brasil, III.	<i>Baurembi</i> para música electroacústica.	1988, 6'00"	20/X/89, III, estreno en Chile.		
Martín A. Fumaro-la, Argentina, III.	<i>Estatismo</i> para música electroacústica.	8'20"	20/X/89, III, estreno en Chile.		
Gerardo Gandini, Argentina, II.	<i>Eusebius</i> para piano (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para 4 pianos).	1984, 10'22"	4/X/87, II, estreno en Chile.	Gerardo Gandini (piano).	
Fernando García, Chile, III.	<i>Tierras ofendidas. Tormentos. Desapariciones</i> , para flauta traversa, oboe, clarinete.	1984, 5'13"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Eduardo Perea (flauta traversa), Santiago Araya (oboe), Luis Yáñez (clarinete), Andrés Maupoint (director).	GEC '90
Leonardo García, Chile, III.	<i>Muraihi</i> para corno y quena.	1989, 6'17"	17/X/89, III, estreno mundial.	Edward Brown (corno francés), Leonardo García (quena).	GEC'90
Celso Garrido-Lecca, Perú, III.	<i>Simpay</i> para guitarra.	1988, 11'20"	19/X/89, III, estreno mundial.	Mauricio Valdebenito (guitarra).	

Chile, I.	<i>Víspera</i> para guitarra, voz y piano. (1) <i>Agua de otro río.</i> (2) <i>El tiempo aprisiona tu rostro.</i> (3) <i>Amaba el Mar.</i>				Tamara López (soprano), Pablo Morales (piano).	
Ramón Gorigoitia, Chile, III.	<i>Acuerdos</i> para oboe, clarinete, trompeta, violín, violoncello, contrabajo y percusión.	1986, 5'55"	17/X/89, III, estreno mundial.		Rodrigo Herrera (oboe), Jorge Rodríguez (clarinete), Juan Carlos Urbina (trompeta), Alberto Dourthé (violín), Verónica González (violoncello), Ismael Torres (contrabajo), Gerardo Salazar (percusión), Santiago Meza (director).	GEC '90
Dante Grela, Argentina, II y III.	<i>Trío</i> para flauta, oboe y clarinete.	1982, 12'28"	4/X/87, II, estreno en Chile.		Eliana Orrego (flauta travesera), Jorge Galán (oboe), Francisco Gouet (clarinete), Jorge Hermosilla (director).	
	<i>De los Mundos Paralelos</i> para piano y sonidos electrónicos.	1989, 14'09"	19/X/89, III, estreno en Chile.		Ana María Correa (piano)	
Alejandro Guarello, Chile, I, II y III.	<i>Pour Klavier</i> para piano.	1985, 7'14"	3/X/85, I, estreno mundial.		Cecilia Plaza (piano).	GEC '86
	<i>Solitario III</i> para corno francés.	1987, 7'36"	4/X/87, II, estreno mundial.		Edward Brown (corno francés).	GEC '88
	<i>Incontri (o)</i> para flauta travesera, clarinete y violoncello.	1984, 7'34"	21/X/89, III, estreno mundial.		Hernán Jara (flauta travesera), Francisco Gouet (clarinete), Celso López (violoncello).	GEC '90

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonó- grama
Guerra-Peixe, Bra- sil, III.	<i>Bilhete de um jogral</i> para viola.	1984, 2'40"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Pedro Poveda (viola).	
Federico Heinlein, Chile, I y II.	<i>Estrella Solitaria</i> para violín, violoncello, fa- got, clarinete y oboe.	1983, 8'30"	5/X/85, I, estreno mundial.	Cecilia López (violín), Cla- ra Jury (violoncello), Pedro Sierra (fagot), Francisco Gouet (clarinete), Guiller- mo Milla (oboe).	GEC '86
	<i>Imaginaciones</i> para quinteto de vientos.	1987, 6'47"	3/X/87, II (homenaje 75 años de vida), estreno mundial.	Quinteto de Vientos <i>Pro Arte</i> : Hernán Jara (flauta traversa), Daniel Vidal (o- boe), Francisco Gouet (cla- rinete), Pedro Sierra (fa- got), Mauricio Ibacache (corno francés).	GEC '88
Jorge Horst, Argen- tina, II.	<i>...En lo vivo...</i> (texto Martha Busso) para voz y flauta traversa.	1984, 4'36"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Ilse Simpfendörfer (voz), Alberto Harms (flauta tra- versa).	
Carlos Isamitt, Chi- le, II.	<i>Evocaciones Huilliches</i> para tenor y piano.	1945, 9'45"	29/IX/87, II, homenaje 100 años.	Hanns Stein (tenor), Hilda Cabezas (piano).	
Juan José Iturribe- rry, Uruguay, III.	<i>Fuera de la Jaula</i> para piano preparado.	1983, 6'20"	12/X/89, III, estreno en Chile.	Deborah Singer (piano preparado).	
Manuel Juárez, Ar- gentina, II.	<i>Dos por Do</i> para dúo de flauta traversa.	7'50"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Gonzalo Cortés y Pablo Ra- mírez (flautas traversas).	
Elsa Justel, Argenti- na, III.	<i>Ichihualasto o La Valée de la lune</i> para música elec- troacústica	1989, 9'35"	20/X/89, III, estreno en Chile.		

Francisco Kröpfl, Argentina, III.	<i>Orillas</i> para música electroacústica.	1988, 10'10"	14/X/89, III, estreno en Chile.		
Harry Lamott Crowl, jr., Brasil, III.	<i>Sabra</i> para oboe y piano.	1983, 10'55"	17/X/89, III, estreno en Chile.	Daniel Vidal (oboe), Karina Glasinović (piano).	
Diego Legrand, Uruguay, III.	<i>Eterna Interrogante</i> para viola, violoncello y contrabajo.	1988, 10'04"	12/X/89, III, estreno mundial.	Raúl Fauré (viola), Juan Goic (violoncello), Eugenio Parra (contrabajo).	
Alfonso Letelier, Chile, II.	<i>Decires</i> (texto Marqués de Santillana) para coro.	2'43"	4/X/87, II, homenaje en sus 75 años de vida.	Coro Collegium Josquin, Alejandro Reyes (director).	
Miguel Letelier, Chile, I.	<i>Tres canciones</i> para contralto, clarinete y piano. (1) <i>La Mort Favorable</i> . (2) <i>La Détresse</i> . (3) <i>Au-delà de l'ennui...</i>	14'16" 1981 1983-84, 5'37" 1983-84	1/X/85, I.	Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Cirilo Vila (piano).	GEC (2) '86.
Max Lifchitz, México, III.	<i>Transformaciones 2</i> para violín solo.	1986, 5'50"	21/X/89, III, estreno en Chile.	Jaime Mancilla (violín).	
María Eugenia Luc, Argentina, II.	<i>En la sala blanca y el espejo</i> para flauta travesa, oboe y clarinete.	2'09"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Gonzalo García (flauta travesa), Sergio Marín (oboe), Raúl Crag (clarinete).	
María Teresa Luen- go, Argentina, III.	<i>Presencias</i> para flauta travesa, violín y piano.	1980, 10'06"	19/X/89, III, estreno en Chile.	Eliana Orrego (flauta travesa), Antonio Dourthé (violín), Cirilo Vila (piano).	
Claudio Lluan, Argentina, II.	<i>Vidala de los Tiempos Muertos</i> para piano.	1980, 5'55"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Cirilo Vila (piano).	

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonogra- ma
Fernando Maglia, Argentina, III.	<i>Espacios Surgidos III</i> pa- ra guitarra.	9'12"	19/X/89, III, estreno en Chile.	Hugo Manzi (guitarra).	
Daniele Marcondes Gugelmo, Brasil, III.	<i>Zeol</i> para guitarra y ar- pa del piano.	1989, 4'00"	14/X/89, III, estreno en Chile.	Francisco González (guita- rra), Manuel Jiménez (arpa del piano).	
Gabriel Matthey, Chile, I.	<i>Juegos Otoñales</i> para piano.	1984, 9'04"	5/X/85, I.	Cecilia Plaza (piano).	
Gilberto Mendes, Brasil, III.	<i>Tres cuentos de Cortázar</i> para piano.	13'53"	21/X/89, III, estreno en Chile.	Karina Glasinović, (piano).	
José Miguel Miran- da, Chile, II.	<i>786/PER</i> para piano.	4'20"	3/X/87, II.	Luis Alberto Latorre (pia- no).	GEC '88
Jorge Edgard Moli- na, Argentina, II.	<i>Pieza</i> para piano y per- cusión.	1986, 7'57"	29/IX/87, II, estreno en Chile.	Alvaro Cruz (percusión), Karina Glasinović, (piano).	
Celso Mojola, Bra- sil, III.	<i>Quinteto</i> para flauta tra- versa, clarinete, fagot, cello y violín.	1986, 4'33"	17/X/89, III, estreno mun- dial.	Soledad Jaramillo (flauta traversa), Darwin Rodrí- guez (clarinete), Jaime Ma- rabolí (fagot), Ángel Cár- denas (violoncello), Alber- to Dourthé (violín), Santia- go Meza (director).	
Vicente Moncho, Argentina, III.	<i>Pieza opus 12</i> para violín.	1983, 4'44"	17/X/89, III, estreno mun- dial.	Juan Sebastián Leiva (vio- lín).	
Marlos Nobre, Bra- sil, III.	<i>Solo I</i> para flauta tra- versa.	1984, 4'53"	14/X/89, III, estreno en Chile.	Gonzalo Cortés (flauta tra- versa).	



fredo Núñez Navarrete, Chile, I.	<i>Diversimento</i> para guitarra, piano, violoncello y flauta travesa.	1981, 5'00"	3/200, I, estreno público mundial.	Juan Morales (guitarra), Patricia Rodríguez (piano), Rodrigo Díaz (violoncello), Javier Gómez (flauta travesa).	GEC '86
Flavio Oliveira, Brasil, III.	<i>Round about Debussy</i> para piano.	1989, 6'00"	14/X/89, III, estreno en Chile.	Luz Manríquez (piano).	
Juan Orrego-Salas, Chile, I.	<i>Balada</i> opus 84 para violoncello y piano.	1982-83, 10'00"	3/X/85, I, estreno en Chile.	Patricio Barría (cello), Cirilo Vila (piano).	GEC '86
	<i>Tres canciones en estilo popular</i> opus 80 (texto Pablo Neruda) para soprano y guitarra, (1) <i>Oda al Aire</i> . (2) <i>Oda a la Cebolla</i> . (3) <i>Oda al Pan</i> .	1981, 5'15"	5/X/85, I, estreno en Chile.	Lorna Guzmán (soprano), Héliida Corvalán (guitarra).	
Sergio Ortega, Chile, II.	<i>...Ayes y lamentos por Alejo Carpentier</i> para clavecín.	1983, 5'56"	3/X/87, II, estreno en Chile.	Maité Daiber (clavecín).	GEC '88
Graciela Paraskevadis, Argentina, Uruguay, II y III.	<i>Un lado, otro lado</i> para piano.	1984, 8'02"	1/X/87, II, estreno en Chile.	Cecilia Plaza (piano)	
	<i>Más fuerza tiene</i> para clarinete.	1984, 3'40"	14/X/89, III, estreno en Chile.	José Olivares (clarinete).	
Stella Perales, Argentina, III.	<i>Pulsiones</i> para flauta travesa, clarinete, viola, violoncello y piano.	1985, 5'21"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Eduardo Perea (flauta travesa), Luis Yáñez (clarinete), Alejandra Mahave (viola), Eduardo Salgado (violoncello), Luis Alberto Latorre (piano).	

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonograma
Alberto Perduca, Argentina, III.	<i>Polar</i> para flauta travesa, clarinete, clarinete bajo.	1982, 7'03"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Hernán Jara (flauta travesa), Darwin Rodríguez (clarinete), Francisco Gouet (clarinete bajo).	
Andrés Posada, Colombia, III.	<i>Tríptico</i> para clarinete N° 2.	1987, 11'15"	17/X/89, III, estreno en Chile.	Claudio Chaparro (clarinete).	
Cergio Prudencio, Bolivia, III.	<i>Juegos Imaginados</i> para percusión.	1985-87, 4'26"	15/X/89, III, estreno en Chile.	Miguel Zárate y Juan Corderch (percusión).	
Hernán Ramírez, Chile, I y II.	<i>Tocatta</i> para dos pianos.	1981, 19'14"	3/X/85, I y II, estreno mundial.	Luis Alberto Latorre y Patricia Rodríguez (pianos).	
	<i>Sonetos de Amor y Muerte</i> (texto Pablo Neruda) para tenor y piano.	1986, 6'07"	3/X/87, II, estreno mundial.	Víctor Alarcón (tenor), Cecilia Plaza (piano).	GEC '88
Eduardo Reck-Miranda, Brasil, III.	<i>Convulsão na Fuga</i> para música electroacústica.	1989, 10'00"	20/X/89, III, estreno mundial.		
Tim Rescala, Brasil, III.	<i>Tango</i> para trombón.	1988, 3'40"	12/X/89, III, estreno en Chile.	Jorge Cerda (trombón).	
Carlos Riesco, Chile, I.	<i>Añoranzas</i> para clarinete y piano.	1984, 7'15"	1/X/85, I, estreno en Chile.	Valene Georges (clarinete), Cirilo Vila (piano).	GEC '86
Guillermo Rifo, Chile, I, II y III.	<i>Intento</i> para flauta travesa y cinta magneto-fónica.	1984, 9'00"	5/X/85, I.	Alberto Harms (flauta travesa).	GEC '86

	cusión y flauta travesa.			dial.	rate, Carlos Vera, Álvaro Cruz (percusión), Jasha Koneffke (flauta travesa), Guillermo Rifo (director).	'88
	<i>Tercer Vacto</i> para violín, viola, violoncello, contrabajo, percusión y narrador.	1989, 6'47"		21/X/89, III, estreno mundial.	Carmen Gloria Palma, Jorge Marambio (violines), Alejandra Mahave (viola), Clara Jury (violoncello), Miguel Pizarro (contrabajo), Juan Coderch, Ricardo Vivanco (percusión), Víctor Alarcón (narrador), Lothar Königs (director).	GEC '90
Arturo Rodas, Ecuador, III.	<i>Oh...</i> para trompeta.	1984, 7'51"		21/X/89, III, estreno mundial.	John Schroeder (trompeta).	
Diana Rud, Argentina, II.	<i>Tres Melancolías</i> para flauta travesa y piano.	1984, 5'35"		29/IX/87, II, estreno en Chile.	Alejandro Lavanderos (flauta travesa), Beatriz Bodenhöfer (piano).	
Arturo Salinas, México, III.	<i>Unami</i> para flauta travesa.	1988, 2'16"		14/X/89, III, estreno mundial.	Leonardo García (flauta travesa).	
Claudio Santoro, Brasil, III.	<i>Duo</i> para fagot y piano.	1982, 8'00"		14/X/89, III, homenaje póstumo, estreno en Chile.	Pedro Sierra (fagot), Deborah Singer (piano).	
Francis Schwartz, Puerto Rico, III.	<i>La Locura de Robert Schumann</i> músico-actor y piano.	1983, 20'01"		15/X/89, III, estreno en Chile.	Eduardo Cáceres (músico actor), Cecilia Plaza (piano).	
Carlos Silva, Chile, III.	<i>Indómito</i> para fagot.	1989, 5'10"		14/X/89, III, estreno mundial.	Pedro Sierra (fagot).	GEC '90
Miguel Ángel Sugo, Argentina, III.	<i>Ave María</i> para coro.	1985, 3'00"		12/X/89, III, estreno en Chile.	Coro Ensamble Vocal in illo Tempore, Víctor Alarcón (director).	

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonograma
Luis Szarán, Paraguay, II y III.	<i>Variaciones en puntas</i> para quinteto de vientos.	1986, 13'09"	1/X/87, II, estreno en Chile.	Quinteto de vientos Pro Arte: Hernán Jara (flauta travesa), Daniel Vidal (oboe), Francisco Gouet (clarinete), Pedro Sierra (fagot), Mauricio Ibacache (corno).	
	<i>Añesu</i> para barítono, flauta travesa, oboe, violín, viola, violoncello, voz femenina, voz masculina, percusión y piano.	1980, 9'21"	17/X/89, III, estreno en Chile.	Fernando Lara (barítono), Eliana Orrego (flauta travesa), Santiago Araya (oboe), Sara Meza (violín), Marcelo Loewe (viola), Brigitte Orth (violoncello), Claudia Virgilio (voz femenina), Wilson Hidalgo (voz masculina), René Calderón (percusión), Adriana Balter (piano), Antonio Dourthé (director).	
Tato Taborda, jr., Brasil, III.	<i>Organismo</i> cuarteto de guitarras.	1987, 16'33"	21/X/89, III, estreno en Chile.	Javier Menéndez, Enrique Torreblanca, Alexis Durbahn, Francisco Mendoza, guitarras.	
Alicia Terzián, Argentina, II.	<i>Bestiela: Érase una vez —lluvia de oro— ¿Qué pasó en el Castillo?</i> para música electroacústica en cinta magnetofónica.	1981	4/X/87, II, estreno en Chile.		

Jose Miguel Tobal, Chile, II.	<i>Son para guitarra.</i>	1960, 3'00"	2/1961, II.	Luis Chardón (guitarra).	GEC '88
Héctor Tosar, Uruguay, II y III.	<i>Reflejos 4</i> para violín I, violín II, viola, violoncello.	1974, 7'45"	1/X/87, II, estreno en Chile.	Celia Avaria (violín I), Carmen Gloria Palma (violín II), Cristóbal Giesen (viola), Clara Jury (violoncello).	
	<i>...en RE</i> para piano.	1981, 11'13"	19/X/89, III, estreno en Chile.	Cirilo Vila (piano).	
Gabriel Valverde, Argentina, III.	<i>Escenas introspectivas</i> para violín y piano.	1981, 10'02"	14/X/89, III, estreno en Chile.	Felipe Hidalgo (violín), Jacqueline Urizar (piano).	
Santiago Vera, Chile, I.	<i>Akuaresca</i> para dúo de piano	1985, 4'03"	1/X/85, I, estreno mundial.	Karina Glasinović y Marcelo Cáceres (pianos)	GEC '86
Roberto Victorio, Brasil, III.	<i>Transeúntes Transitamos</i> para soprano, narrador, vibráfono y percusión.	1982, 4'53"	1/X/89, III, estreno en Chile.	Lydia Menckhaus (soprano), Víctor Alarcón (narrador), Ricardo Vivanco (vibráfono), Miguel Zárate (percusión).	
Cirilo Vila, Chile, I y II.	<i>Tonada del Transeúnte</i> para clarinete.	1980, 3'00"	1/X/85, I	Valene Georges (clarinete)	
	<i>Recuerdo el Mar</i> (texto Pablo Neruda) para tenor y piano.	1984, 3'50"	3/X/85, I	Victor Alarcón (tenor), Cecilia Plaza (piano).	GEC '86
	<i>4 Hojas de Otoño ...y una flor para esta y otras primaveras...</i> para flauta traversa.	1984, 7'03" 1987	1/X/87, II, estreno mundial.	Alejandro Lavanderos (flauta traversa).	GEC '88
	<i>Cortaron tres árboles</i> (texto Federico García Lorca) para coro.	1960, 2'54"	4/X/87, II, homenaje 50 años de vida.	Coro Collegium Josquin, Alejandro Reyes (director).	

Compositor, país de origen, encuentros en que participó	Título de la obra e instrumentación	Año de composición y duración	Fecha de presentación, encuentros en el que se presentó, tipo de estreno	Intérpretes	Edición en fonograma
Heitor Villa-Lobos, Brasil, II.	<i>Rosa Amarela</i> para coro.	1'35"	4/X/87, II (homenaje 100 años de nacimiento).	Collegium Josquin, Alejandro Reyes (director).	
Patricio Wang, Chi- le, III.	<i>Alter Ego</i> para dúo de trompeta.	1983, 4'03"	14/X/89, III, estreno en Chile.	Cristián Muñoz y Cristián Flores (trompetas).	GEC '90
Vladimir Wistuba, Chile/Finlandia, III.	<i>Ileana</i> para guita- rrista-recitante, cha- rango.	1988, 5'40"	15/X/89, III, estreno mun- dial.	Jaime Calisto (guitarra-re- citante), Ítalo Pedrotti (charango).	GEC '90

NOTA: Los datos del presente catálogo, no necesariamente corresponden a los impresos en cada programa, puesto que por razones de fuerza mayor hubo que realizar cambios de último momento.

Agradezco la colaboración brindada por Francesca Ancarola, para la realización de este artículo, especialmente en la confección del catálogo.

# CRÓNICA

## *Creación Musical en Chile*

*Compositores e intérpretes nacionales jóvenes presentaron un programa con solos, un dúo y un trío compuestos en los últimos cinco años.*

En el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, el 7 de diciembre de 1989, se tocaron las siguientes obras de músicos chilenos: *La parábola del brujo*, de Juan Mourás, sobre un poema de Mario Miranda, tuvo de ejecutantes a la soprano Gabriela Lehmann, Sergio Sauvalle en charango y Juan Mourás, guitarra; Liliana Solís y Jaime González autor de *Ensemble*, ofrecieron a cuatro manos este trozo pianístico sobre un Ave María arcaizante; Héctor Sepúlveda interpretó la rapsódica fantasía para guitarra *Suonare*, de Renán Cortés; el guitarrista Mauricio Valdebenito ejecutó *Marehudio* de Carlos Moreno quien enseguida tocó su *Estudio* para guitarra. El compositor Ernesto León ofreció dos obras para piano, un breve *Ostinato* ejecutado por el autor y Karina Glasinović venció los escollos de otra pieza, emparentada con la anterior.

Silvia Contreras ejecutó las obras pianísticas de Juan Antonio Sánchez: *Un pirata chico* y *Nostalgia elemental II*; *Escape* de Edgardo Cantón fue interpretado por Paola Urbina; *Arte di nuova fiamma* —homenaje a Jerónimo Bosch— para clarinete solo de Alessandro Fantín, fue interpretada por Jorge Levín; el clarinetista Claudio Chaparro tocó dos obras del compositor Rafael Díaz: *Escondida I* y *Correlato*.

Al oboísta Santiago Araya le tocó la proeza de la tarde: ejecutar *Avenidas*, de David Ayma.

### *Quinta Temporada de Música Contemporánea Chilena*

Con el auspicio del Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile, la Corporación Cultural de Las Condes presentó en los jardines del Instituto la Quinta Temporada de Música Contemporánea Chilena, organizada por el compositor Eduardo Cáceres, los días 9 y 11 de enero.

Como ha sido característico de estas temporadas, se interpretaron obras escritas a partir de la década del ochenta y se seleccionaron a más de cuarenta destacados intérpretes nacionales para ejecutarlas.

En esta ocasión se rindió homenaje a dos compositores nacionales fallecidos en 1989, Ida Vivado y Pedro Núñez Navarrete.

El programa del primer concierto, el 9 de enero, incluyó: *Tres momentos* 1979, de Ida Vivado, dedicados a la pianista Margarita Herrera, quien ejecutó la obra de su maestra.

Hernán Jara, flauta traversa, ofreció una interpretación vital de *Diva*, de Ricardo Bozzi.

*Tierras Ofendidas* 1984, de Fernando García, quien regresó a Chile después de años de ausencia, se tocó el trío de instrumentos de viento: flauta, oboe y clarinete cuya primera audición la realizó *Anacrusa*, en el Encuentro de Música Contemporánea, hace tres meses en el Instituto Goethe. Los intérpretes en este

*Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 111-123.

concierto fueron Eduardo Perea, flauta, Santiago Araya, oboe y Luis Yáñez, clarinete, quienes sin director, impresionaron al transportar al auditorio hacia ambientes tétricos de aflicciones y ausencias.

En la segunda parte se interpretaron: *Biorrítica*, 1989 de Francesca Ancarola, ejecutada por: José Olivares, clarinete; Francesca Ancarola, violoncello; Manuel Fernández, piano; Gerardo Salazar, percusión, todos bajo la dirección de Eduardo Cáceres. De Edmundo Vásquez se tocó el estreno para Chile de *Ofrenda* 1986, interpretada por la excelente guitarrista Ximena Matamoros. De Ricardo Escobedo se escuchó, en estreno mundial, *Límite* 1989 para clarinete y violoncello con Francisco Gouet y Patricio Barría. Enseguida se escuchó *Tumi* 1987, de Leonardo García para quena, obra que ejecutó el compositor.

Terminó el concierto con *Estudio N° 1*, Op. 83, 1989, de Hernán Ramírez en estreno mundial. Participaron en esta obra los percussionistas, Sergio González, Ricardo Vivanco, Frano Kovac, Alvaro Cruz, todos bajo la dirección de Carlos Vera. “El singular ejercicio —comenta el crítico Federico Heinlein— comienza y termina con un concierto de ranas, en cuyo marco se lucen tambores, timbales, marimbas, etc., exhibiendo una nerviosa complejidad de ritmos, que cosquillea y regocija”.

El segundo programa se realizó el 11 de enero, con un homenaje al compositor Pedro Núñez Navarrete, con su obra *Suite de la Abuela*, 1982, que interpretó la guitarrista Ximena Matamoros.

Enseguida se escuchó *Rumores*, 1989, de Renán Cortés para piano, grabación en cinta magnética/Voz de Georgias Romero; *Dualidad para uno*, 1989, de Edgardo Cantón, fue interpretada por el violoncellista Celso López; de Federico Heinlein se escuchó enseguida: *Allá Abajo* de 1989, estreno mundial que contó de dos partes, *Canción de Cuna* y *Olvidamos*, con texto de David Rosemann, obra que interpretaron la contralto Magda Mendoza; Juan Sebastián Leiva, violín; Francisco Gouet, clarinete; Patricio Barría, cello y, Cirilo Vila, piano.

Continuó el concierto con *Tubulari*, 1989, de Eduardo Cáceres, para tuba y piano con los intérpretes Luis Hernán Ángel y Virna Osses.

La segunda parte del programa se inició con *Cristalino*, *Danza en tres tiempos*, 1988, de Horacio Salinas, que interpretó Mauricio Valdebenito en guitarra; luego se tocó *Soldadri*, 1988, estreno mundial, de Elías Gidi, ejecutada por Santiago Araya, oboe; Claudio Chaparro, clarinete; y Rodrigo Navarro, fagot. De Guillermo Rifo se tocó *Impresiones*, 1987, estreno mundial, con Julio Doggenweiler, flauta, y Manuel Jiménez, arpa; de Andrés Alcalde se ejecutó *Aria* 1989, para violín a cargo de Isidro Rodríguez. La última obra de este programa fue *La Parábola del Brujo*, de 1989, de Juan Mouras, con texto de Mario Miranda, cantada por la soprano Gabriela Lehmann, Sergio Sauvalle, charango, y Juan Mouras, guitarra.

#### *Suite Rock para Siete Pájaros*, de Daniel Campos

Esta obra basada en el libro de poemas de Pablo Neruda, “Arte de Pájaros”, se estrenó el 11 de enero en el Campus Oriente de la Universidad Católica.

El autor de la obra musical conservó íntegros los versos de Neruda: “La



golondrina", "El jilguero", "El cóndor", "El picaflor", "La loica", "El águila" y "La diuca", la obra de Daniel Campos fusionó elementos de música contemporánea, rock y de raíz folclórica, que comprende una introducción, siete temas y un final.

Junto al autor —que dirige, toca la guitarra y tiene a su cargo los secuenciadores— participaron la soprano Marta Leyton, que cantó los versos; Tomás Thayer, flauta traversa; Jorge Galán, oboe; Felipe Frigerio, teclados, Eduardo Cases, tenor, y Héctor Moro, batería.

Los temas son un continuo que dan unidad a la obra, cada tema tiene su propia forma, algo de minimalismo, entradas parceladas en cada instrumento, procedimientos como cánones y fugales. La obra es descriptiva y cada canción interpreta a cada pájaro. El Picaflor, por ejemplo, es un tema muy liviano, libre y chileno; el Cóndor es muy dramático, encadenado a la poesía. La meta era que la música y los poemas se amalgamaran. Daniel Campos estudió composición con Alejandro Guarello.

#### *Ofrenda de los Andes por la Paz, de Joaquín Bello*

Con el patrocinio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, el 12 de enero se presentó en el Teatro Universidad de Chile, *Ofrenda de los Andes por la Paz*, obra "sinfónica-coral-andina" compuesta entre 1982 y 1986 por Joaquín Bello, en diferentes períodos de sus estadas en Perú, Estados Unidos y Chile.

La obra está totalmente escrita en quechua, idioma plenamente vigente en la franja andina. La temática de la obra versa sobre la cosmogonía y el profundo sentido espiritual de las culturas aborígenes, las que se manifiestan en la celebración del Inti Raymi (Fiesta del Sol) y en la reverencia a los antepasados. Desde el punto de vista musical está escrita para mezzosoprano, tenor, coro, orquesta de cuerdas, instrumentos andinos y percusión. Además se utiliza una cinta magnetofónica pregrabada con efectos especiales de truenos y vientos. La *Ofrenda de los Andes por la Paz* está concebida en 12 movimientos, los que a su vez se agrupan en dos partes. La estructura musical se combina con danzas y apoyo visual mediante la proyección, en una pantalla gigante, de imágenes de la naturaleza andina y efectos lumínicos especiales, lo que la transforma en un espectáculo integral de tipo audiovisual.

En el estreno participó la cantante peruana Cecilia Bohorges, el tenor chileno René Aguilar, el grupo andino "Aranto", dirigido por Fernando Carrasco, que ejecuta los instrumentos andinos; el Coro de Voces Solistas que dirige Guido Minoletti; un grupo orquestal de cuerdas y percusión de la Orquesta Sinfónica de Chile, con el concertino Sergio Prieto a la cabeza, todos bajo la dirección general de Joaquín Bello.

*En las XXII Semanas Musicales de Frutillar, se realizó el estreno mundial de "Las Aguas de los Años" del compositor chileno Federico Heinlein, con texto de Gabriela Mistral*

El 31 de enero se realizó el Concierto de Cámara a cargo del "Ensemble Bartók", integrado por Jaime Mansilla, violín; Carmen Luisa Letelier, contral-

to; Eduardo Salgado, violoncello; Cirilo Vila, piano y Rubén González, clarinete (invitado), ocasión, en que se realizó el estreno mundial de *Las Aguas de los Años*, de Federico Heinlein, sobre los siguientes poemas de Gabriela Mistral: *La lluvia lenta*, *Te espero todavía* y *País de la ausencia*.

*Dos cassettes con quince obras de compositores chilenos dio a conocer la Agrupación Musical Anacrusa en el Goethe Institut*

El 3 de abril se realizó el lanzamiento de dos nuevas cassettes, en el Goethe Institut, editadas por la "Agrupación Musical Anacrusa", con la música de compositores chilenos que fue presentada en el Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Las cintas fueron procesadas con sistema "Digital Audio Tape" de alta fidelidad. El trabajo de grabación correspondió a Ricardo Calvo y el de estudio a Alejandro Lyon, todo con el auspicio financiero de la Fundación Andes.

Incluye la primera de estas cassettes las siguientes obras: *La otra concertación* (1989), de Eduardo Cáceres con Claudia Virgilio y Francesca Ancarola (voces); *Ileana* (1988), de Vladimir Wistuba con Jaime Calisto (guitarra-recitante) e Ítalo Pedrotti (charango); *Tierras ofendidas* (1984), de Fernando García con Eduardo Perea (flauta), Santiago Araya (oboe) y Luis Yáñez (clarinete); *Cuatro Piezas instrumentales* (música electroacústica) (1989), de José Vicente Asuar; *Alter Ego* (1983), de Patricio Wang con Cristián Muñoz y Cristián Flores (trompetas); *Incontri (O)* (1984), de Alejandro Guarello con Hernán Jara (flauta), Francisco Gouet (clarinete) y Celso López (violoncello); *Dúo* (1989), de Boris Alvarado con Celso López (violoncello) y Cecilia Plaza (piano).

En la segunda figuran: *Tercer Vacío* (1989), de Guillermo Rifo, Lothar Königs (director); *Indómito* (1989) con Pedro Sierra (fagot); *Magnificat* (1989), de Rolando Cori, Alejandro Reyes (director); *Acuerdos* (1986), de Ramón Gorigoitía, Santiago Meza (director); *I will pray* (1989), de Juan Amenábar con Magdalena Amenábar (voz) y Cecilia Plaza (piano); *Muraiki* (1989) de Leonardo García con Edward Brown (corno) y Leonardo García (quena); *"...e forpio"* (1987), de Sergio Cornejo, Guillermo Rifo (director); *Sonata-Fantasia* (1924), de Acario Cotapos con Elma Miranda (piano), en homenaje a los 100 años de su nacimiento.

El día del lanzamiento se interpretó en vivo la obra de Leonardo García *Muraiki*

*Trío Internacional de Columbia estrena en Valparaíso obra del compositor chileno Roberto Escobar*

El viernes 18 de mayo el Trío Internacional de Columbia, de Estados Unidos, actuó en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, como parte de la Temporada Artística 1990, y contó con el patrocinio de la Municipalidad y Chilectra V Región.

Integran este conjunto Eva Szekely, violín; Carleton Spotts, cello, y Daniel

Schene, piano. El programa incluyó obras de Liszt, Kodaly, Schubert, y *Atmósferas* (1987) del compositor chileno Roberto Escobar Budge.

*Estreno de "Atacama" de Guillermo Rifo, para orquesta y fagot solista*

El 8 de junio, el maestro Werner Torkanowsky, quien regresó a dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile después de diez años de ausencia, realizó el estreno de *Atacama* del compositor chileno Guillermo Rifo, miembro de la Sinfónica y profesor de percusión.

La obra es una visión sonora del hombre frente a la inmensidad desierta, que con rasgos folklóricos y peculiar sonoridad evoca el dilatado paisaje. Es una obra interesante que incluye el fagot como instrumento solista, el que siguiendo un expresivo transcurso, a veces tierno, a veces áspero y violento entrega una excelente visión de esa inmensa soledad nortina. Obra escrita con dominio de los recursos orquestales y acertados efectos colorísticos, la atractiva parte del fagot solista fue realizada con la musicalidad y calidad acostumbrada de Emilio Donatucci, a quien la obra está dedicada.

*Homenaje a la compositora chilena Ida Vivado*

El 26 de julio la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y la Asociación Nacional de Compositores organizaron un concierto en homenaje a la memoria de la compositora y profesora de piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Ida Vivado, fallecida en 1989.

Se inició el concierto con el homenaje del profesor y compositor Juan Amenábar, quien recordó la rica trayectoria humana, profesional y artística de Ida Vivado; luego la pianista Clara Luz Cárdenas interpretó las siguientes obras de su maestra: *Tres Estudios*, *Dos Preludios* y *Tres Momentos*. En la segunda parte los profesores Ernesto Quezada y Romilio Orellana tocaron dúos barrocos para laúd y guitarra de Falkenhagen, Telemann, Silvio L. Weiss y Vivaldi.

*Gabriel Brncic estrenó varias de sus composiciones en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes*

El compositor Gabriel Brncic estudió violín, oboe y composición en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile y composición y música electroacústica en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires. En dicho Centro trabajó como investigador y profesor. Además fue director del Laboratorio de sonido y música electroacústica del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Municipalidad de Buenos Aires.

Actualmente enseña composición en Barcelona y es miembro de la Asociación Catalana de Compositores.

El 30 de agosto de este año ofreció un concierto en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes con algunas de sus obras, todas ellas primeras audiciones para Chile. El programa incluyó: *Música de Cámara III* (1988) para flauta, flauta en Sol, clarinete bajo, guitarra, contrabajo, bajo su dirección; *Chile Fértil Provin-*

cia (1975-1983), obra electroacústica; *Cielo* (1980) para viola y sonidos electrónicos grabados y *Quinteto Vienés* (1970), dedicado a Gustavo Becerra, para violín, viola, cello, fagot, piano, dirigido por el maestro Cirilo Vila.

#### *Festival de Música Chilena Contemporánea en la Universidad Católica*

En el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica, los días 6, 7 y 8 de septiembre se realizaron los conciertos del ciclo de "Música Chilena Contemporánea", el que se inició con la actuación del Quinteto de Vientos Pro-Arte, dependiente de la misma Universidad y que integran: Hernán Jara (flauta), Daniel Vidal (oboe), Francisco Gouet (clarinete); Mauricio Ibacache (corno) y Pedro Sierra (fagot).

El programa incluyó cuatro obras escritas en 1989: *Quinteto 89*, de Guillermo Rifo; *Quinteto N° 2*, de Hernán Ramírez; *Quinteto de vientos*, de Jaime Miqueles, y *Quetinto*, de Alejandro Guarello, estreno mundial, para cinco ejecutantes.

*Música para guitarra* (1970-1990) se tituló el próximo concierto con obras interpretadas por los profesores Oscar Ohlsen y Alejandro Peralta y tres de sus alumnos más aventajados: Margarita Zegers, Antonio Rioseco y Luis Castro. El programa incluyó desde piezas de inspiración folklórica hasta composiciones de vanguardia.

De Pablo Délano se escuchó *Sonata N° 1 y Dúo*; de Rolando Cori, *Dos trozos*; de Vladimir Wistuba, *Martes 13*; de Alejandro Peralta, *Canción*; *Milonga*, de Horacio Salinas, y *Base Esad*, de Alejandro Guarello, ambas obras ejecutadas por Oscar Ohlsen; *Suite Popular*, de Edmundo Vásquez; y *Variaciones sobre la cueca*, de Gustavo Becerra, y *Pieza para guitarra sola*, de Alejandro Guarello, ambas ejecutadas en primera audición.

La última fecha del festival estuvo a cargo del Grupo de Percusión de la UC integrado por los percusionistas Sergio González, Gerardo Salazar, Álvaro Cruz, Héctor Mora, Frano Kovac y José Díaz, que dirige el profesor Carlos Vera. El programa incluyó de Hernán Ramírez: *Partita* para vibráfono solo y *Arte magnética*; *Hiroshima*, de Boris Alvarado para tres ejecutantes; de Sergio González *Chatarras y cacerolas* para cuatro percusionistas; *Altazor*, de 1956 de León Schidlowsky, con el narrador Gerardo Urrutia que recita el texto de Vicente Huidobro y cuatro percusionistas, para terminar con *Fragmentos* de Guillermo Rifo.

#### *Estreno de "Apocalíptika II" de Santiago Vera en el marco del "World Music Days 1990", en Oslo, Noruega*

El 24 de septiembre se estrenó en Oslo *Apocalíptika II* del compositor chileno Santiago Vera, obra escrita para orquesta de cuerdas y piano, en el marco del "World Music Days 1990" organizado por la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC). La obra fue interpretada por la Orquesta de Cámara de Noruega con el pianista Per Skoglund, bajo la dirección de la prestigiosa directora Iona Brown.

En este evento, que dura una semana e incluye conferencias, seminarios y el estreno de obras contemporáneas se seleccionaron 69 obras entre las 594 que se presentaron. El jurado fue integrado por los músicos Arne Nordheim, Sven David Sandstrom, Robert Aitken, Javier Álvarez y Zygmunt Krause.

*Orquesta de la Universidad de Santiago de Chile (USACH) ofreció un concierto con estrenos de obras chilenas*

En el Aula Magna de la USACH, el 26 de septiembre, el maestro Genaro Burgos, director de la Orquesta de la Universidad, estrenó las siguientes obras de compositores chilenos: *Pucará*, para tuba, cuerdas y percusión, de Guillermo Rifo, con Carlos Herrera como solista; *Concierto* para fagot y cuerdas, de Guillermo Rojas, con Pedro Sierra como solista, y *Sur*, de Sergio González.

*Alfonso Montecino ofreció en la Sala América de la Biblioteca un programa dedicado exclusivamente a obras suyas compuestas entre 1948 y 1989*

El 1 de octubre se realizó el concierto con obras del compositor y pianista chileno Alfonso Montecino, radicado desde hace años en los Estados Unidos.

Montecino es un creador sólidamente formado que usa un idioma áspero, original muy personal, de corte auténticamente contemporáneo. *Tres Piezas* para flauta y piano, estreno en Chile, es una creación de fascinante vitalidad, ritmo e inventiva, estupendamente ejecutada por Hernán Jara y Luis Alberto Latorre.

*Pieza* para cello solo escrita en 1989, también primera audición para Chile, de rico vocabulario, bellas líneas melódicas y sonoridades muy atractivas propias al instrumento, fue ejecutada en una bella entrega de Celso López. La *Sonata breve en trío* de 1988, también primera audición para Chile, fue interpretada por Elvira Savi, piano, Marcos Aldana, saxo soprano, y Jaime Kachele, flauta. Lograron no sólo una brillante ejecución sino que también una eximia compenetración con la obra.

El *Divertimento* para cuatro saxofones, que dirigió magistralmente Guillermo Rifo, también en primera audición, obra dedicada a Alberto Ginastera, juguetona burla a La Cumparsita a la que desmiembra, fue entregada por el cuarteto de saxos Marcos Aldana, Carmelo Bustos, Oscar González y Enrique Aldana con la pericia que se requería.

El mismo Montecino puso término al concierto ejecutando algunas de sus obras tempranas para piano.

En esta gira por Chile, Montecino ofreció recitales entre el 14 de septiembre y el 3 de octubre en Punta Arenas, Osorno, Temuco, Concepción, Viña del Mar y La Serena.

*Obras de cámara de Alfonso Montecino fueron ejecutadas en las universidades norteamericanas de Ohio e Indiana*

Durante los meses de noviembre de 1989 y marzo de 1990 tuvo lugar la

ejecución de la totalidad de las obras de cámara del pianista Alfonso Montecino.

El crítico del *Herald Times*, Peter Jacobi, en una crónica titulada: "Montecino demuestra su talento como compositor", escribe: "El programa cubrió cuatro décadas de actividad creadora. Cabe destacar las tres obras del programa, escritas en 1989, su *Pieza* para violoncello solo, de escritura brillantemente idiomática, con hermosas líneas melódicas, interesantes efectos sonoros propios de los recursos del instrumento. Su obra *Tres piezas* para flauta y piano, que fue estreno mundial, demostró a un compositor con muchas destreza para equilibrar a los dos instrumentos e imaginación sonora. Su *Divertimento* para cuarteto de saxofones es una obra bellamente realizada, escrita con gran encanto y sentido del humor, además de su maestría técnica. La evolución de su música no es precisamente el estilo sino que más bien la creciente audacia con que encara el uso del lenguaje contemporáneo".

#### *Estreno de "Imóbuse"*

Hacia fines de año se efectuó el estreno de *Imóbuse* del compositor chileno Alejandro Guarello (Viña del Mar, 1951). Dicha obra le fue encargada, por Maximiano Valdés, director titular de la Orquesta Filarmónica de Santiago, en junio de 1990, concluyendo el compositor su trabajo en septiembre de ese año. La primera presentación pública de *Imóbuse* se realizó en el Teatro Municipal de Santiago el 24 de noviembre, en interpretación de la Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Valdés, repitiéndose en los conciertos de los días 26, 27 y 28 del mismo mes. Ya antes, en 1988, la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la conducción del maestro Roberto Abbado, había estrenado otra obra de Guarello, *Intrelación*. También el público santiaguino había tenido la oportunidad, en el mes de septiembre último, de escuchar la primera audición de *Quetinto* del mismo autor, composición escrita para ocho instrumentos (flautín, flauta, flauta en Sol, corno inglés, clarinete en Si bemol, clarinete bajo, fagot y contrafagot) interpretados por cinco músicos. En esta obra, de 1989, así como en otras algo anteriores, como *Intrelación*, se proponen los principios esenciales que conforman el lenguaje de *Imóbuse*, la nueva realización sinfónica del compositor.

*Imóbuse* es una pieza orquestal en un solo movimiento, de unos doce minutos de duración, que se inscribe dentro del estilo que su creador perfila a partir de 1986, aproximadamente. Tal estilo —o modalidad estética— se caracteriza por la búsqueda de una escritura estrictamente musical, por una música autorreferencial; es decir, por una música sin relaciones con fenómenos ajenos a ella misma. De ahí que, inclusive, los títulos de las composiciones de Guarello de este período no tengan significación ideomática, ni aludan a concepto alguno. El creador plantea su obra como "música pura", en el sentido más estricto del término.

Como en otras creaciones de Guarello que responden a su última modalidad estilística, en *Imóbuse* el material que emplea a lo largo de todo su trabajo es siempre el mismo, sólo cambia su "aparición" por el tratamiento que le da el

compositor. Es ese aspecto distinto del material musical el que genera las partes, creándose lo que el autor llama contrapunto de planos, que es la presencia sonora simultánea de las diferentes secciones de la orquesta, cada una de las cuales tiene una diferente "apariencia", consecuencia de su tratamiento específico.

El estreno de esta reciente obra de Guarello es trascendental, pues incorpora al catálogo de composiciones sinfónicas chilenas una creación que merece mantenerse en el repertorio de nuestras orquestas.

*Estreno del Concierto N° 2 para piano del compositor chileno  
Juan Orrego-Salas en el Teatro de la Universidad de Chile*

El maestro Agustín Cullell, distinguido director de orquesta que realizó en Chile una extraordinaria labor durante años, actualmente titular de la Orquesta de Cali en Colombia, fue invitado para dirigir el penúltimo programa de abono de la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro de la Universidad de Chile, el 16 de noviembre de 1990.

Se incluyó en el programa el *Concierto* para piano N° 2 de Orrego-Salas, estrenado en los Estados Unidos hace tres años, y en esta oportunidad fue escuchado en primera audición para Chile.

El crítico Federico Heinlein escribe que: "Una labor heroica correspondió al músico Cirilo Vila, a Cullell y a la orquesta en el transcurso del Concierto... El entendimiento de los intérpretes nos pareció inobjetable. La voluntad de la batuta vigiló sobre la gallardía de los ritmos agitados, y el pianista pudo exhibir su gama enorme de técnica y musicalidad".

Luego agrega: "La espesura metafísica del primer movimiento, plagado de contrastes, se iluminó con el solo del chelista Arnaldo Fuentes. En el segundo ("Canzone") predomina un carácter de vals triste, realizado por la inteligente versión. Acordes de las maderas cubre la atmósfera con un velo de melancolía. En las vicisitudes del Scherzo arrebataron el virtuosismo del pianista y la amplia imaginación sonora de la contraparte orquestal. Efectos de similar interés trae la conclusión de la obra, donde el piano adquiere su máximo peso para recapitular después a guisa de *cadenza*, algunas frases fácilmente reconocibles. En suma, otro ejemplo del admirable oficio y orden mental de nuestro compositor...".

*Trío Haydn de Viena estrena en Nueva York Partita Op. 100  
de Juan Orrego-Salas*

En el concierto inicial del conjunto en los Estados Unidos, el Trío Haydn junto al virtuoso de fama internacional Eugene Rousseau, estrenaron la *Partita*, Op. 100 del compositor chileno Juan Orrego-Salas.

El crítico musical del *Herald Tribune* escribe que fue "una hermosa y cálida versión de una obra que en sus cuatro compactos movimientos expone las texturas más inusitadas de sonidos, en el que el saxofón a ratos se mezcla y, otras, dialoga activamente con el piano y cuerdas. Esta música nos deja una imagen esencialmente melódica aunque en el último movimiento ésta cede el

paso a ritmos agitados de cuerdas, grandes despliegues pianísticos y al impulso incontenido del saxofón hacia un final rebosante de espíritu”.

El reciente triunfo del compositor chileno es simultáneo a la edición de su tercer compact disc.

*Juan Orrego-Salas terminó de escribir su ópera “Widows”*

El compositor chileno Juan Orrego-Salas, radicado en Estados Unidos, acaba de terminar la ópera *Widows* en tres actos, cuyo libreto también es del compositor. La obra tiene una duración entre 90 y 120 minutos y requiere diversos decorados: Borde del Río, Pequeña Oficina, Cementerio, Patio, Auditorium de Colegio, Salón y Cárcel. La acción transcurre en un país del Tercer Mundo en el que un golpe militar depuso al gobierno elegido.

La obra requiere las siguientes voces: dos barítonos, cuatro tenores, una contralto, tres sopranos, tres mezzo sopranos, una soprano lírica y tres voces habladas, una femenina y dos masculinas. Hace uso de una orquesta en el foso de regular tamaño. La orquestación es la siguiente:

Picc. 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, dos clarinetes en Si, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales-percusión (4 ejecutantes), arpa, guitarra, orquesta de cuerdas.

El libreto original es en inglés, pero puede obtenerse la traducción al castellano de los textos cantados.

*Homenaje a Jorge Peña Hen en La Serena*

En la Plaza Juan Pablo II, el Centro de ex Alumnos de la Escuela de Música, realizó un acto público en “Homenaje a Jorge Peña Hen”, quien inició su labor como profesor y fundador en 1950, de la Sociedad Musical “Juan Sebastián Bach”, en la que formó una orquesta de cámara y un coro polifónico. Un reconocimiento a su labor fue la creación del Conservatorio Regional de Música, dependiente de la Universidad de Chile, y del cual fue director hasta la instalación de la sede de la Universidad de La Serena. En 1959 fundó la Orquesta Filarmónica de La Serena, junto con extender su actividad musical a ciudades como Ovalle, Vallenar, Copiapó y Antofagasta. Esta gran obra artístico-cultural desarrollada en el norte de Chile fue reconocida por la I. Municipalidad de La Serena con la declaración de “Hijo Ilustre” en el año 1961. La meta actual es obtener los fondos para erigir un busto del maestro.

Como compositor Peña Hen dejó un *Concierto* para piano y orquesta; *Tonada* para orquesta; *Suite* para orquesta de cuerdas; *Cuarteto* de cuerdas; *Variaciones y fuga* para flauta, violín, viola y cello; música incidental para cine y teatro; *Retablo de Navidad* y *Reyes de Belén*, para orquesta y coro, el ballet *Coronación* y la ópera *Cenicienta*.



*Sergio Ortega, ganador del concurso de Composición de la Sección italiana del ICONS (International Center of New Musical Sources), en el que obtuvo el Primer Premio con su Cuarteto de Cuerdas titulado "Acoso y Muerte de un Hombre"*

El 4 de septiembre de este año, el compositor chileno Sergio Ortega, radicado en París, presentó un Cuarteto de Cuerdas de siete movimientos, titulado *Acoso y Muerte de un Hombre*, resultando vencedor del Concurso de Composición "Centro Internacional de Nuevas Fuentes Musicales" celebrado en Turín, Italia.

Según el periódico *La Stampa*, del 6 del mismo mes, la obra fue ejecutada por: "El Cuarteto D'Archi di Torino, bajo la dirección de Enrico Correggia —director del Conjunto europeo Antidogma y coordinador de esta iniciativa—, quien tuvo a su cargo la obra del músico chileno que se ejecutó en el Teatro Piccolo Regio, a tablero vuelto".

"La atmósfera trágica que el título evoca —comenta *La Stampa*— es temperada por los movimientos rápidos en cuya densidad el torbellino revela una especie de pudor del autor que sólo deja escaso margen a los contados extremismos expresionistas.

'Adagio-Komponist' es un término que los alemanes utilizan para indicar al compositor que sospechosamente no convence totalmente (porque por mediocre que sea aquel que tiene un diploma de compositor en el bolsillo, al menos debe saber escribir un movimiento Adagio): en el caso de Ortega se emplea en su definición muy positiva puesto que se trata de una obra válida en su totalidad, verdaderamente espléndida en los movimientos lentos. Particular mención merece, el segundo: 'La luna es bella aún en la huida'".

En el Certificado de I.C.O.N.S. (International Center of New Musical Sources), se lee:

"Se confirma que el Maestro Sergio Ortega, de nacionalidad chilena, ha logrado el *Primer Premio* de la categoría inicial *Quartetto D'Archi*, del 8º *Concorso Internazionale di Composizione Citta 'Di Torino - ICONS 1990'*, con la obra 'Harcellement et Mort d'un Homme' para cuarteto de cuerdas. Firma: Presidenta (Profesora Maribella Tarenghi)".

El compositor Sergio Ortega entregó el siguiente comentario sobre su obra a la *Revista Musical Chilena*:

"El elemento básico de esta obra proviene de *Pedro Páramo*, ópera en la que estoy trabajando desde hace algunos años.

"Se trata de un pequeño elemento, especie de 'liana' que une dos puntos alejados por dos semitonos. Algo así como un vector que conduce el discurso hacia arriba o hacia abajo, según el caso.

"Ahora bien, al observarlo mejor le encontré posibilidades en el terreno del significado y también en el de la construcción que podría considerarse como cristalizante: es decir un tejido que crece en varias direcciones a la



vez gracias a la repetición de un elemento de base (y sus variaciones polidireccionales, naturalmente).

“El Cuarteto fue construido a partir de ese solo elemento (sin que haya absolutamente ningún ‘sedimento’ no identificable) lo que permite velar por su unidad de estilo.

“Este Cuarteto data de 1983 y fue estrenado en 1987 por el Leonard Quartet de Colonia, dentro del marco de las ‘Jornadas Mundiales de Música Contemporánea’ organizadas por la S.I.M.C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) en la República Federal de Alemania”.

El Cuarteto es un modesto homenaje al dolor humano. Sus movimientos son: “1) Un hombre huye perseguido por perros; 2) La luna es bella, aún en la huida; 3) Incendiaron mi aldea; 4) Los Puentes ciegos; 5) Recuerdos I La Lluvia; 6) Recuerdos II Árboles, Hijos y Pájaros; 7) Helicóptero, luna y mar”.

Parte del premio de este Concurso fue la edición del Cuarteto por la Editorial Salabert de París.

#### *Sello EMI lanzó cassette con obras chilenas*

Como un aporte a la cultura musical chilena, Oscar Ohlsen y Alejandro Lyon grabaron para EMI una cassette que incluyó las siguientes obras de compositores chilenos: *Esquinas*, op. 68 de Juan Orrego-Salas; *Sonata N° 1* de Pablo Délano; *Dos Trozos*, de Rolando Cori; *Estudio 03* de Juan Pablo González, y en arreglos de Oscar Ohlsen, las siguientes canciones chilenas: *A cantar a una niña*, *De la cordillera vengo*, *En el portal de Belén*, *El tortillero*, *La trastrasera*, *Río Río* y *Viva la luz de don creador*, que él interpretó.

#### *“Sección Música y Medios Múltiples” de la Biblioteca Nacional*

La historia de la creación de la “Sección Música y Medios Múltiples” es una larga historia. Se inició en 1970 cuando con fecha 24 de julio, el compositor Juan Amenábar le dirigió una carta oficial, en nombre de la Asociación Nacional de Compositores, al entonces director de Bibliotecas, Archivos y Museos, profesor Roque Esteban Scarpa, solicitándole la habilitación de un local en la Biblioteca Nacional al que se pudiera entregar, para ser catalogado y conservado el material proveniente de la actividad creativa en el campo de la música de arte.

El testimonio de las obras de los compositores chilenos perdura en sus partituras, discos, cintas magnéticas, sus escritos, estudios musicológicos, monografías y publicaciones diversas, fotografías, películas, grabaciones habladas con su voz, y todo lo relacionado con la actividad artística del compositor.

El 18 de diciembre de 1970 el director de Bibliotecas puso a disposición de los compositores un anaquel para conservar los documentos que fueran entregados y algún presupuesto para la duplicación de partituras. El compositor Alfonso Letelier fue designado para crear lo que se llamó la Sección del Compositor. Entre 1970 y 1974 no fue mucho lo que se pudo realizar debido al cambio de autoridades en la Biblioteca, aunque el 11 de febrero de 1974 la

Biblioteca nombró a Edith Vergara como nueva encargada, quien bajo la asesoría de Juan Amenábar realizó una más completa formulación del proyecto y estableció una serie de etapas para el avance del trabajo. A fines de ese año se encargó de las actividades del archivo a Paulina Sanhueza, quien en estrecha colaboración con el profesor Amenábar acuñaron el nombre de "Sección Música y Medios Múltiples", para cuyo funcionamiento se habilitaron dos salas amplias del subterráneo.

El 24 de abril de 1985 se ofreció una recepción a los compositores de la Asociación Nacional de Compositores, a la que asistió el entonces director de la Biblioteca, don Enrique Campos Menéndez, quien ofreció su apoyo para transformar en realidad el interés de la Asociación en conservar en la Biblioteca una réplica de las partituras editadas y las grabaciones realizadas por —y conservadas en— la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Se planteó, además, la posibilidad de microfilmear dicho material, el que ha comenzado a hacerse realidad con una gran cantidad de música chilena y documentos relativos a la misma que se encuentran archivados y microfilmados en la Biblioteca Nacional para servir a investigadores y especialistas en general.

En 1986 fueron instalados modernos equipos de audición que ahora pueden ser utilizados por profesores y alumnos. Junto a las nuevas adquisiciones se cuenta con las microfichas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, microfilmadas gracias a un aporte del Fondo Universitario de las Artes. Además de las microfichas, en la sala se encuentran los terminales de computación, en los que se pueden obtener datos sobre los compositores, obras e intérpretes, y un importante número de grabaciones.

Uno de los planes más ambiciosos e inmediatos es la microfilmación de toda la música del siglo XIX que se encuentra en la Biblioteca del Congreso.

## Coros

*Coro Arsis XXI honra a Gabriela Mistral editando dos cassettes con coros escritos por compositores chilenos sobre la obra de la gran poetisa*

El Coro Arsis XXI creado en 1982 por la profesora y académica de la Facultad de Artes, Silvia Sandoval, y directora del conjunto, lo integran estudiantes de esta Facultad y alumnos de otras universidades e institutos profesionales. Desde el comienzo la profesora Sandoval se propuso formar musicalmente a cada uno de los integrantes del conjunto desarrollando su imaginación y creatividad mediante cursos sistemáticos de técnica vocal, lectura de partituras, técnicas de interpretación e intensa práctica coral.

En 1989 se celebró el centenario del nacimiento de la gran poetisa chilena, Premio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral, lo que incentivó a la profesora Sandoval a rendirle un homenaje que no sólo incluyó la grabación de dos cassettes con obras corales de compositores chilenos inspirados en sus poemas, incluyendo seis estrenos absolutos creados especialmente para el Coro Arsis XXI, sino que además un ciclo de conciertos del coro en Santiago y las regiones como homenaje de la Universidad de Chile a Gabriela Mistral.

El proyecto lo presentó a la Comisión Organizadora de los actos conmemorativos del centenario el que fue aceptado y oficializado por la Universidad de Chile que lo hizo suyo. Junto a la edición de las cassettes se editó un libro con partituras de las obras, incluyendo instrucciones técnico-pedagógicas y musicales no sólo para favorecer al público en general sino que principalmente para servir al sistema educacional del país.

Materializar este proyecto costó grandes esfuerzos, no sólo con respecto a la elección de las obras, las comisiones a los compositores chilenos, el estudio de cada partitura y el logro de interpretaciones artísticas lo más perfectas posibles. Las cassettes fueron grabadas en la iglesia del monasterio de las Carmelitas Descalzas de Santiago, y el financiamiento de la edición provino del Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile.

Las siguientes obras fueron escritas para este proyecto: De Pablo Délano: *Piececitos*, para voces mixtas, de la obra *Ternura*; *Canción del Maíz*, voces mixtas, de la obra *Lagar y Noche*, voces mixtas con arpa. Tres de estas obras se basan en *Desolación* de Jorge Rojas Zegers: *Canto del Justo*, para voces mixtas; de Juan Amenábar: *Viernes Santo*, y de Pablo Délano: *Balada de la Estrella*, para voces femeninas con arpa. Se completó la selección con las siguientes obras escritas con anterioridad por nuestros compositores: Pedro Núñez Navarrete: *Dulzura y Apegado a mí*, voces mixtas de la obra *Ternura* y *Desolación*; Alfonso Letelier: *Pinares*, voces mixtas, de *Desolación*; Gloria López: *Meciendo*, voces mixtas, de *Ternura* y *Desolación*; María Luisa Sepúlveda: *Doña Primavera*, voces femeninas, de *Ternura*; María Eugenia Romo: *Balada*, voces femeninas, de *Desolación*; René Amengual: *Miedo*, voces femeninas, de *Desolación*; Carlos Botto: *Ronda*, voces femeninas, de *Ternura*; Pedro Humberto Allende: *Mensaje-*

*Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 124-128

ro de Dios, voces femeninas, obra inédita; René Amengual: *A las nubes*, voces femeninas, de *Desolación*, y Roberto Escobar: *La lluvia lenta*, voces masculinas, de *Desolación*.

Los conciertos basados en este repertorio se realizaron entre mayo y septiembre de 1989 en: la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; en los Colegios Apoquindo, Cordillera, Newland; en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, en las regiones en las ciudades de Freirina, Vallenar y Chillán; para culminar en la Sala Isidora Zegers, de la Facultad de Artes en Santiago. Cada concierto fue ilustrado con comentarios literarios de los siguientes escritores y poetas chilenos: Roque Esteban Scarpa, Miguel Arteche, Carmen Belart, Rosa Cruchaga de Walker, Ana María Cuneo, Hernán Galilea, Manuel Peña, Carlos Ruiz-Tagle, Gaston von dem Bussch y con comentarios musicales del profesor Pablo Délano, académico del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*"Diciembre ha llegado" del Coro Arsis XXI es la cassette con 13 villancicos de Chile y el mundo que editó en 1990 Ediciones Paulinas, bajo la dirección de Silvia Sandoval*

Otro hito del Coro Arsis XXI fue preparar para la Navidad de 1989 un repertorio con 13 obras corales a cappella e instrumentos, en el que participaron niños solistas, jóvenes y adultos que cantaron junto al coro. La meta de este repertorio fue proyectar la creación musical chilena artística y vernácula con cinco obras de compositores doctos y dos de la tradición campesina, dos villancicos de Venezuela y Argentina, dos de España del siglo XVI y dos de Inglaterra y Francia. Estos cantos navideños están acompañados por un folleto dentro de la cassette a fin de que la familia chilena pueda reunirse a cantar al Niño Dios.

Además de los integrantes del Coro hubo invitados especiales: el maestro Pablo Délano, Patricia Frías, contralto, y los participantes siguientes: Fresia Barahona, Yandira Méndez, Sandra Lorca, Cecilia Orlandini y Agustín Silva; los niños solistas Manuela Saravia Sepúlveda, María José Sandoval Jünemann y el tenor solista Juan Santana.

El Conjunto Instrumental "Arsis XXI" lo integraron: flautas dulces: Yandira Méndez (soprano), Irene Riveros (contralto y tenor), Alejandro Alonso (tenor), Guillermo Aste (bajo); Miguel Rebolledo, guitarra; Ricardo Aguilera, charango; Paula Picón, metalófono.

La grabación de esta cassette es un éxito más del Coro Arsis XXI que en años anteriores ha ofrecido un recital de "Música y Poesía" basado en poemas de Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (1982); el estreno de la Cantata N° 12 de J.S. Bach (1983); Misa de la Inauguración del Santuario de Maipú, del compositor chileno Darwin Vargas (1984); cassette "Chile canta a Israel" (1985), y homenajes a los compositores Pedro Humberto Allende y Pedro Núñez Navarrete (1986).

El 28 de enero de 1990, Silvia Sandoval fue condecorada con la "Orden al Mérito Institucional" que otorga el Consejo Mundial de Educación a las perso-

nas que por su labor se han destacado al servicio de la Paz, la Cultura y la Educación. El galardón le fue entregado en el Salón de Honor del Instituto Chileno-Hispánico de Cultura.

*Estreno de obra de Benjamín Britten por el coro de la Universidad Católica, de Max Reger y Henry Purcell*

El 10 de junio, en la Santiago Community Church, el Coro de Cámara de la Universidad Católica que dirige el maestro Ricardo Kistler, dentro del programa de música religiosa que incluye obras desde el siglo xvii hasta contemporáneas, se realizaron tres estrenos para Chile: de Max Reger, para órgano solo; Alejandro Reyes ejecutó páginas basadas en el Te Deum Gregoriano; de Henry Purcell, *Anthem "Save me, O God"*, y finalmente de Benjamín Britten: *Festival Te Deum* para órgano y coro, obra compuesta con ocasión de las celebraciones del centenario de una pequeña iglesia en las afueras de Londres. Como solista y acompañando al coro, actuó el organista Alejandro Reyes.

*La Universidad de Guayaquil invitó a tres coros de la Universidad de Chile al XII Festival Internacional de Coros, a un grupo de Ballet Folklórico Chile (Bafochi) y al barítono Andoni Torrontegui*

El 8 de agosto viajaron a Ecuador los Coros Sinfónicos y de Madrigalistas de la Universidad de Chile que dirige el maestro Guido Minoletti, el Coro Lex de la Facultad de Derecho y el Bafochi, para actuar en Guayaquil y el barítono A. Torrontegui para ofrecer un recital en el Festival de Quito con arias de ópera y de zarzuelas. Esta embajada chilena viajó acompañada por el director de Asuntos Culturales de Relaciones Exteriores, señor Guillermo Bown, quien ofreció algunas conferencias sobre aspectos culturales de Chile y Latinoamérica.

El grupo de 85 coristas permaneció en Guayaquil hasta el 13 de agosto donde se realizó el evento coral en el que participaron coros de Colombia, Cuba, Bolivia, Venezuela y Ecuador.

Para poder realizar este viaje, el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, general Fernando Matthei, puso un avión especial a disposición de los artistas.

Tanto el Coro Sinfónico como el de Madrigalistas ofrecieron dos conciertos: uno oficial y otro de extensión popular, con dos programas distintos. El Coro de Madrigalistas interpretó en el primero canciones y madrigales italianos y el segundo estuvo dedicado exclusivamente a obras de compositores chilenos.

El Sinfónico en su primer concierto ofreció fragmentos de la Pasión según San Mateo de J.S. Bach; dos trozos de la Misa de Gabriel Fauré y selecciones de *Carmina Burana*, de Orff, con acompañamiento de piano de Pablo Morales. Para el segundo concierto llevó un repertorio a cappella con obras chilenas y latinoamericanas.

El Bafochi actuó en diversos escenarios de Guayaquil y Quito.

*Segundo Simposio Mundial de Coros, Waldo Aránguiz representó a Chile y Latinoamérica*

Entre el 4 y 15 de agosto se realizó el Segundo Simposio Mundial de Coros organizado por la Federación Internacional para la Música Coral, con sede en Bélgica, de la cual el director de coros chileno Waldo Aránguiz fue uno de sus fundadores en 1982.

En este evento participaron representantes de Suiza, Suecia, Rusia, Alemania y Estados Unidos entre otros y famosos directores corales europeos y norteamericanos.

El encuentro se realizó en tres países: en Estocolmo con conciertos y seminarios con la presencia masiva de coros de todo el mundo; en Tallin, Estonia, donde se realizó un festival de coros rusos, y en Helsinki, Finlandia, con un festival especial de coros finlandeses.

Waldo Aránguiz tuvo participación en todos estos encuentros dando a conocer la actividad coral de las federaciones corales chilenas y latinoamericanas.

*El Coro Sinfónico de la Universidad de Chile celebró su 45 aniversario*

Para celebrar sus cuarenta y cinco años de existencia, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile que dirige el maestro Guido Minoletti, se invitó a dirigir a la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro al joven director Lothar Koenigs, los días 22 y 23 de junio y la función de gala del 30 de este mismo mes.

El programa incluyó de Juan Sebastián Bach las cantatas *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169, con la contralto Pilar Díaz y *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*, BWV 34. De Stravinsky se interpretó la *Sinfonía de los Salmos*.

*Renació Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso*

Después de largos años de receso reanudó sus actividades el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, entidad fundada en 1953 por el maestro Marco Dusí, actual miembro del Conservatorio "Verdi" de Milán y del Conservatorio de Brescia en Italia. Esta agrupación vocal realizó una importante labor artística dentro y fuera del país, destacándose sus giras de conciertos por Europa en 1958, 1962, 1968 y 1972, como también su participación en el festival internacional de coros universitarios realizado en el Lincoln Center, de Nueva York.

Su retorno a la vida musical lo decidieron sus integrantes de años anteriores, pero sobre la base de un escogido número de voces, todas de amplia trayectoria y experiencia musical provenientes de Valparaíso, Viña del Mar, Quilpué, Casablanca e inclusive de Santiago. Este retorno se materializó en noviembre de 1989 en el concierto de clausura de la temporada de conciertos realizada en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, oportunidad en que cantaron la *Misa* en Fa, de Joaquín Lobo de Mesquita, junto a la Orquesta de Cámara de Santiago, bajo la dirección del maestro Belfort Ruz.

Durante este año el Coro de Cámara se está dedicando a un intenso plan de

estudio y ensayos bajo la dirección del maestro Belfort Ruz para presentar a fines de año conciertos junto a su fundador, el maestro Marco Dusi, quien regresa temporalmente al país por algún tiempo. Su lugar de ensayos es el Museo de Bellas Artes de la Quinta Vergara, en Viña del Mar.

Las obras que está preparando el Coro de Cámara son el *Requiem*, de Mozart; el Oratorio *Jonás*, para doble coro de Carissimi; la cantata *Alles was ihr tut*, de Buxtehude, y como estreno la presentación del *Canto General*, sobre poemas de Pablo Neruda, con música del compositor griego Theodorakis.



## Ballet

### *Celebración del cuarenta y cinco aniversario del Ballet Nacional Chileno*

La primera compañía profesional de danza nacida en Chile es el Ballet Nacional Chileno de la Universidad de Chile, cuya labor se inició el 18 de mayo de 1945 con el estreno de *Coppelia*, con coreografía del creador del conjunto, maestro Ernst Uthoff, música de Leo Delibes y decorados de la artista Hedi Krassa. Ese fue el inicio del movimiento dancístico en el país, el que en sus cuarenta y cinco años de vida ha colocado la danza en un sitio nacional e internacional relevante.

La bailarina Maritza Parada, directora del conjunto desde enero de 1986, celebró este aniversario el 1 de agosto de este año en el Teatro de la Universidad de Chile, con dos estrenos absolutos: *Ciudadela*, del coreógrafo Luis Eduardo Araneda con música de J.S. Bach, Antonio Vivaldi y Samuel Barber, y *El Mandarín Maravilloso* con coreografía de Hilda Riveros y música de Béla Bartók. La función incluyó además la reposición de *Láminas*, de Rob Stuyf y música de Ondakoza y Brahms, coreografía estrenada en 1987.

Luis Eduardo Araneda presentó su impresionante *Ciudadela*, creador de relevantes coreografías producto de sus incesantes exploraciones en el campo de la investigación y la improvisación en el campo de la danza, y dotado de una intuición de gran sensibilidad y sentido crítico de la psicología y conducta del hombre actual. Este joven coreógrafo y bailarín ha sido formado en Chile y en el extranjero con maestros de fama internacional y en la actualidad es el director creador de la "Séptima Compañía de Danza Contemporánea" con sede en Santiago de Chile.

*Ciudadela* se desarrolla en un espacio imaginario, sótano desolado de estructuras raídas absolutamente herméticas, el hábitat de los seres que allí viven, igualmente raídos en su relación humana, creándose una atmósfera de desencanto, inquietud y dolor obsesivo. El escenógrafo Hernán Pantoja captó en profundidad el mensaje del coreógrafo y reflejó en esas paredes desnudas, en el vestuario raído y en su iluminación espectral en que se desenvuelven esos seres que en su aislamiento y soledad espiritual crean una atmósfera sofocante de tensiones, energías contrapuestas e incomunicación obsesiva.

Hay una pareja, a la que dan vida los excelentes bailarines Rosa Celis y Esteban Hernández—ella vestida de riguroso luto—, quienes en permanente y temblorosa actitud tratan en vano de relacionar a esos patéticos seres marginados de toda evolución humana, histórica, trascendente y prioritariamente del misterioso mundo de los sentimientos.

Cada gesto de estos seres refleja su crítica angustiada, meditada, de todo ser humano frente al mundo en el que le ha tocado desarrollar su vida y realizar una actuación a menudo frustrante. *Ciudadela* es descarnada, dolida, pero también es una búsqueda consciente. Cada bailarín de la compañía, mujeres y hombres, realizan el mensaje del genial coreógrafo mediante una búsqueda de

profunda honestidad y real necesidad de comunicación a través del gesto y movimientos quebrados, reveladores de la angustia del hombre contemporáneo.

El ballet *El Mandarín Maravilloso*, de Béla Bartók tiene un argumento extraño. En una casa de cita, tres bandidos secuaces de la dueña, obligan a una muchachita muy joven a seducir al Mandarín con su danza. Cuando él se aproxima conquistado, ella huye obligándolo a seguirla. Entran en escena entonces los bandidos que raptan al Mandarín Maravilloso y tratan de eliminarlo, pero él se revela indestructible inclusive cuando es suspendido de la horca.

La coreógrafa Hilda Riveros realizó una versión libre del libreto original, creando una historia de pasión, ambiciones, pero también sentimientos que son más fuertes que el vicio.

La muchacha, Rosa Celis, es atraída por el Mandarín Maravilloso, Jorge Ruiz, por su belleza física y por un cierto algo extrahumano que ella nunca había conocido y él, a su vez, queda fascinado por la belleza juvenil de la muchacha. La danza une a estos dos seres, no sólo porque de ellos se desprende algo luminoso sino que también por una pasión desenfrenada que la coreógrafa prolongó más allá de lo artístico.

Nace el amor y pretenden huir juntos, pero Madame Lily, Carola Alvear, la casera, se da cuenta y llama a los rufianes para que le den muerte al Mandarín. Escena brutal, también desmesurada en este ballet, hasta que la mirada amorosa de los ojos del Mandarín enternecen a la muchacha y lo libera del tormento. Sólo entonces se abren sus heridas y muere.

Hilda Riveros no logró en esta ocasión esa magnífica síntesis a la que sus coreografías nos tienen acostumbrados.

La danza de los bailarines merece alabanzas, específicamente las actuaciones de Rosa Celis y Jorge Ruiz; Carola Alvear, como Madame Lily, es de una perfecta vulgaridad y los rufianes Renato Peralta, Rodrigo Pastén, Leopoldo Olivares y Esteban Hernández cumplen su cometido con absoluta saña.

La escenografía de Sergio Zapata creó una ambientación pesada que no corresponde ni a la obra y mucho menos a la música de Bartók. El vestuario de Marco Correa es correcto y la iluminación de Hernán Pantoja es bastante siniestra y falta de matizaciones.

*Dos estrenos del Ballet de Santiago en el Teatro Municipal:  
"Entre dos Aguas" y "Violeta...s"*

El 29 de junio se estrenaron dos ballets, uno correspondiente a una primera presentación en Sudamérica: *Entre dos Aguas* del coreógrafo Robert North, con música del guitarrista Paco de Lucía y de jazz de Simon Rogers, adecuada al flamenco, y el estreno mundial de *Violeta...s* de la coreógrafa chilena Hilda Riveros, con música de Joaquín Bello y Violeta Parra.

Nos referiremos primeramente a la mujer que ya es leyenda: Violeta Parra, la genial folklorista chilena, que supo tocar nuestros instrumentos folklóricos,

cantar a lo poeta, escribir versos a lo "divino" y a lo "humano", improvisar décimas y recoger trozos perdidos del fresco folklore campesino, bailar, pintar, bordar. Además supo amar, sufrir intensamente y convertirse en Ave del Paraíso. La mágica Hilda Riveros, en su coreografía, captó el alma de una Violeta a quien no conoció, y se la traspasó a la maravillosa bailarina Sara Nieto, primera bailarina solista del Ballet de Santiago. Estas tres mujeres, secundadas por la escenografía y vestuario de Edith del Campo y la iluminación de Ricardo Yáñez, de una belleza y plasticidad afín al clima espiritual de Violeta, crearon una obra de arte. La música de Joaquín Bello, que esboza ruidos de la naturaleza y dispares fórmulas musicales nos obligó a añorar las canciones de Violeta, hubo sólo dos arreglos de Tomás Lefevre: *Run-Run se fue p'al norte* y *Gracias a la Vida*, interpretados al piano por Roberto Bravo.

El Ballet se inició como para iluminarnos, con los versos de Nicanor Parra que recita Juan Carlos Bistoto fuera del escenario, mientras los bailarines se transforman en sus personajes y Sara Nieto penetra en el alma de Violeta:

*Ni bandurria/ni tenca/ni zorzal  
Ni codorniza libre ni cautiva/  
Tú/ solamente tú/ tres veces tú  
Ave del paraíso terrenal  
Bailarina del agua transparente  
Árbol lleno de pájaros cantores.*

Así se nos mostró el mundo interno de Violeta —no su biografía— tan pronto luminoso, luego atormentado, emborrachado de amor, de nostalgia, de infinito dolor, de soledades inenarrables frente a un mundo hostil; esa fue la imagen de la mujer que la talentosísima coreógrafa le ofreció a su patria.

Con los versos de Violeta: "Tu cariño era un rebozo/ que nos abrigó a los dos/ lo manchaste una mañana/ cuando me dijiste adiós". En el escenario Juan Carlos Artus baila el papel de Cereceda, el marido, y Edgardo Hartley el del músico francés Gilbert Favre, su gran amor, ambos se alejan de Sara, ahora ya transfigurada en Violeta, y otro verso ondula por el escenario: "Si yo levanto mi voz grito/ no es tan sólo por gritar". Bien sabemos todos cuanto duele.

Todos los protagonistas acompañan a Sara-Violeta con sensibilidad y fervor hasta la pesadilla final de ave enjaulada. Hilda Riveros ofreció toda la gama de los estados de ánimo de esa fabulosa criatura que supo amar, cantar, reír o tener rabia sin importarle jamás la opinión de los demás.

La escena final es de un vigor inenarrable, los monstruos que la impulsaron durante su vida aparecen cuando ella la tronchó, pero se transforman en monjes que con una melodía gregoriana forman sobre ella el signo de la Cruz. La coreógrafa logró en plenitud dar vida a su heroína.

El estreno del coreógrafo norteamericano Robert North, *Entre dos Aguas*, es una rememoración de su viaje por España, con escenas de un tablao andaluz en el que mezcla el jazz con el flamenco como fondo musical. No

obstante, en este ballet sin argumento, la música del flamenco Paco de Lucía no llega a penetrar el clima norteamericano y solamente la pareja de los excelentes bailarines Berthica Prieto y Patricio Melo se compenetran del espíritu gitano y viven la pasión y la fuerza de la música del famoso guitarrista.

*El Ballet Stanislavski presentó dentro de su repertorio el estreno de "Carmen" del coreógrafo mexicano Alberto Alonso*

A fines de septiembre estuvo de paso por el país la compañía soviética "Ballet Stanislavski". Presentó en estreno para Chile el ballet *Carmen*, de Alberto Alonso. El arreglo de la partitura de Bizet por Rodion Shchedrin que zarandó, envileció y descuartizó el original para luego reconstituir una creación desgarradora, así también el coreógrafo creó con los personajes de Mérimée, un espectáculo de singular energía que generó gran suspenso y extraordinaria tensión. Con movimientos expresionistas —distorsionados al igual que la música— entregan la salvaje carga emocional, los que además proporcionan una estilización de gran simbolismo. Con crudeza de luz latina se entrechocan colores, sonidos, pasos y pasiones.

Tatiana Chernobrovkina en el papel principal es absolutamente la encarnación de la pasión desatada, e igualmente sobresalientes fueron las caracterizaciones del Torero por Alexei Popovchenko de José por Kirilov. Galina Krapivina y Viacheslav Sárkisov completaron esta impresionante danza en la que el espíritu ruso y el latino se amalgamaron.

*Tres coreografías de Esteban Peña*

En el Teatro Apoquindo, el 3 de octubre de 1989, se realizó una función a beneficio del bailarín y coreógrafo chileno Esteban Peña que acaba de ser becado por el Gobierno de Francia para trabajar en las compañías de Dominique Petit y de L'Esguisse.

Para poder pagar su pasaje de ida a Francia el coreógrafo mostró, en esta ocasión, tres de sus creaciones: *Ángel en tierra de hoja*, con música de Bach y Shukze; *La necesidad blanca*, con música de Peter Gabriel, y *Alas de Luz*, con música de David Darling y melodías medievales, esta última interpretada por Esteban Peña y Eduardo Osorio.

*"IV Encuentro de Danza Contemporánea" en el Teatro Apoquindo, con coreografías de Nuria Gutés y Esteban Peña, Gregorio Fassler, Marisol Hume, Octavio Meneses y Luis Eduardo Aranedo*

Este "IV Encuentro" se inició el 16 de octubre de 1989 con las coreografías: *Perfume serial*, de Nuria Gutés, con un collage musical y *Alas de luz... tan solo*, de Esteban Peña, con cinta magnética que incluye piezas de la Edad Media y de David Darling.

*Homenaje*, de Octavio Meneses, basado en el hecho histórico del hundimiento de la "Esmeralda" y la muerte de Arturo Prat, es una danza débil y poco

convinciente; *Azul Profundo*, de Marisol Hume, con banda musical de Maurice Ohana, Chêne Noir y zapateos flamencos, es danza pura.

Lo más destacado de este "IV Encuentro de Danza Contemporánea" resultó *Nostalgia*, de Luis Eduardo Araneda, seguido por *Perfume serial*, de Nuria Gutiérrez; *Alas de luz... tan solo*, de Esteban Peña, y *Azul profundo*, de Marisol Hume.

#### *Estreno de "El Idiota" por el Ballet de Santiago*

*El Idiota*, basado en la novela de Dostoievski, fue estrenado por el Ballet de Santiago en el Teatro Municipal, a mediados de abril, con coreografía de Valery Panov y música de Shostakovich. El coreógrafo ruso incluyó danza clásica, romántica y moderna en una combinación de estilos dispares. La obra es imaginativa, un verdadero paquete de sorpresas, desde su inicio hasta el enfoque circense del final. La escenografía y el vestuario demuestran similar recargo.

En este ambiente general destacó Sara Nieto, que como Natassya Filippova proyecta credibilidad y nunca cayó en la sobreactuación. Muy positivo fue el desempeño de Luis Ortigoza en el dramático papel de Ganyo Ivolgin. Entre los extranjeros destacó el austriaco que debutaba, su Rogoschin tuvo fuerza y precisión; el soviético Vladimir Guelbet, como el Príncipe Myshkin, demostró inseguridad, pero se lucieron Claudia Smiguel como Aglaya —con su prodigiosa gracia y delicadeza—, Lourdes Arteaga y Valentina Shtchepatcheva, sutiles y femeninas.

## *Intérpretes, Chile*

*Flora Guerra fue nombrada integrante de honor del jurado del XII Concurso de Piano Talentos Juveniles "Federico Chopin" en Varsovia*

La destacada profesora y pianista chilena Flora Guerra partió a Varsovia a principios de octubre para participar en el XII Concurso de Piano para Talentos Juveniles "Federico Chopin" como integrante del jurado. Además ofrecerá recitales en Francia, España y Alemania, países a los que viajó con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

*Catalina Claro se clasificó entre las cuatro mejores intérpretes del Concurso "Teresa Carreño" de Venezuela*

En este certamen que congregó a músicos de diversos países se clasificaron finalistas los representantes de México, Cuba y Colombia.

El jurado fue presidido por la compositora venezolana Modesta Bor.

Catalina Claro inició sus estudios en la Escuela Moderna de Música e ingresó posteriormente a la Academia del profesor Gustavo Ruiz. Posteriormente se integró a la cátedra de la profesora Flora Guerra con quien continúa hasta la fecha.

En 1986 se ubicó en el cuarto lugar en el concurso "Claudio Arrau" y en 1988 en el segundo lugar en el concurso "Víctor Tevah".

*Alfredo Perl es alabado en Alemania*

El pianista Alfredo Perl, formado en Chile por el profesor Carlos Botto en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, quien actualmente está perfeccionándose en Londres, obtuvo un rotundo éxito en el recital ofrecido en Ingolstadt, en Baviera. El crítico Heinz Zettel titula su comentario: "Magistral cultura de pulsación", luego continúa: "En Perl no sólo fascinan el dominio técnico y la potencia plástica, sino que, ante todo, su instinto creador que —aún considerando obras tan diferentes como la 'Patética' de Beethoven y la *Sonata* Op. 1 de Berg— revela una personalidad interpretativa recia e intenciones musicales realizadas con gran perfección. Vale decir que Perl matiza mediante gradaciones de 'toucher' casi ilimitadas y no por agudos contrastes de ritmo o dinámica. Persigue las grandes líneas y contextos amplios, preferentemente al detalle, rinde tributo no tanto a la concentración o entusiasmo pasional como a la nitidez, diafanidad sonora y elocuencia del ademán.

En 'Gaspard de la Nuit', de Ravel, el joven Perl realizó un verdadero milagro, rara vez se escucharán estos cuadros musicales, en extremo difíciles y densos, de manera tan increíblemente matizada, con tan intensa y sutil plasticidad de sonora belleza. La pedalización de Perl se asemejó a un prodigio.

"Por efectos de la sonoridad similarmente admirables, la *Sonata* de Berg se convirtió de prueba de equilibrio tonal en Nocturno absorto y soñador.

*Revista Musical Chilena, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 134-148*

Vuelo elevado unificó las 25 *Variaciones* sobre un tema de Haendel de Brahms. La sublime pulsación de Perl ofreció nuevos ángulos luminosos y en la fuga final no dominó el virtuosismo atronador sino que la luminosidad, la liviandad relajada y gran soltura, inclusive en los pasajes más áridos”.

*Actuación de las pianistas María Iris Radrigán y Luz Manríquez con los percussionistas Félix Carbone y Héctor Moro*

Intérpretes vinculados a la Universidad Católica ofrecieron un concierto de música moderna en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura el 27 de abril.

El programa se inició con *Concierto* para batería y orquesta, de Darius Milhaud, con Héctor Moro y Luz Manríquez, para continuar con “Zyklus” (1959) de Karlheinz Stockhausen.

Después de esa exhibición virtuosística se escuchó la bien calibrada estructura erigida por Andrés Alcalde en su *Girrimbao* para vibráfono y piano. El oído privilegiado del compositor chileno creó una página inquieta, viviente, que Héctor Moro y Luz Manríquez ensamblaron con nitidez y sensibilidad.

Cumbre del concierto fue la *Sonata* para dos pianos y percusión (1937) de Béla Bartók, en la que de manera magistral y espontánea, María Iris Radrigán y Luz Manríquez se conjugaron con los dos excelentes bateristas.

*Gastón Lafourcade ofreció un recital de clavecín en la Casa de Lo Matta, Museo de Arte Decorativo*

Desde hace dieciséis años Lafourcade reside en Querétano, México, y ofrece conciertos en clavecines que él mismo construye además de sus clases de música en la Universidad de Querétano.

Lafourcade se formó en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile —actualmente Facultad de Artes— en la que estudió piano y órgano con el gran maestro Julio Perceval. Luego obtuvo una beca de postgrado en la Unión Soviética, país en el que realizó cursos de dirección de orquesta, de órgano y se especializó como clavecinista.

Para Lafourcade es muy importante ser constructor de clavecines. Tiene un taller propio, casero, y logra construir dos clavecines por año, los que vende porque en México hay mucho interés por el instrumento.

*Daniela Pfenniger Daiber agradece a la Fundación Andes el apoyo que le prestó para asistir al “Music Associates of Aspen”, en Aspen, Colorado*

Durante las nueve semanas que duró el “Aspen Music Festival” desarrolló una intensa y enriquecedora actividad violinística bajo la dirección de la profesora Dorothy Delay y la asesoría del profesor Kurt Sassmannshauds. Daniela Pfenniger se formó en el Conservatorio de Música de la Universidad Católica con el profesor Francisco Quesada.

Tuvo la oportunidad de integrar una de las orquestas del festival, bajo la batuta de diversos directores, en los nueve conciertos en los que tuvo la gran

satisfacción de interpretar obras clásicas, modernas e inclusive *Tristán e Isolda*, de Wagner.

Públicamente agradeció por la prensa al Music Associate of Aspen que le concedió la beca de estudios y a la Fundación Andes que le proporcionó el viaje en avión a y desde Estados Unidos.

*Bernarda Quezada, primera en el Concurso de Violín que auspició la Liga Chileno-Alemana*

La violinista Bernarda Quezada, alumna del profesor Enrique López, fue seleccionada para estudiar durante tres meses en Karlsruhe en la Escuela Superior de Música de esa ciudad y para cumplir actuaciones como solista en la Orquesta Juvenil. Esta no es la primera vez que la joven artista toca en el extranjero: en 1987 ganó una beca de la OEA que la llevó a participar en una orquesta juvenil norteamericana.

Bernarda Quezada es la única invitada extranjera para participar en los cursos en la Escuela Superior de Karlsruhe y partió en diciembre de 1989 a Alemania.

*Lautaro Rojas Flores, profesor de violín del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, fue distinguido con la beca internacional Sony*

Esta beca para estudiar en Japón permitirá al profesor Rojas especializarse en el método de enseñanza Suzuki en el Talent Education Institute en Matsumoto. Esta entidad es líder en el sistema de formación instrumental para niños, ideado por Shinichi Suzuki.

El jurado que le discernió el premio fue presidido por Marilyn O'Boyle, profesora radicada en Estados Unidos, quien introdujo este método en Chile.

*Actuación del cellista Andrés Díaz con la Orquesta Filarmónica*

En el noveno programa de la Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica, en noviembre de 1989, bajo la dirección del maestro Roberto Abbado, actuó el cellista Andrés Díaz en el *Concierto* para cello y orquesta en Si menor, Op. 104 de Anton Dvorak.

El joven chileno Andrés Díaz inició sus estudios en Chile y luego se trasladó a los Estados Unidos. En 1986 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Cello de Naumburg y de inmediato fue contratado para actuar junto a la Orquesta Boston Pops Esplanade. Ha actuado junto a la Orquesta de Cámara de Los Angeles, la Sinfónica de Milwaukee y conjuntos de cámara y sinfónicos de Nueva Zelandia.

En la Temporada de 1990 realizó una gira por América del Sur y ofreció clases magistrales en Nueva Zelandia, Estados Unidos y Chile.

Andrés Díaz es profesor de cello en el Conservatorio de Música de Boston.



*Eliana Mendoza ganó el primer lugar en la competencia  
"Artist International 1990" realizado en Nueva York*

La joven violoncellista chilena Eliana Mendoza, ganó en abril de este año el primer lugar en la competencia "Artist International 1990", lo que le da la oportunidad de debutar en marzo de 1991 en el Carnegie Hall.

Como solista ha actuado en Chicago, Michigan, Ohio y Massachussets además de realizar en vivo un recital en la Radio Nacional de Boston que se transmitió a todos los Estados Unidos. Además, ha participado en conciertos de música de cámara en "Aspen Young Concert Artist", "Música de Cámara Inc." y en la Academia Real de Música Sueca.

La crítica norteamericana ha alabado "su extrema sensibilidad, virtuosismo y refinamiento... una artista total que merece reconocimiento internacional".

*Oscar Ohlsen, guitarrista y laudista chileno actuó en  
el Wigmore Hall, de Londres*

El 25 de mayo se presentó en el Wigmore Hall, Oscar Ohlsen, en un concierto de guitarra que contó con el auspicio de la Latin American and Caribbean Cultural Society —que preside el chileno J.R. Monroy— y el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

En su recital Ohlsen ofreció en la primera parte del programa obras de Bach, Falla, Nobre y John Duarte, y en la segunda obras de compositores chilenos: Edmundo Vásquez, Juan Orrego-Salas, Horacio Salinas y Alejandro Guarello.

Posteriormente Oscar Ohlsen viajó a Ginebra y Suiza para ofrecer varios conciertos junto al tenor chileno Cristián Carrasco, con obras que acompañó con laúd y guitarra. Estos conciertos fueron patrocinados por la Delegación Permanente de Chile ante las Naciones Unidas.

En junio actuó en París. A su regreso ofreció un recital de laúd y guitarra, con obras inglesas, en la Biblioteca Nacional.

*"Baile de Pastorcitos" que forma parte de la Pascua de Negros presentó  
Sergio Sauvalle en el Instituto Cultural de Las Condes*

En La Tirana se celebra entre el 5 y 6 de enero la Pascua de Negros, de antigua tradición folklórica y que Sergio Sauvalle recreó en un espectáculo que incluye una banda de zampoñas con la asesoría de Alberto Tico Ramírez, director del grupo Manka Saya, a la que Sauvalle agregó además de la caja y el bombo tradicional, la guitarra y la mandolina, banda que acompaña a un coro de veinte niños.

El *Baile de Pastorcitos* se inicia con un saludo inicial, luego coro y banda tocan la entrada al templo, enseguida hay una marcha instrumental de saludo al Niño Dios; un saludo de Buenas Noches; un Canto de Medianoche, *Arrurrú, mi Niño*; Retirada del Templo; Cacharpayito, una marcha con influencia aimara y, finalmente, una Marcha de Despedida, en la puerta del templo, espectáculo

que se realizó en los jardines del Instituto Cultural de Las Condes, coincidiendo con la fiesta en La Tirana.

Antes del baile, Sauvalle ofreció un concierto de guitarra tal como lo hacen los cultores del folklore. Para ilustrar la diferencia de la técnica chilena con la clásica, el músico investigador informó que así como para la guitarra clásica existen sólo cuatro afinaciones, en Chile hay alrededor de cuarenta y también mostró las cuatro técnicas bases de la guitarra chilena: picoteo, trinado, rasgueo y punteo, en esta ocasión fue acompañado por José Cabello en rabel.

*Guitarrista Martín Pino ofreció un recital en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura*

Después de dieciséis años de ausencia de Chile, el guitarrista Martín Pino ofreció un interesante recital el 14 de diciembre de 1989 que tituló "Desarrollo histórico de la música instrumental desde el siglo xv hasta nuestros días". En este recital didáctico, el artista ofreció una clase en la que explicó y ofreció ejemplos sobre las características de la música renacentista, barroca, clásica, romántica y contemporánea, y también de las escuelas nacionalistas que se nutren del folklore.

En esta ocasión, además, estrenó dos obras de compositores renacentistas italianos, Cesare Negri y Vincenzo Galilei.

Martín Pino reside tanto en Italia como en Francia. Estudió en la Universidad de Florencia con Leo Brouwer, compositor cubano y con el venezolano Alirio Díaz.

*Obras contemporáneas en recital del guitarrista Luis Orlandini y del Dúo Orlandini-Mendieta*

En el Goethe-Institut el 31 de julio, el joven guitarrista chileno Luis Orlandini ofreció un recital durante su breve visita al país antes de regresar nuevamente a Alemania. Insuperable fue su desempeño en la segunda parte del programa dedicado a compositores contemporáneos. Ésta se inició con la Primera Sonata *Royal Winter Music*, de Hans-Werner, inspirada en personajes de Shakespeare, en un contraste entre el bufón y la pareja de labradores de *Como gustéis* y el Rey de las Hadas del *Sueño de una noche de verano*, riquísimo contraste entre el agrio humor del movimiento inicial y el sofisticado esoterismo del segundo, dentro del cual Orlandini se mueve con inmensa soltura. Otro tanto ocurrió con la convincente ejecución de los trémolos de *La espiral eterna*, del cubano Leo Brouwer.

Culminó esta segunda parte con la *Sonata* Op. 47, de Alberto Ginastera, obra de múltiples efectos-susurros casi inaudibles junto a una intensidad feroz. Esta magnífica partitura tuvo un intérprete igualmente genial que transmitió todos los secretos de esta esquiva partitura.

En la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, el Dúo Orlandini-Mendieta para flauta y guitarra, antes de regresar a Europa, tocaron un repertorio que han dado a conocer con gran éxito en el país y en el extranjero

desde hace más de ocho años. Ejecutaron la *Sonata de Verano*, 1984, del compositor nacional Pablo Délano, cuyos tres movimientos: un Lento entre dos Allegros, demuestran madurez y posee un atractivo material sonoro, que los instrumentistas ejecutaron con profunda comprensión de su sustancia musical. Enseguida, el flautista Mendieta lució como solista en *Danza de la cabra*, del suizo Honneger, cabra ágil y contemplativa, que demostró el dominio técnico del instrumento que ha conseguido el joven músico. Otro invitado a este programa fue el inglés Eastwood, quien al penetrar en la selva amazónica creó un logrado dúo basado en el canto del *Uirapurú* de ritmos fascinantes y un lenguaje tropical de gran colorido que compartieron con habilidad ambos instrumentos. Dentro de un fascinante juego de matices, el dúo tocó los cuatro trozos de *Historia del tango*, del argentino Astor Piazzolla, visión sonora del 1900 hasta la actualidad, pletórica de imaginación, novedosos ritmos y una auténtica ambientación armónica.

*Recital del músico chileno Daniel Ramírez y Karina Glasinović en el Teatro Apoquindo*

El 2 de agosto el flautista Daniel Ramírez ofreció un recital junto a la pianista Karina Glasinović en el Teatro Apoquindo con el auspicio de la Corporación Cultural de Las Condes.

El artista radicado en Francia estudió flauta travesa en la Universidad de Chile y Católica, además de egresar de Filosofía en la Universidad Católica. Al obtener una beca para realizar estudios superiores de música en L' École Normale de Musique de París, donde estudió durante cinco años, se integró a diversos conjuntos de cámara y ha ofrecido recitales en diversos países de Europa.

El recital incluyó obras barrocas, clásicas, románticas y contemporáneas, entre las cuales se cuentan *Sonata Undine*, de Carl Reinecke; *Sonata* (1953), de Gustavo Becerra, y el estreno de *Preludio N° 1*, de Daniel Ramírez.

*Cuartetos de Beethoven interpretó el Cuarteto Santiago en el Goethe-Institut*

Los integrantes del Cuarteto Santiago, Stefan Terc y Fernando Ansaldi, violines, la viola de Enrique López y el cello de Jorge Román, se dedicaron durante el mes de noviembre de 1989 a la noble tarea de completar el ciclo integral de los cuartetos de Beethoven. El año pasado ofrecieron las creaciones del género, correspondientes a los períodos tempranos y ahora ofrecieron las obras de los diecisiete últimos años de la vida del compositor.

Las versiones comprensivas de esta magna tarea atestiguó la solidez y el talento superior de los cuatro músicos.

*Cuarteto del Biobío*

Hace un año cuatro músicos formados en la Universidad de Concepción: Walter Barraza, primer violín; Patricia Singorenko, segundo violín; Sergio

Segura, viola, y Marcela Cerezo, violoncello, crearon el Cuarteto Biobío, al que le dedican nueve horas semanales de ensayo además del trabajo individual, luego de la dedicación que les demanda la Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural del Biobío.

En su primer concierto ejecutaron el *Cuarteto N° 2 en Re Mayor* de Borodin, durante el mes de julio, y para agosto prepararan el *Cuarteto* de las Disonancias de Mozart y un Cuarteto de Haydn que ofrecerán en la Multisala del Instituto Chileno-Francés de Cultura. Su meta es ofrecer ocho conciertos cada año.

#### *Gira por Europa del Quinteto "Pro Arte"*

Una gira de un mes por Alemania, Suiza, Francia e Italia inició el "Quinteto Pro Arte", el 31 de octubre de 1989, dependiente del Instituto de Música de la Universidad Católica. Para realizar esta gira contó con el apoyo de la Fundación Andes. Sus integrantes son: Pedro Sierra, fagot; Hernán Jara, flauta; Francisco Gouet, clarinete; Mauricio Ibacache, corno, y Daniel Vidal, oboe.

Su primera actividad fue una grabación para la radio de Saarbrücken con obras de compositores chilenos y latinoamericanos, tuvieron contacto con los músicos de la orquesta de la Radio Saarbrücken y conocieron al oboísta Heinz Holliger, quien les entregó una obra para quinteto de vientos que estrenarán en Santiago.

Posteriormente fueron a Suiza donde ofrecieron un concierto en una importante sala de Basilea y estrenaron el *Quinteto 89* de Guillermo Rifo, especialmente compuesta para "Pro Arte". El programa incluyó, además, obras de Villa-Lobos y una *Suite Latinoamericana* que incluía piezas desde Violeta Parra hasta Astor Piazzolla. Después viajaron a París donde estrenaron obras de dos chilenos, Sergio Ortega y Jaime Miqueles. En la capital francesa tocaron junto a la pianista colombiana Constanza Dávila y ofrecieron un concierto en un estudio de música electroacústica de la Escuela Nacional de Música de Pantin. Además, tuvieron la oportunidad de conocer el Instituto de Música Electroacústica Contemporánea, ubicado al lado del Centro Pompidou.

En el Noveno Concurso Internacional de Música de Cámara en Trapani, Italia, compitieron con cuarenta grupos de cámara de diversos países del mundo, prioritariamente europeos, y lograron pasar a la etapa semifinal. Esta fue la primera vez que un grupo latinoamericano, en la historia de este encuentro, participó como concursante.

Para "Pro Arte" los objetivos de la gira se cumplieron totalmente: grabaron, ofrecieron conciertos y concursaron.

Los proyectos a futuros incluyen la grabación de un disco y la participación en el Festival de Música Nova de São Paulo, al que han sido invitados.

#### *Quinteto "Pro Arte" invitado al Festival de Música de Londrina, en Brasil*

Entre el 5 y el 25 de julio se realizó el Festival de Música de Londrina, al que por segunda vez es invitado el Quinteto "Pro Arte" de la Universidad Católica de

Chile que integran: Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Mauricio Ibacache, trompeta, y Pedro Sierra, fagot. Además de ofrecer un importante repertorio de música de cámara que incluye obras clásicas y chilenas, en este X Festival Internacional de Música de Londrina, los artistas chilenos dictaron clases instrumentales con obras de cámara y orquesta.

Durante su permanencia en Brasil el grupo realizó un concierto de gala junto a la pianista argentina Estela Calvi, en São Paulo, y presentó su primera cassette, editada en Chile en 1989 por "Alerce", con las obras que incluirá a fines de año en una segunda cinta.

*Eliana Orrego y Antonio Dourthé, docentes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fueron invitados a realizar un viaje de estudios en Europa*

El director del Conservatorio de Luxemburgo, señor Josy Hammer, invitó a Antonio Dourthé, violinista, y a su esposa Eliana Orrego, flautista, ambos artistas chilenos, para asistir a un curso de Música de Cámara con el maestro George Mallach, violoncello solista de la Orquesta de la Radio y Televisión de Luxemburgo, y a un curso de Dirección Orquestal con el profesor y director de orquesta señor Pierre Cao. Gracias a la gentileza de la línea aérea chilena (Lan Chile) que les otorgó los pasajes, los jóvenes artistas pudieron concretar esta invitación.

Los cursos a los cuales asistieron fueron para ellos de gran beneficio tanto para su desarrollo como intérpretes como en su calidad de docentes. Además trajeron una serie de sugerencias de gran utilidad para el Departamento de Música de la Facultad de Artes, las que junto a las experiencias obtenidas en los diversos conservatorios europeos que visitaron serán muy enriquecedoras para la docencia de nuestra Universidad. Ambos artistas, durante febrero y marzo de este año, visitaron los conservatorios de Besançon y Bourges, en Francia; los de Madrid y Barcelona, en España, y el de Florencia, en Italia. Tomaron contacto con numerosos profesores de los países visitados, acordándose proyectos para eventuales seminarios, clases magistrales, intercambios entre sus maestros e intérpretes con los de la Facultad de Artes.

El 3 de marzo, en el Palais de l'Unesco ofrecieron un recital que incluyó obras de Telemann, Stamitz, Koechlin, y el estreno en París de *Dúo* para flauta y violín del compositor chileno Roberto Falabella, obra que les mereció una carta del señor J.R. Zamora-Pérez, director de los Proyectos Culturales de la Unesco, en la que les expresa: "quedé muy impresionado con la obra de Roberto Falabella, a la que Uds. le dieron profundidad y emoción".

Tanto el profesor Georges Mallach, en carta dirigida al Director del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, afirma: "La técnica y la musicalidad como también el interés y la gentileza de estos jóvenes músicos me permitieron una muy fructífera colaboración..."; como también el profesor y director de orquesta Pierre Cao, certifica: "...durante febrero de 1990 tuve la oportunidad de trabajar con el Sr. Antonio Douthé la Segunda Sinfonía, de Brahms, como también *Dumbarton Oaks*, de Igor Stravins-

ky. Durante el mismo período revisamos la técnica de la dirección orquestal y elaboramos un plan pedagógico para la creación [en Chile] de una clase de dirección”.

*Victoria Vergara ha participado en varios estrenos mundiales en España*

La mezzosoprano chilena ha participado en diversos estrenos mundiales en España junto a cantantes de fama mundial. Victoria Vergara cantó en *Goya*, de Menotti junto a Plácido Domingo; en *Colón* encarnó a la poetisa Beatriz, la amada de Cristóbal Colón en el Gran Teatro de Liceu de Barcelona, en septiembre de 1989. En esa oportunidad los papeles principales estuvieron a cargo de Montserrat Caballé y José Carreras y el 12 de marzo de este año, en el estreno de la ópera de Luis de Pablo *El viajero indiscreto* protagonizó, junto a Manuel Cid, Enriqueta Tarrés y Gil Gómez un importante papel, en el Teatro La Zarzuela de Madrid.

El 28 de mayo en el estreno de *Salomé*, de Richard Strauss, en el Teatro Municipal de Santiago, cantó el papel de Herodías, junto a Mary Jane Johnson que cantó el rol protagónico de Salomé. El director musical Gabor Ötvös inauguró con esta ópera la Temporada Lírica 1990, que contó con la régie de Peter Busse y escenografía e iluminación de Bernardo Trumper. Junto a la soprano norteamericana Mary Jane Johnson actuaron Paul Crook, Dante Ranieri y Anthony Raffel que interpretó a Yokannán.

*José Azócar obtuvo el galardón Soprano d'Oro por su participación en la temporada lírica 1989 del Teatro Municipal*

El 29 de mayo en la Sala Claudio Arrau, del Teatro Municipal, se realizó un concierto en el que participaron algunas de las más importantes voces de la lírica nacional. Organizado por el Club de Amigos de la Opera, en este recital se incluyeron arias y duetos de Verdi, Donizetti, Boito y muchos otros compositores italianos.

El galardón Soprano d'Oro que otorga el Club de Amigos y la revista Opera Chile, se le concedió al tenor José Azócar.

*La soprano chilena Marcela Holzapfel obtuvo gran éxito en Viena al interpretar dos óperas de Ernst Krenek.*

A principios de junio, Marcela Holzapfel interpretó los personajes protagónicos de dos de las tres óperas del tríptico de Ernst Krenek que consta de *El Dictador*, *El Secreto de la corona* y *El peso pesado*. En *El Dictador* cantó el papel de la esposa de éste; tuvo a su cargo el papel de la reina en *El secreto de la coronación*.

Ambos personajes requieren gran despliegue dramático y de gran dificultad musical.

*Verónica Villarroel triunfó en Ciudad de México*

Un éxito absoluto logró Verónica Villarroel en su debut como Violeta en *La Traviata*, de Verdi, en el teatro del Palacio de Bellas Artes en México, junto a

dos tenores mexicanos que se turnaron en el papel de Alfredo: Jorge López Yáñez y Alfonso Navarrete, bajo la dirección del maestro Enrique Dimeacke.

El más reputado crítico de ópera, Raúl Díaz, del periódico *El Nacional*, escribió: "Por primera vez tengo que aplaudir sin reservas la importación de una soprano: Verónica Villarroel, nacida en Chile y traída a Nueva York, donde reside.

La señorita Villarroel es muy joven, bella, y dueña de una exquisita voz, temperamento y facultades histriónicas. Todo eso reunido la hacen poder ser realmente Violeta.

Es importante recalcar lo anterior porque lo común en nuestros medios es que una soprano pueda desempeñar adecuadamente el papel en lo vocal pero nada más. Es decir, la parte interpretativa, la credibilidad escénica se deja definitivamente a un lado o deja mucho que desear...". Más adelante agrega: Verónica sin duda se robó la noche... el bello timbre y educada voz le permiten mantener una línea muy hermosa durante toda la obra... Bella cara y figura y muy buena presencia escénica terminaron en un segundo acto sumamente recordable donde todas sus dotes actorales fueron puestas de manifiesto... Consta ya mi condición de fan de la guapa Verónica".

*Verónica Villarroel fue contratada por el Metropolitan Opera House de Nueva York para cantar el papel de Mimi*

La soprano chilena Verónica Villarroel acaba de ser contratada por el Metropolitan Opera House de Nueva York para cantar el papel de Mimi en *La Bohème*, de Puccini, durante la temporada 91-92 de este teatro.

Durante dos meses permanecerá en Chile para cantar *Pagliacci* y *Fausto*, enseguida irá a Lyon, Francia, para debutar con Mimi, papel que también cantará en la Opera de Viena en 1992. También está contratada para cantar *Così fan tutte* en España y para 1994 debutará en Los Angeles con Mimi, bajo la dirección de Plácido Domingo.

Asimismo, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile continuará apoyando su programa de perfeccionamiento en la Juilliard School of Music de Nueva York.

*La contralto Carmen Luisa Letelier cantó por primera vez en su carrera el papel de Suzuki en "Madama Butterfly" de Puccini*

Invitada para participar en la Temporada de Opera del Teatro Municipal, Carmen Luisa Letelier cantó junto a la soprano japonesa Yoko Watanabe, el papel de Suzuki, el 16 de junio. El crítico Víctor Manuel Muñoz Risopatrón escribió en *El Mercurio* "...La contralto chilena mostró su calidad desde su entrada, en su bien preparada Suzuki, incluidos gestos y movimientos. El timbre sigue hermoso, aterciopelado y cálido, y ella posee, además, una característica que no suele abundar: un color inconfundible. Se complementó a la perfección con la soprano en el poco agraciado dúo del segundo acto, el que resultó muy mejorado por el ensamble de las voces tan diferentes movido por un auténtico afán artístico".

En esta misma temporada, Carmen Luisa Letelier será la Marquesa, papel de carácter de la ópera *La fille du régiment*, de Gaetano Donizetti, junto a Rockwell Blake y Luciana Serra.

*Maximiano Valdés fue designado director titular de la Orquesta Filarmónica*

El director chileno Maximiano Valdés Soublette, radicado en Europa, fue designado el 23 de noviembre de 1989 director de la Orquesta Filarmónica, por el Director General de la Corporación Cultural, Andrés Rodríguez. Reemplazó en el cargo al maestro Roberto Abbado y asumió el 1 de enero de 1990, a pesar que continuará residiendo en Italia.

Al maestro Valdés lo liga una larga y estrecha relación profesional con la Orquesta Filarmónica desde 1981. En 1989 dirigió seis programas filarmónicos y dos óperas, en el Teatro Municipal de Santiago.

Para asumir sus nuevas responsabilidades tendrá que renunciar a todos sus períodos de descanso. Dividirá su tiempo entre su carrera internacional en Europa, en Estados Unidos como director de la Orquesta de Buffalo y la labor en Chile.

Valdés es un músico de prestigio internacional, pertenece a la escuela de Franco Ferrara y Sergiu Celidibache.

*Director Lothar Koenigs se despidió de Chile*

El director asistente de la Orquesta Sinfónica de Chile, el joven Lothar Koenigs, se despidió el 9 de diciembre del país con un recital en el Teatro de la Universidad de Chile. Partió a incorporarse como director asistente de la Opera de Augsburg, cerca de München, en Alemania. Durante toda su labor como director, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, fue invariablemente alabado por la crítica por sus dotes musicales y artísticas.

En el recital ofrecido antes de partir se presentó por primera vez como pianista, junto al cellista Celso López en un programa que incluyó: *Suite N° 3* de J.S. Bach; *Tres pequeñas Piezas* para cello y piano, de Webern; la *Sonata* para cello y piano, de Claude Debussy, y la *Sonata* para cello y piano, de Brahms.

*Lukas Hoefling, nuevo director asistente de la Orquesta Sinfónica de Chile*

Desde el 6 de marzo de este año inició su cargo como director asistente de la Orquesta Sinfónica de Chile. Es un joven de sólo veintidós años, natural de Düsseldorf y alumno del maestro Volker Wangenheim. A los cinco años inició sus estudios de piano, y al ingresar a un curso de música sacra se convenció que podría llegar a ser director de orquesta, además tomó curso de órgano con la profesora Wiltrud Fuchs y de canto con los maestros del conjunto de música sacra. Además le interesa mucho la ópera y ha cantado papeles pequeños en algunas obras, pero lo que desea es llegar a dirigir ópera.



*Orquesta de Alumnos de la Sociedad Bach de Concepción invitados a Buenos Aires para tocar en el Centro Cultural Recoleta y en el Salón Dorado del Teatro Colón.*

El 5 de julio la Orquesta de Alumnos de la Sociedad Bach de Concepción debutó en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires y al día siguiente en el Salón Dorado del Teatro Colón, al que fueron invitados por iniciativa del maestro Guillermo Scarabino, que conoce de cerca el trabajo de la agrupación que se ha destacado por el profesionalismo con que los jóvenes intérpretes ejecutan las obras del repertorio. En esta oportunidad tocaron, bajo la dirección del maestro Américo Giusti, obras de Elgar, Haydn, Vivaldi, Grieg, Leng, Saint-Saëns y Respighi.

Estos alumnos de la Sociedad Bach, institución sin fines de lucro que nació en 1982, afiliada a la Sociedad Bach Internacional —con asiento en Leipzig y Stuttgart— presentan un movimiento musical bastante nuevo, que cuenta con veinticuatro profesores que atienden a más de doscientos alumnos, desde los tres a los 16 años de edad. Presidido por el Dr. Hagen Gleisner, el trabajo musical se realiza mediante la responsabilidad individual del alumno y en la confianza recíproca entre discípulos y maestros. El resultado ha sido hacer música de cámara a muy buen nivel, con gusto, y crear amistad y ansias de superación entre los niños, que ya forman dos orquestas de cámara: la primera con un promedio de edad de 15 años y la segunda que tiene integrantes hasta de seis años.

El violinista, maestro de la Sociedad Bach y director de la Orquesta de Alumnos que fue invitado a Buenos Aires, explica que el fundamento de la enseñanza que ofrecen es estimular al niño, tener confianza en él y que la formación del alumno se basa en el entorno, el profesor y la familia, logrando así una respuesta que siempre está más allá de lo esperado. Además se impulsa la presentación continua de los niños ante el público, con conciertos cada semana. No existen los exámenes y tampoco les preocupan las notas, pero sí las numerosas becas al extranjero ofrecidas a los niños y la facilidad con que logran hacerse de un lugar en las escuelas de educación superior.

El éxito obtenido por los niños en Argentina es realmente alentador para la juventud chilena, el crítico Jaime Botanás del *Buenos Aires Herald* al comentar la actuación de la Orquesta, escribe: "No está bien que yo lo diga, pero este grupo de chicos está mejor que la orquesta estable de este teatro [Colón de Buenos Aires]. Es extraordinario lo que son capaces de hacer y es notable que esto se deba a un grupo de buenos maestros".

Lo anterior se une a las palabras de Zulema Scarabino, del Teatro Colón, quien, al iniciarse el concierto, informó al público asistente, que llenó las aposentaduras del Salón Dorado, acerca de la proveniencia del conjunto: "Aquí, desde hace diez años se han presentado muchas orquestas de cámara de gran calidad, pero ninguna de ellas puede decir que el promedio de edad de sus integrantes sea de 15 años. Anoche, el éxito sin precedentes obtenido en el Centro Cultural Recoleta, dio la bienvenida a este pequeño y gran grupo, y hoy

lo acogemos en este Salón Dorado para que Argentina sepa del trabajo en arte que se realiza en Chile”.

*Primer Festival de Música Barroca y Antigua en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica*

El 9 de julio se inició el I Festival de Música Barroca y Antigua, durante el cual se dio a conocer un variado repertorio que comprendió la música creada entre los siglos XIII y XVII.

Los músicos norteamericanos del Smithsonian Institution, Kenneth Slowik, clavecinista, y James Weaver, viola de gamba, ambos directores del área de música del Instituto, que a su vez es parte del Museo de Historia y Tecnología del Smithsonian, viajaron a Chile especialmente invitados por la Universidad Católica para participar en este Festival. Otros invitados fueron los conjuntos chilenos Barroco Andino y el conjunto de música antigua Cantoría de San Francisco.

El Festival se inició con la actuación del Dúo Daniela Pfenniger, violín, y Maite Daiber, clavecín, quienes ejecutaron obras de Haendel y Juan Sebastián Bach; el Dúo Kenneth Slowik y James Weaver, al día siguiente, ofrecieron un concierto con obras de Juan Sebastián Bach exclusivamente y el 11 de julio ejecutaron *Suite* en Re menor de Couperin; *Suite* en La Mayor de Marin Marais; de Telemann, *Sonata* en La menor, y de J.S. Bach, *Sonata* en Sol menor, BWV 1029. El Conjunto Barroco Andino y la Cantoría de San Francisco actuaron con un bello repertorio el 12 y 13 de julio.

*Primer Festival Internacional de Guitarra*

Entre el 24 de julio y el 12 de agosto se realizó el I Festival Internacional de Guitarra organizado por el guitarrista chileno Eulogio Dávalos, anfitrión del evento, que contó con el patrocinio de los ministerios de Educación, de Relaciones Exteriores, Secretaría General de Gobierno, Ilustre Municipalidad de Santiago, las intendencias del país, Ministerio de Cultura, Agencia Española de Cooperación Internacional, Generalitat de Cataluña, Ayuntamiento de Bilbao, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Zaragoza, Comunidad Autónoma de Madrid, Comissió Catalana del Cinque Centenari del Descubrimient d'America y la Embajada de España, evento al que fueron invitados guitarristas de 26 países, aunque sólo asistieron ejecutantes de doce países que recorrieron todo Chile. El Festival estuvo dedicado al gran guitarrista español Joaquín Rodrigo, quien no pudo asistir por razones de salud.

La meta del maestro Dávalos fue realizar conciertos simultáneos de los guitarristas participantes para lo cual se formaron dos grupos, uno que recorrió el norte del país y otro la zona sur, dando a conocer cuatro especialidades de la guitarra: jazz, folklor, flamenco y obras clásicas. Los artistas recorrieron sesenta ciudades de Chile con sedes principales ubicadas en el norte: en Iquique, Antofagasta, La Serena y Viña del Mar y en el sur: Puerto Montt, Temuco, Valdivia, Osorno y Concepción, desde las cuales visitaron las ciudades

intermedias más pequeñas ofreciendo un total de 160 conciertos en ochenta ciudades. Los conciertos se realizaron en teatros, gimnasios, salones parroquiales, iglesias, colegios, centros sociales y en todo lugar en el que se pudiese hacer música especialmente dedicada a la juventud, porque el objetivo principal fue incentivar el amor por la guitarra entre las nuevas generaciones.

Los artistas extranjeros viajaron con el auspicio de sus respectivos gobiernos y las entidades ya nombradas, incluyendo a famosos artistas de España, latinoamericanos y catorce chilenos.

El concierto de gala con el que se clausuró el evento se realizó en el Teatro Municipal de Santiago.

La famosa guitarrista argentina María Luisa Anido junto al maestro Eulogio Dávalos, interpretaron en estreno absoluto para este I Festival, la obra escrita por el compositor israelí Haym Permond; actuó además el Dúo Akiva, de Israel, y la pianista Gloria Dávalos.

En homenaje al maestro Joaquín Rodrigo, la Orquesta de la Universidad de Santiago, dirigida por el maestro Genaro Burgos y Eulogio Dávalos como solista, se ejecutó el *Concierto de Aranjuez*.

Se finalizó el concierto con la lectura de un saludo del maestro Joaquín Rodrigo a Chile, una carta suya escrita en "Braille" con el texto del mensaje, y la entrega de un Diploma de la Presidencia de la República a todos los participantes en este Festival Internacional de Guitarra.

*Ciclo integral de Tríos y Sonatas de Johannes Brahms presentó el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile en el Aula Magna del Centro de Extensión de esa casa de estudios*

Entre el 25 de junio y 4, 17 y 19 de julio, se realizó el ciclo de Tríos y Sonatas para piano y otros instrumentos escritos por Johannes Brahms. El Trío Arte de la Universidad Católica, integrado por Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, violoncello, y María Iris Radrigán, piano, no sólo iniciaron el ciclo "Brahms Integral" sino que fueron los destacados artistas que compartieron las mayores responsabilidades en estos conciertos.

En la primera fecha el Trío Arte incluyó *Trío* en La menor Op. 114, para clarinete, cello y piano, con el clarinetista Luis Rossi; *Sonata* N° 1 en Fa menor Op. 120 para clarinete y piano, y el *Trío* en Do Mayor Op. 87 para violín, cello y piano.

En la segunda fecha, el Trío Arte ejecutó el siguiente programa: *Sonata* N° 2 en la Mayor Op. 100 para violín y piano; *Sonata* N° 2 en Fa Mayor, Op. 99 para violín, violoncello y piano, y *Trío* en Do menor Op. 101 para violín, violoncello y piano.

El programa de la tercera fecha incluyó: *Sonata* N° 1 en Sol Mayor Op. 78, para violín y piano; la *Sonata* N° 2 en Mi bemol Mayor Op. 120, para clarinete y piano, y el *Trío* en Mi bemol Mayor, Op. 40, para violín, corno y piano. Los intérpretes fueron: Rubén Sierra, violín; Raúl Cragg, clarinete; Ignacio García, corno, y Maribel Adasme, piano, todos ellos profesores del Instituto de Música.

El Ciclo Brahms que obtuvo un resonante éxito y gran afluencia de público,

terminó con la actuación del Trío Arte que interpretó: *Sonata N° 1* en Mi menor Op. 38, para violoncello y piano; *Sonata N° 3* en Re menor Op. 8, para violín y piano, y *Trío* en Si Mayor, Op. 8, para violín, violoncello y piano.

Una vez más el Trío Arte demostró la jerarquía que le ha granjeado su fama nacional e internacional.

## Noticias Varias

*Estreno de Tres piezas para clarinete solo, Op. 165 N° 1 del compositor colombiano Blas Atehortúa durante la temporada del Instituto Cultural de Las Condes*

Entre el 9 de agosto y el 26 de septiembre, el Instituto Cultural de Las Condes organizó nueve conciertos dedicados a la música de cámara que incluyó obras de compositores clásicos hasta creadores vanguardistas del ámbito nacional e internacional.

El 16 de septiembre en el recital a cargo de Luis Rossi, clarinete, Luis Alberto Latorre, piano, y Penélope Knuth, viola, se incluyó el estreno de *Tres piezas para clarinete, Op. 165 N° 1* de Blas Atehortúa, dedicado a Luis Rossi y escritos hace sólo cuatro meses. El magnífico instrumentista demostró una técnica soberana. El crítico Federico Heinlein escribió: "La Toccata inicial desencadena una explosión de partículas sonoras cuyo violento *staccato* sería difícil de mantener si no alternara con un episodio contrastante. En la *Passacaglia*, el compositor fabrica una especie de dúo contrapuntístico, a la manera barroca. Hilarante es el Rondó con sus repentinas *cadenzas* y la conclusión siempre más acelerada, que Rossi absorbió gallardamente".

*Estreno de la Sinfonía N° 8 en Do menor de Anton Bruckner por la Orquesta Sinfónica de Chile*

En el Teatro de la Universidad de Chile, el 6 de julio, tuvo lugar el estreno absoluto para nuestro país de la *Sinfonía N° 8 en Do menor* de Bruckner, bajo la dirección del maestro argentino Pedro Ignacio Calderón.

Bruckner compuso nueve sinfonías, la última de las cuales está sin terminar; tres misas; un *Te Deum*; el salmo 150 para solistas, coro y orquesta; diversas composiciones vocales, más un cuarteto y un quinteto para cuerdas. Generalmente se ha clasificado a Bruckner como el último neorromántico; como sinfonista puede ser calificado como un continuador del período clásico austríaco.

La proporción colosal de las obras de Bruckner hace a veces debilitarse la inventiva, la que se diluye en innumerables ideas secundarias que derivan de las líneas temáticas centrales. Sin embargo, en los adagios, que parecen ser su fuerte, alcanza cumbres de inusitada belleza. La instrumentación de sus sinfonías es de grandes proporciones, aprendida de Wagner, en el uso de coloridos orquestales modernos, incluso en el empleo de instrumentos usados por el maestro de Bayreuth, como la tuba wagneriana que en esta Octava Sinfonía son necesarias cuatro. Como estos instrumentos no existen en Chile, gracias a una gestión con la Embajada de Argentina en Santiago, fueron facilitadas por la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires, junto a sus intérpretes.

El desempeño de la Orquesta Sinfónica de Chile fue excelente dada la pericia y dominio de la partitura del maestro Pedro Ignacio Calderón.

*Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 149-157

*Estreno del Tercer Cuarteto de Benjamín Britten por el Cuarteto Endellion*

Con el auspicio del British Council, la Agrupación Beethoven presentó en el Teatro Oriente al Cuarteto Endellion el 15 de septiembre, conjunto de instrumentistas excepcionales.

Entre las obras ejecutadas en ese concierto figuró el estreno para Chile del Tercer Cuarteto de Benjamín Britten, su última obra terminada en Venecia. El crítico de *El Mercurio*, a propósito de esta obra escribió: "Los 'Duetos' que rodean a un nervioso discurso central, se torturan con desapacibles interválicos de segunda (y su inversión). Cuánto alborozo ficticio, y qué desesperanza, se desprenden del 'Ostinato', que termina como suspendido en el aire. Las líneas individuales del tercer movimiento despiden una soledad apenas mitigada por un hechizado remate. La 'Burlesca', de sardónica ironía, constituye una Danza Macabra con estertores de viola. Conmueve en lo más profundo el absorto final del doble tema 'Recitativo y Passacaglia (La Serenissima)' que —lento e inexorablemente— es arrastrado hacia la tumba. Los visitantes nos proporcionaron una vivencia terrible y maravillosa..."

*Visitó Chile el maestro catalán Josep María Castelló*

Con motivo de la celebración tradicional de Sant Jordi, patrono de Cataluña, viajó por primera vez a Chile el maestro Josep María Castelló, profesor de Educación Musical, organista, director de coros y organizador de las Jornadas Internacionales de Canto Coral que se realizan en Barcelona desde hace más de veinticinco años. Su visita fue posible gracias a la Generalitat de Cataluña que lo invitó a dirigir en Chile el *Magnificat*, del padre Josep Antoni Martí, en estreno absoluto para América.

El 18 de abril se realizó el estreno para Chile y América del *Magnificat* del padre Josep Antoni Martí, obra del siglo XVIII escrita para el Monasterio de Montserrat y encontrada en la Biblioteca del Santuario.

En esta primera audición cantó el Orfeoó Catalá dirigido por el director español —quien visita Chile por primera vez— Josep María Castelló y a las solistas Marcelle Jauretche, soprano; Julia Pecaric, contralto; Eduardo Salgado, cello, y René Reyes, órgano.

Este *Magnificat* es como un verdadero juguete, muy hermoso y breve, dura sólo quince minutos, obra con la que los catalanes celebraron la tradicional festividad de San Jorge, patrono de Cataluña.

Además, el maestro Josep María Castelló junto a Concepción Martorell y Eleazar Villenas dictó un seminario de dirección coral, abierto al público y que consultó los temas: "Técnicas de dirección coral", "Impostación de la voz aplicada al canto coral", "Repertorio" y "Técnicas metodológicas".

*La Australian Chamber Orchestra estrenó obra del compositor australiano P. Sculthorpe en el Teatro Oriente*

Invitados por la Agrupación Beethoven, la Orquesta de Cuerdas de Australia integrada por dieciocho instrumentistas y dirigida por su concertino y director

Richard Tognetti, en un programa que reunió partituras del siglo XVIII, en la segunda parte incluyó el estreno de la *Sonata N° 3* para cuerdas del compositor australiano Sculthorpe. El crítico de *El Mercurio*, Federico Heinlein, escribió: "Amén de efectos de *ostinato*, *glissando* o *col legno*, el autor emplea también recursos aleatorios y obtiene sugerencias misteriosas, sin que se note algún desarrollo en la yuxtaposición de dichos elementos. Los músicos brillaron por la sonoridad finamente diferenciada de la realización".

*Sonatina de 1951 de Karlheinz Stockhausen ejecutó Fernando Ansaldi, violín, y Frida Conn, piano*

El 28 de septiembre, en el Institut Goethe, se realizó el recital de los artistas Ansaldi-Conn, quienes incluyeron en su programa la novedad absoluta de la ejecución de la *Sonatina* de 1951 con la que Stockhausen hizo sus primeras armas a los veintitrés años, a pesar de que la publicó mucho más tarde. Dice el crítico Federico Heinlein: "Aunque se noten influencias del estilo áspero de Béla Bartók y Frank Martin, ya asoma aquí una fuerte personalidad. La novedosa introducción; el misterio de la voz de violín sobre la sorda figura obstinada del bajo; la vitalidad burlesca del dialogante final, recibieron en manos de Ansaldi y Frida Conn una interpretación llena de suspenso".

*Primera audición de Tres Romanzas, Op. 22 de Clara Schumann y "Grave" de W. Lutoslawski*

El 15 de octubre, en el Teatro Oriente, durante la XIX Temporada Internacional de Concierto 1990, los artistas invitados por la Agrupación Beethoven, Boris Pergamenschikow, cello, y Pavel Guilof, piano, incluyeron la primera audición para Chile de *Tres Romanzas*, Op. 22 de Clara Schumann, obra escrita en Düsseldorf y dedicada a Joseph Joachim. En esta ocasión se escuchó una hermosa transcripción para cello, en vez del violín original, que demostró las dotes de la compositora y el buen gusto de los ejecutantes.

Bajo el título de *Grave*, Witold Lutoslawski escribió sus metamorfosis para cello y piano, ora meditaciones, para luego pasar a una gran excitación de rudo vigor temperamental, dentro de una gran libertad. El desempeño de los ejecutantes cautivó a un público que casi seguramente escuchaba esta obra en primera audición.

*"Voces Agustiniánas", del compositor y subdirector de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal, el uruguayo Miguel Patrón Marchand, dio a conocer la versión orquestal de su obra*

El ciclo *Voces Agustiniánas* fue compuesto por el maestro Patrón Marchand a pedido de la soprano chilena Patricia Vásquez en 1983, para canto y piano, ahora la orquestó para ser interpretada en el ciclo de verano que la Orquesta Filarmónica realiza en los templos de Santiago desde 1982 hasta la fecha. Se trata, por lo tanto, de una primera audición que tuvo lugar en la iglesia de San

Francisco el 22 de febrero, y que al día siguiente se repitió en la Recoleta Dominica.

La obra está basada en los versos de la poetisa uruguaya Delmira Agustini, nacida en 1886 y asesinada a los veintiocho años. Sobre sus palabras el compositor compuso tres canciones: *Nocturno*, *Explosión* y *Lo Inefable*. La obra permite el lucimiento de la percusión, las maderas y el arpa, un exquisito ropaje instrumental reviste así las palabras de la poetisa.

La soprano Lucía d'Anselmo aportó a la partitura el acento lírico-dramático que exige el compositor en este homenaje a su compatriota.

El maestro Patrón Marchand vino a Chile por primera vez en 1978 para dirigir ballet, luego lo contrataron para dirigir la ópera y en 1981 para ocupar su cargo actual.

#### *Dos estrenos para Chile en Segunda Temporada de la Corporación Bach*

El 18 de marzo, en la Santiago Community Church, se inició la segunda Temporada de Conciertos de la Corporación Bach, siempre orientada hacia la música sacra, abarcando desde la época Gótica hasta la Barroca fundamentalmente.

No obstante, para la apertura de este ciclo, el programa fue dedicado a un compositor contemporáneo, el francés Jehan Alain —contemporáneo de Olivier Messiaen—, prematuramente fallecido durante la Segunda Guerra Mundial.

Se estrenó *Misa en Septeto* escrita para flauta, dos voces femeninas y cuarteto de cuerdas, el que puede ser reemplazado por órgano, como ocurrió en esta ocasión. Carlos Weil fue el organista y Pedro Lora, el flautista. La segunda obra fue *Misa de Requiem*, para coro a cuatro voces. Ambas obras son muy etéreas con gran influencia del canto gregoriano.

Alain murió muy joven, pero realizó obras de gran madurez y de una originalidad que impresiona.

#### *La Asociación Nacional de Folklor de Chile (Anfolchi), cumplió diez años de vida*

Anfolchi, que cumplió diez años de existencia, celebró su aniversario el 22 de agosto, mes internacional del folklore, eligiendo precisamente el Día Mundial del Folclor, aunque celebrarán este cumpleaños durante doce meses en la Peña Chile Ríe y Canta el primer viernes de cada mes.

Integran la directiva de Anfolchi: Gabriela Pizarro, investigadora y creadora del conjunto Millaray; José Luis Riveros, Sandra Espinoza, Washington Carrasco, Nelson Martínez, Mario Arrieta y Ana Poblete. La meta de los folkloristas de Anfolchi es la unidad de las distintas asociaciones del folklore chileno.

#### *Cincuenta años cumplió el Conservatorio de Música Laurencia Contreras que actualmente depende de la Universidad del BíoBío*

En 1920 se fundó en Concepción el Conservatorio de Música "Enrique Soro"



gracias a los esfuerzos de doña Carmela Romero de Espinosa, y su primer director fue el profesor Esteban Iturra Pacheco, a quien sucedió en el cargo el profesor Alfonso Izzo, profesor de doña Laurencia Contreras, una de sus más distinguidas alumnas.

Cuando el profesor Izzo se trasladó a Santiago en 1939, la maestra distinguidísima, doña Laurencia Contreras, decidió iniciar, muy modestamente, su Conservatorio, y lo hizo en una habitación que le facilitó la señora Gilda Asteria de Pavesi en su hogar. Allí inició el trabajo con niños —un Kinder Musical— y la instrucción de pianistas. En 1941 recibió el reconocimiento gubernamental a través de un decreto que hacía válidos sus exámenes para quienes quisieran seguir estudios superiores de música, situación válida hasta la actualidad. Desde un principio, el Conservatorio Laurencia Contreras ha sido uno de los centros musicales más importantes y prestigiados del país. La incansable labor de esta extraordinaria musicóloga es reconocida plenamente no sólo en Concepción y toda la zona sur del país sino que también en todo Chile.

En 1986, Laurencia Contreras donó su Conservatorio a la Universidad del Biobío como una forma de perpetuar su proyección, y en este año de 1990, en su cincuentenario, el Conservatorio proyecta importantes logros y realizaciones. A la excelencia académica, exámenes válidos y la formación musical en todos los niveles: iniciación, preparatoria y básico —en piano, violín, violoncello, guitarra, flauta, clarinete y canto— impartida por 16 profesores, muchos de los cuales son ex alumnos de su Conservatorio, la Universidad del Biobío ha ampliado a toda la comunidad la labor del Conservatorio a través de cursos de perfeccionamiento a los escolares en general, mediante charlas-conciertos, biblioteca musical, banco de grabaciones; se sirve a los directores de coros a través de cursos y encuentros en los que cuenta con maestros destacados como acaba de ocurrir en el I Encuentro Regional de Directores de Coros; se ofrece un Curso de Musicología “Obras Maestras de la Música”, que dicta el profesor Miguel Aguilar, además se ha ampliado la formación musical a personas adultas y de la tercera edad.

Los proyectos a futuro son muchos, entre los cuales destaca el perfeccionamiento y capacitación de los profesores, principalmente los de enseñanza básica. El Conservatorio Laurencia Contreras conoce la realidad y las necesidades de la región, y es por ello que su lema es “servir a través de la música”, y contribuir con su quehacer a elevar el nivel cultural de la ciudad y de todo su entorno.

#### *Quincuagésimo aniversario de la fundación de la Escuela Moderna de Música*

El 10 de mayo de 1940 la eminente pianista, clavecinista y formadora de generaciones de músicos chilenos, Elena Waiss, creó la Escuela Moderna de Música, dirigida desde su fallecimiento por su alumna Vivian Wurman. La Escuela Moderna de Música es una entidad privada que abarca no sólo la formación profesional de instrumentistas sino que, además, la educación artís-

tica total de niños, jóvenes y adultos en las más diversas disciplinas. En la actualidad cuenta con cincuenta docentes y ochocientos alumnos.

La directora Vivian Wurman organizó una semana de festejos para celebrar este evento, el que se realizó entre el 14 y 19 de mayo de 1990 con un acto oficial en homenaje a su fundadora Elena Waiss, durante el cual se le dio su nombre al teatro que ella hizo construir junto a la Escuela Moderna, bellísima sala de excelente acústica en la que se realizan temporadas con alumnos del plantel e invitados extranjeros y nacionales. En los días subsiguientes hubo audiciones de alumnos destacados; presentación de los alumnos de danza moderna y ballet clásico; entrega de premios a alumnos del departamento de pintura, dibujo y acuarela, para culminar con un concierto ofrecido por los profesores.

Para la Temporada Oficial, la directora profesora Wurman contrató a figuras de renombre internacional, con la actuación de conjuntos y solistas extranjeros y chilenos, en conciertos que se realizaron todos los primeros miércoles entre los meses de mayo y noviembre.

Este ciclo se inició con la actuación del Trío Buenos Aires que integran Susana Agrest, piano, Roberto García, clarinete, y Roberto Zapata, violoncello. Enseguida ofrecieron recitales tres distinguidos alumnos de Elena Waiss, todos ellos actualmente figuras destacadas del mundo de la música internacional: Lionel Party, clavecinista, y las pianistas Edith Fischer y Ena Bronstein; los pianistas Jorge Pepi, de Suiza, y Daniel Gortler, de Israel; el cantante argentino Alejandro Prieto y el Trío Arte que integran los excelentes músicos chilenos Sergio Prieto, violín; María Iris Radrigán; piano, y Edgar Fischer, violoncello. El Trío Arte es un conjunto de fama internacional que actúa tanto en Europa como en Estados Unidos, Canadá y toda Hispanoamérica.

#### *Se inauguró el Instituto de Música de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano*

El 26 de abril, la compositora y directora de la Cantoría de San Francisco, Silvia Soublette, de amplia actividad musical en el ambiente chileno, inauguró en su calidad de directora del Instituto de Música de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, este nuevo centro de enseñanza musical de Santiago.

La finalidad prioritaria es promover el desarrollo de las artes musicales mediante la docencia instrumental y la difusión de la música. Por el momento la actividad estará dirigida a la formación de instrumentistas y al canto, partiendo de la etapa básica, para paulatinamente llegar al nivel universitario.

La labor se inició con cien alumnos, quienes además del estudio de teoría, solfeo y piano complementario, pueden elegir el estudio de los siguientes instrumentos: flauta travesa y dulce, oboe, clarinete, saxofón, violín, violoncello, guitarra clásica y popular, piano principal. Todos los cursos son impartidos por profesores universitarios. Se crearán conjuntos de cámara a cargo de los alumnos y con los profesores un conjunto de música antigua cuya base sería la Cantoría de San Francisco.

El Instituto ofrecerá talleres abiertos a todo público. Durante este año se

planificaron: "Historia del concierto", con Juan Alfonso Pino; "Métodos y técnicas musicales", con Carlos Sánchez; "Introducción a la musicoterapia", con Lucía Pereira, y "Técnicas elementales de dirección orquestal", con Eduardo Moubarak.

*Musicólogo Juan Pablo González obtiene Magister y Doctorado en Musicología Sistemática en Universidad de California*

Juan Pablo González, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Instituto de Música de la Universidad Católica, completó estudios de postgrado en el Departamento de Etnomusicología y Musicología Sistemática de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) gracias a una beca otorgada por la Comisión Fulbright obteniendo un Magister y un Doctorado en Musicología Sistemática.

El profesor González obtuvo el grado de Magister con la tesis "Artistic Heritage, Folk Tradition, and Pop Influence in Latin-American Contemporary Music: The Chilean Case", bajo la guía de los profesores Timothy Rice, Sue Carole de Vale y William Hutchinson. El grado de Doctor fue obtenido con la tesis "Chilean Musicians 'Discourse of the 1980's: A Collective Poetics, Pedagogy, and Socio-aesthetics of Art and Popular Music", bajo la guía de los profesores Robert Stevenson, Steven Loza, Jacques Maquet, Judy Mitoma y William Hutchinson. Juan Pablo González fue el primer graduado del nuevo programa de Musicología Sistemática en UCLA.

*Acuerdo entre los gobiernos de Chile y del Japón, publicado en el Diario Oficial el 14 de agosto de 1989, promulgó la donación de 37 millones de yenes para la adquisición de instrumentos musicales para la Escuela Experimental de la Universidad de La Serena*

Este acuerdo ha sido adoptado en virtud de lo dispuesto en el Convenio Básico de Cooperación Técnica suscrito entre los gobiernos de Chile y Japón el 28 de julio de 1978. Con el objeto de consolidar y desarrollar actividades musicales en la República de Chile, el Gobierno del Japón extendió al Gobierno de Chile una donación de 37 millones de yenes que fue utilizada, por la República de Chile, para la adquisición exclusivamente de los instrumentos producidos en el Japón y para el transporte de los mismos a puertos chilenos. La donación se hizo efectiva entre la fecha en que entró en vigor este acuerdo y el 31 de marzo de 1990.

*Donación de instrumentos de la Fundación de Cultura de Concepción al Conservatorio de la Sociedad Bach*

Gracias a donaciones de la Fundación Andes, de la República Federal de Alemania, el Banco de Chile y Armco Chile, fueron adquiridos instrumentos musicales para el Conservatorio de la Sociedad Bach de Concepción, los que fueron entregados por la Fundación de Cultura el 27 de marzo de este año.

*Sinfonía II para la América Perdida, del compositor argentino Fernando González, obtuvo el primer premio de la Bienal Latinoamericana de Composición "Vicente Emilio Sojo", 1989*

La *Sinfonía II para la América Perdida*, para soprano, contralto, barítono y bajo, coro y orquesta sinfónica, recibió cien mil bolívares al obtener el primer premio de la Bienal Latinoamericana de Composición "Vicente Emilio Sojo". El presidente del jurado, el compositor cubano Harold Gramatges, al dar la información, agregó que la sinfonía posee "un texto de alto valor poético y una acendrada expresión tradicional cultural de nuestra América".

El jurado que estuvo integrado por eminentes músicos, entre ellos Blas Emilio Atehortúa, por unanimidad otorgó una mención especial al compositor argentino Alejandro Iglesias, por su obra *Voces de las tierras en lágrimas*. El jurado recomendó la edición y publicación de las obras premiadas.

*"Trío México" obtuvo en octubre de 1989 un premio especial de la Organización de Estados Americanos*

El premio y diploma que la Comisión Interamericana de Música de la OEA otorga a los conjuntos o artistas distinguidos fue entregado al Trío México, integrado por el pianista Jorge Suárez, el violinista Manuel Suárez y el cellista Ignacio Mariscal, después del concierto ofrecido en el Salón de las Américas.

El "Trío México" ha viajado por el mundo entero y ha sido descrito como "uno de los mejores" conjuntos de cámara del mundo.

*Homenaje a Ramón Carnicer*

En el bicentenario del nacimiento de Ramón Carnicer, la orquesta búlgara "Solistas de Sofía" ofreció un concierto en Tárrega para conmemorar el nacimiento del compositor en esa ciudad en 1789. Fue autor de más de 200 obras, entre ellas siete óperas y compuso la obertura para el estreno en Barcelona en 1818 de *El barbero de Sevilla*, de Rossini.

Dada sus ideas liberales se exilió en Londres en 1823 donde escribió la música de la Canción Nacional de Chile.

*Segundo Centenario de la fundación de Ciudad de México se celebró con el II Festival Cultural Internacional Ciudad de México*

El 31 de julio se inauguró en Ciudad de México el II Festival Cultural Internacional, evento que presentó características especiales dado su pluralismo. Abarcó todas las expresiones artísticas y actuaron 1.500 artistas de veintidós países. Las respectivas actuaciones se realizaron en los más diversos centros, desde los populares Teatro Blanquita y el Club de Baile California, hasta iglesias, teatros, plazas y el Palacio de Bellas Artes.

Actuaron los siguientes conjuntos: Ballet Argentino de Julio Bocca; Berliner Ensemble que presentó *La ópera de Tres Centavos* de Bertolt Brecht; el mimo

israelí Eno; la Compañía de Marionetas de Carlo Colla; el teatro soviético "Satirycon"; la producción España-México-Argentina "Hace ya tanto tiempo", de Vicente Leñero. El programa musical incluyó conciertos de rock, blues, jazz, música popular y obras del repertorio clásico y contemporáneo.

El homenaje de Chile fue la presentación del Ballet Folklórico Nacional (Bafona), que contó con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y del Ministerio de Educación de Chile.

Incluyó el programa un viaje por el territorio nacional con la presentación de los siguientes ballets: "Servidores de la Virgen, la primera Diablada chilena", representando a Tarapacá; "Síntesis de la Cosmovisión del pueblo Mapuche"; "Ceremonia del Hombre Pájaro: 'Tangata Manu'", ceremonial de Rapanui; "Huasos", manifestaciones musicales y danzas del centro sur de Chile; "La Chamantero Campesina", inspirada en las artesanías de Doñihue, y "Danzas del Archipiélago de Chiloé", para terminar con "Aymara Marka, Cosmovisión del pueblo Aymara".

*Primer Encuentro Latinoamericano de Música y II Festival Internacional de Música en la ciudad de Morelia, México*

Entre el 30 de julio y el 4 de agosto, en Morelia, se realizó el I Encuentro Latinoamericano de Música al que asistieron invitados compositores e intérpretes de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Guatemala, Paraguay y Venezuela.

Con este encuentro se pretendió contribuir al conocimiento e intercambio de creaciones musicales de los respectivos países. Durante el encuentro se interpretaron obras de Silvestre Revuelta, Blas Galindo, Carlos Chávez, Leo Brouwer, Andrés Posada, de Colombia, y Heitor Villa-Lobos, entre otros.

Durante el Festival se realizó un coloquio sobre "La Música Latinoamericana en los años '90 y su proyección al siglo 21" y una mesa redonda sobre "La Creación Musical en Latinoamérica y su Problemática".

## Reseñas de Publicaciones

Francisco Asenjo Barbieri. *Biografía y Documentos sobre música y músicos españoles*, vol. 1, *Documentos sobre música española y Epistolario*, Vol. 2, (Legado Barbieri). Madrid. Fundación Banco Exterior, ed. Emilio Casares, 1986, 586 pp., 1218 pp.

Francisco Asenjo Barbieri nació en Madrid el 3 de agosto de 1823. A los 14 años entró al Conservatorio de Madrid como discípulo de Albéniz (piano) y Carnicer (composición). Posteriormente realizó diversas actividades relacionadas con la música. Sus estudios musicográficos los inició alrededor de los 22 años durante una estancia en Salamanca. En 1846 volvió a Madrid y junto con convertirse en defensor de la música autóctona, mostró inclinación por la historiografía musical. Su conciencia nacionalista lo llevó a buscar en la propia historia los valores esenciales de la cultura y la música española que encontró a su gran impulsor en Barbieri. Paralelamente manifestó su vocación bibliófila, siendo socio fundador de la Sociedad Española de Bibliófilos. Su popularidad se debió fundamentalmente a su quehacer como compositor de zarzuelas. Setenta y dos obras en este género atestiguan su merecido éxito. Barbieri fue un incansable estudioso y un erudito a toda prueba. Tal vez con la intención de escribir una historia de la música española, reunió durante toda su vida una inmensa documentación, la que constituye el mayor acervo respecto de la música española de épocas pasadas, como también un testimonio fundamental y punto de referencia obligada para cualquier estudio de su época. La autoridad musicológica de su concepción y función de la historia dentro del más absoluto positivismo, el legado propiamente tal, las fuentes historiográficas de que se valió y los criterios de edición. Barbieri especialmente hace hincapié en la necesidad del documento como fuente verdadera, cuyo valor es insustituible para la historia de la música. Lamenta, en cambio, su posición al margen "de la corriente formalista como vehículo de interpretación estilística", lo que no le permitió llegar a una reflexión estética sobre muchos de los autores que cita.

En ambos volúmenes la documentación se transcribe tal como se encuentra en el Legado, no se intenta realizar una edición crítica. La mayor parte del primer volumen está formada por las biografías, a las que se añaden otros documentos de carácter similar. El orden es el alfabético y para facilitar la ubicación en la Biblioteca Nacional, al final de cada voz aparece el número que el manuscrito tiene en el actual Legado. Junto a las biografías aparecen también otros materiales tales como esquelas, recortes de periódicos, fotografías etc. La escritura hasta el siglo XIX es la original; posteriormente se moderniza la grafía. Asimismo se moderniza la puntuación y se corrige el mayusculismo propio de la época.

El volumen II contiene cerca de 4.000 documentos; los correspondientes a las capillas reales son 459 y van desde el medioevo (Corona de Aragón) hasta el reinado de Isabel II (1833-1868). Una segunda parte está dedicada a documentos de organología, folklore, danza y otros. El Epistolario contiene más de 3.000

*Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 158-159

cartas, en su mayoría inéditas, y que tienen una importancia más allá del mundo musical. El capítulo IV, "Teatro y teatro musical: catálogo descriptivo" es el más abultado del Legado. Estos papeles se refieren casi en su totalidad a los teatros de Madrid durante los siglos XVIII y XIX. Se completa este segundo volumen con un índice onomástico.

*Inés Grandela  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile*

## Reseñas de Publicaciones: Cassettes

Gabriel Brncic. *Ciclo. Ciudad encantada*. Cass S V R, MEA 103, Música Contemporánea, Vol. I, 1990.

Este cassette recientemente editado contiene dos obras del compositor chileno actualmente residente en Barcelona, Gabriel Brncic: *Ciclo* para viola y cinta stereo, y *Ciudad encantada*, música electroacústica, cada una con una duración de 19'. *Ciclo* fue compuesta en 1980-81. Una parte de la obra se encuentra en cinta magnetofónica y en ella se mezclan sonidos de sintetizador con realizaciones instrumentales elaboradas. *Ciudad encantada*, de 1987, es una obra enteramente electroacústica. Fue compuesta por encargo del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Reproducimos parte del comentario contenido en este cassette: "La ciudad imaginada por el viajero, que solo, entre sus adquiridas distancias y los cambiantes aspectos de un juego, escucha y proyecta, absorto frente a la fanfarria de la naturaleza; figuras, terrazas, desiertos, árboles, las masas fragmentadas de materia sonora que al atarcedecer o en cualquier otro punto de la historia se encuentran con la geografía de Cuenca".

Gabriel Brncic. *Chile, fértil provincia... Des'être, Ese Mar*. Cass. S V R, MEA 104, Música Contemporánea, Vol. II, 1990.

El segundo volumen de este cassette de música contemporánea dedicado a Gabriel Brncic, contiene tres obras: *Chile, fértil provincia...* para viola, dos percussionistas, contrabajo (amplificados) y cinta cuadrofónica, *Des'être* para viola y computador, y *Ese Mar* para trompa y cinta stereo. La primera obra tiene una duración de 22'. Su composición se inició en 1975, fue revisada en varias oportunidades y la versión definitiva data de 1983. El título proviene de la parte inicial del poema de Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, y la música sintetiza el pasado y el presente reciente de la patria. Los subtítulos son: "El bosque de nuestros antepasados y de los que vendrán", "La Cruz del Sur del conquistador", "El piano de la Inquisición", "La Moneda del valle del Yuro", "Cárcel y desaparición", "Se abrirán las anchas alamedas". A los sonidos electrónicos e instrumentos grabados y elaborados, se agrega la percusión, la viola, el contrabajo, las tumbadoras y la voz. La segunda obra *Des'être* es de 1986 y está dedicada a la memoria de Oscar Massotta. Según el autor, gran amigo de Masotta, "se trata de una música que recuerde el ambiente de los primeros montajes del teatro imaginario que por los años 60 Masotta creó en Buenos Aires". En éstos colaboró Brncic en la parte musical. El fundamento extramusical está nuevamente presente en la tercera obra, *Ese Mar*, de 1987, y con una duración de 12'. "Es una marina pictórica un poco de cartón-piedra avisada por las señales de los navíos".

Dada su calidad de ejecutante de viola, éste ha sido el instrumento favorecido por Gabriel Brncic en la mayoría de estas obras. Es el mismo autor el que ejecuta todas las partes de viola, y debemos agregar que el Premio "Ciudad de Barcelona" conferido a Brncic en 1985, fue por su *Concierto para viola y orquesta*.

*Revista Musical Chilena*, Año XLIV, julio-diciembre, 1990, N° 174, pp. 160-161



Actualmente Brncic enseña composición en Barcelona y es miembro de la Asociación Catalana de Compositores. Está a cargo del Estudio de Música Electroacústica Phones y de su ciclo anual de conciertos en la Fundación Joan Miró.

*Inés Grandela  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile*