

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año L

Santiago de Chile, Enero-Junio 1996

Nº 185

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

DECANO

LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES US\$ 45.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 8.000

EN CHILE

NÚMERO SUELTO \$ 5.000

ESTUDIANTES \$ 1.000

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

- a) 46 volúmenes (1945-1992) [46 volúmenes (1945-1992)]
- Para el extranjero (All foreign countries) US\$ 966
- Para Chile \$ 130.000
- b) Volúmenes sueltos (Individual volumes)
- Para el extranjero (All foreign countries) US\$ 25
- Para Chile \$ 3.500

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

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música Vernácula y Música y Poesía:

1. **Romances Cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro.
2. **Música de la Isla de Pascua** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos del amor mistraliano** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano).

Precios (incluye envío postal)

Para Chile, por cada casete \$ 3.000

Para el extranjero, por cada casete US\$ 20.00

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

| | |
|--|----|
| Celso Garrido-Lecca. <i>Encuentros</i> , por Fernando García | 86 |
| <i>Taller de Montaje Popular</i> , por Raúl Suau. | 87 |
| In Memoriam | |
| Cora Bindhoff (1905-1995) | 89 |
| MARGARITA FERNÁNDEZ GREZ. Cora Bindhoff Enet. | 89 |
| MARGARITA SCHULTZ. Cora Bindhoff maestra y música. | 90 |
| Bibliografía selectiva de escritos de Cora Bindhoff de Sigren. | 90 |
| ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 1995. | 92 |

SUMARIO

| | |
|--|----|
| HOMENAJE A RAMÓN VINAY (1912-1996) | 9 |
| Discurso del Ministro de Educación, Sr. SERGIO MOLINA. | 10 |
| Discurso del Director General de la Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Sr. ANDRÉS RODRÍGUEZ. | 12 |
| MARIO BAEZA. Ramón Vinay, cantante chileno | 14 |
| GONZALO CUADRA. Ramón Vinay. Un análisis vocal y discográfico. . | 17 |
| JUAN PABLO GONZÁLEZ. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la <i>performance</i> | 25 |
| JOSÉ PÉREZ DE ARCE. Polifonía en fiestas rituales de Chile central. . | 38 |
| PABLO ARANDA. Conversando con Mauricio Kagel. | 60 |
| DOCUMENTOS | |
| GABRIEL MATTHEY. Celebrando el Día Internacional de la Música. . | 67 |
| CRÓNICA | |
| Creación musical chilena. | 71 |
| Otras noticias. | 79 |
| RESÚMENES DE TESIS | |
| JORGE MARTÍNEZ. <i>Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos.</i> | 83 |
| TIZIANA PALMIERO. <i>El arpa en Chile.</i> | 83 |
| ALICIA PEDROSO. <i>Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier.</i> | 84 |
| RESEÑAS DE PUBLICACIONES | |
| Ramón Andreu Ricart. <i>Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955).</i> | 85 |
| <i>La cueca, danza nacional de Chile</i> , por Honoria Arredondo. | 85 |
| RESEÑAS DE FONOGRAMAS | |
| <i>Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX)</i> | 86 |

Comité Editorial

MIGUEL AGUILAR AHUMADA
Profesor, Universidad de Concepción.

LINA BARRIENTOS
Profesora, Universidad de La Serena.

MIGUEL CASTILLO DIDIER
Profesor, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad de Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA
Profesor, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,
Universidad de Chile.

RODRIGO TORRES ALVARADO
Profesor, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

Colaboran en este número

(en orden de aparición)

SERGIO MOLINA
Ministro de Educación

ANDRÉS RODRÍGUEZ
Director Ejecutivo, Corporación Cultural de Santiago.

MARIO BAEZA
Profesor Extraordinario, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

GONZALO CUADRA
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Pontificia Universidad Católica de Chile.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE
Museo de Arte Precolombino.

PABLO ARANDA
Compositor, Köln, Alemania.

GABRIEL MATTHEY
Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,
Universidad de Chile.

JORGE MARTÍNEZ
Magister en Musicología, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

TIZIANA PALMIERO
Magister en Musicología, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

ALICIA PEDROSO
Magister en Musicología, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

HONORIA ARREDONDO
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

RAÚL SUAU
Juventudes Musicales de Chile.

MARGARITA FERNÁNDEZ GREZ
Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM),
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

MARGARITA SCHULTZ
Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"

Impresa en los talleres de
IMPRESOS UNIVERSITARIA, S.A.
San Francisco 454-Santiago de Chile

Homenaje a Ramón Vinay (1912-1996)

El 4 de enero pasado falleció en México el cantante lírico chileno Ramón Vinay. *La Revista Musical Chilena* desea rendirle un homenaje póstumo a través de las palabras pronunciadas por el Sr. Sergio Molina, Ministro de Educación, y el Sr. Andrés Rodríguez, Director General de la Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago, durante la ceremonia en que fueron recibidos los restos del notable artista en el Teatro Municipal de la capital en su paso a la ciudad de Chillán, donde reposan definitivamente. Se agregan colaboraciones del director de coros y Profesor Extraordinario de la Facultad de Artes, Mario Baeza Gajardo y de Gonzalo Cuadra, Licenciado en Música de esta Facultad y alumno del Magister en Musicología de la misma.

Discurso del Ministro de Educación, Sr. Sergio Molina

Me honra como persona, como Ministro de Educación y como representante del Gobierno de Chile, darle la eterna bienvenida a su patria a Ramón Vinay. Él ha regresado a descansar en su tierra, tras una larga vida de triunfos, de glorias y de aplausos que él siempre dedicó generosamente a Chile y a su querido Chillán.

Fue aquí, en este teatro, donde se asomó por primera vez, –hace casi medio siglo, en 1948–, como un desconocido para el público chileno, aun cuando ya había sido llamado por el gran maestro Arturo Toscanini a cantar bajo su dirección en la Scala de Milán el año anterior. El impacto de su primera actuación fue tan grande, que llevó a Juan Orrego-Salas, hoy Premio Nacional de Arte, a expresar en su calidad de crítico que: “La actuación de Ramón Vinay en Otello sería difícil de superar por artista alguno del presente o del pasado. Su voz de tenor dramático, especialmente desarrollada en su registro medio, –dice Orrego– se presta magníficamente para la realización de este personaje”.

Así partió Ramón Vinay de este teatro rápidamente consagrado entre sus compatriotas, para continuar su extraordinaria carrera en los más grandes teatros del mundo. Hoy recibimos a Ramón Vinay, convertido en una leyenda, en su viaje de regreso definitivo.

Hay mucha tristeza en nuestros corazones pero hay también muchos agradecimientos, pues la fidelidad de Ramón Vinay hacia Chile es simplemente conmovedora.

El repertorio operístico de Vinay tuvo pocos límites. Si bien su fama inicial la obtuvo con los papeles protagónicos de *Otello*, *Carmen*, *Sansón* y *Dalila*, ella se extendió a través de cerca de cien personajes de todos los estilos y de todas las épocas.

Fue sin embargo, en su repertorio wagneriano donde Ramón Vinay encontró su consagración definitiva y sin par.

Los propios nietos de Ricardo Wagner –directores del famoso santuario de Bayreuth–, lo adoptaron casi como hermano y le expresaron por escrito que “sin duda el abuelo estuvo pensando en un verdadero héroe para interpretar sus obras y ahora ese héroe ha llegado y se llama Ramón Vinay”. Tal declaración, casi increíble, debe conmovernos a todos los chilenos.

Vinay dio a Chile mucho más que su arte personal. Fue un gran crítico y consejero de los jóvenes valores chilenos, tanto vocal como escénicamente. Cuando ya concluida su actuación de tenor y de barítono, vino a Chile como director de escena y nos ofreció verdaderas obras maestras en esta categoría. La cultura general y el esfuerzo personal de Ramón Vinay deben quedar como ejemplo, como metas para la juventud de hoy. Vinay nació pobre y se esforzó por educarse,

por perfeccionarse, por lograr lo más alto. Ese es su legado y por ello debemos estar profundamente agradecidos.

Discurso del Director General de la Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Sr. Andrés Rodríguez

La muerte de Ramón Vinay enluta a nuestro país. Enluta a nuestra cultura y a nuestra música. Entristece a la lírica nacional y a la internacional. Representa la pérdida de uno de los grandes cantantes de este siglo. Uno de los mejores cantantes intérpretes que haya conocido la cuerda de tenor y, posteriormente la de barítono, luego que abandonara la primera. Ciertamente, el cantante que más paseó el nombre de Chile por el ya largo y amplio camino de la ópera.

Nacido en esa prodigiosa tierra de Chillán el 31 de agosto de 1912, Vinay comenzó su carrera como barítono luego de haber estudiado en Ciudad de México con José Pierson. En esa misma ciudad debutó como el rey Alfonso XI en la ópera *La favorita* de Gaetano Donizetti en 1931. Por muchos años él cantó papeles de barítono tales como Rigoletto, el Conde de Luna en *El trovador*, y Scarpia de *Tosca*. Luego de nuevos estudios, en 1943 Vinay hizo su debut como tenor, siempre en Ciudad de México, como don José en la ópera *Carmen* de Bizet, al que siguió su primer *Otello* en 1944. En 1945 Vinay hizo su debut en el City Center de Nueva York para luego pasar a cantar regularmente en el Metropolitan Opera House entre los años 1946 y 1961. Nuestro célebre compatriota tuvo el honor de inaugurar la temporada 1947-1948 del Teatro Alla Scala de Milán también como Otello, un papel que repetiría luego por todo el mundo, incluyendo el famoso Festival de Salzburgo y el Covent Garden de Londres. Durante ese mismo año 48 Vinay se presentaría en este Teatro Municipal por primera vez. Fue tanto su dominio y su compenetración con el rol de Otello que incluso Arturo Toscanini lo eligió a él para su célebre grabación de esa famosa ópera verdiana. Entre los años 1952 y 1957, Vinay se consagró en el teatro que Richard Wagner creara para sus grandes óperas: Bayreuth. En ese lugar de culto wagneriano, Ramón Vinay interpretó con gran éxito Tristán, Sigmundo, Tannhäuser y Parsifal. En 1962, el gran cantante-actor abandonaría la cuerda de tenor que tantas glorias le había dado para volver a su registro original, el de barítono. En ese registro se harían también famosas sus interpretaciones de Iago, Falstaff, Scarpia y Telramund de *Lohengrin*, un papel con el que se presentaría nuevamente en Bayreuth.

La facilidad de su emisión, su seguridad, su voz plena, obscura, inmensamente atractiva, hicieron de él un cantante único. Si a dichas características sumamos su genio teatral, sus extraordinarias condiciones histriónicas y su estatura imponente, encontramos ahí la razón del porqué Ramón Vinay haya sido considerado como uno de los cantantes más importantes de este

siglo y, sin lugar a dudas, el más grande intérprete de Otello. Estamos seguros que si Giuseppe Verdi hubiese estado vivo al momento de crear su genial partitura, habría elegido a Vinay para que interpretara al celoso moro el día del estreno de la ópera.

Pero Vinay tuvo también otros rasgos que lo llevaron a triunfar. Como sabemos, a veces una gran voz no basta para hacer carrera. Su inmensa simpatía, su cercanía a la gente, sus ganas de transmitirles a todos esa fuerza vital impresionante que lo movía, su profundo amor por Chile que lo hacía gritar a los cuatro vientos que él era chileno y que había nacido en Chillán, lo hicieron volver incansablemente a nuestro país cada vez que se le requería, aún estando en la cúspide de su carrera. Sus Otellos fueron así vistos en este teatro en los años 48, 50, 51, 52 y 56. Y cuando en el Teatro Municipal ya no quedaban más entradas para verlo personalmente, Vinay no vacilaba en cantar en la calle un trozo de la ópera o alguna canción, a la salida del teatro o en algún paseo público.

Recuerdo con especial emoción en estos momentos la despedida de Ramón Vinay de los escenarios en 1969, cuando, luego de interpretar el papel de Iago en el *Otello* verdiano durante los primeros tres actos de la ópera, se pusiera la característica túnica y asumiera en el acto final, el papel del moro de Venecia.

¡Qué voz impresionante! ¡Qué patetismo en su actuación! ¡Qué fuerza en sus palabras! ¡Qué acentos desgarradores en su despedida de Desdémona! ¡Qué muerte tan trágica la suya propia, la de Otello!

Es triste tener que decirle adiós a Ramón Vinay. Porque con él se termina una generación de artistas cuyas características hoy se encuentran prácticamente extinguidas. Una verdadera voz dramática, una gran personalidad, un inmenso carisma, una profunda devoción a su arte. En suma, una entrega total. ¡Cuántas veces su poderosa e inconfundible voz llenó los rincones de esta querida sala! ¡Cuántas veces el público delirante lo premió con sus aplausos! La maestría de Vinay, su arte incomparable, su nobleza, la atmósfera que creaba con su interpretación y su inmensa inteligencia musical lo hicieron un justo acreedor a esos aplausos y a los merecidos elogios que en vida recibió.

Ramón Vinay lo dio todo de sí. Nos lo entregó todo. Hoy día, al despedirlo, sólo podemos decirle por última vez, gracias. Gracias por haberle dejado al mundo un tan gran ejemplo de lo que una persona y un artista deben hacer en su efímera existencia.

Muchas gracias.

Ramón Vinay, cantante chileno

por
Mario Baeza

Fue en el mes de julio de 1948, el primer asombro palpable en nuestro Teatro Municipal.

Fue también el 23 de septiembre de 1969, el último aplauso maravillado y de multitud en pie.

Fue el sábado 6 de enero de este 1996 el arribo definitivo en pasos ajenos.

Años y días que marcaron el contacto directo de Chile con uno de sus rostros musicales más grandes de este siglo: Ramón Vinay.

Todo comenzó así, cuando un día 31 de agosto de 1912, nació en Chillán (¿qué tiene ese pueblo de mágico?) este Ramón que llevaría el nombre de Chile a muchísimos sitios del mundo, con gallardía y en línea de vanguardia.

Es posible que los artistas creadores se conserven en la memoria familiar o local o a veces nacional. Son contados los nuestros; entre éstos, Gabriela Mistral, Neruda, Huidobro, Matta. Pero, es cosa de milagro que los intérpretes de la danza, el teatro o la música logren un sitio expectante dentro de los miles de su clan que deambulan en todos los rincones del mundo. Pocos tenemos en Chile. Quizás Rosa Renard, sin duda Arrau, y éste, nuestro Vinay.

Es que no es fácil destacar entre tanto bien recomendado. Hay que tener realmente talento si se quiere competir, como chileno o latinoamericano, frente al mundo de las ofertas artísticas internacionales.

Ramón Vinay fue uno de aquellos tocados por esa fortuna. Nadie sospechó, por cierto, que ese muchachito que, en 1919, cantaba el Himno Nacional con su voz de pájaro risueño podría ser un día admiración mundial, como nadie pensó diez años antes que Claudito, el niño de doña Lucrecia, podría conquistar el mundo con su piano.

Ramón no se quedó allí. Poco ambiente había para estudios serios en el callejero de Chillán. A los 18, cuando en Chile había regodeos con la primera presidencia de Ibáñez, Ramón partió a México. Cosas de familia. Se estableció en la ciudad capital y mucho más tarde en Puebla, en donde armaría hogar y muros para sus dos hijos. Llevaba el virus en la sangre: el teatro con música. Con su pandilla de compañeros arma "veladas" en que ya canta al viejo paletó de las *Bohème* de Puccini y, casi al instante, al inaugurarse el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, es todo un Alfonso XI en *La favorita* de Donizetti. Él y muchos piensan que es un barítono y, por eso, toma el traje de Rigoletto, del Conde de Luna o del fiero Scarpia.

Ya, con sucesivas experiencias, Ramón Vinay dio su primer gran salto mortal al presentarse cantando, ahora como tenor, —el papel de Don José—, en *Carmen*, primeramente en México en 1943 y luego, ¡qué conquista! en el New York City Center y poco más tarde en el Metropolitan, desde 1945 hasta 1961.

En este paseo entre barítono de la *Bohème* y *La favorita* y tenor en *Carmen* y

Otello, se atisba ya su soberbio registro de tenor dramático. Ello va a caracterizar, en gran medida, la carrera de cuarenta años de Ramón Vinay quien sabe afrontar con esplendor ambos registros, fenómeno no frecuente. En las postrimerías brillantes de su carrera, ello le permitió, en un rasgo de humor muy suyo, interpretar en esa función memorable de 1969, en el Teatro Municipal de Santiago, el papel del Moro y Iago.

Fue sin embargo en 1947, a los treinta y seis años, cuando comienza su consagración mundial. Se le elige para interpretar en la Scala de Milán el papel que será su consagración definitiva, *Otello*, papel que repetiría en los mejores sitios del mundo, incluyendo el Festival de Salzburgo y el Covent Garden de Londres.

Constituye ya consenso universal que nadie hasta hoy ha hecho del moro de Venecia, en la creación Shakespeare-Verdi, un personaje más acabado, más terrible, heroico y conmovedor como Vinay. Es que además el chillanejo, como gustaba llamarse, fue un actor de primera línea que unía a una figura de prestancia nobilísima un sentido de la escena que pocos podrán igualar. Era frecuente que este ánimo actoral se le deslizara, sin quererlo casi, o queriéndolo, en su conducta diaria. Fuimos testigos en Chile de estas dotes histriónicas superlativas. Toscanini, que bien sabía lo que hacía, para poner timbre definitivo, elegiría a Vinay para su célebre grabación del *Otello*.

Gozamos de su presencia en nuestras temporadas operísticas en los años 1948, 1950, 1967, 1968 y 1969, siempre con una recepción incomparable y, por parte de Vinay, con una entrega conmovedora: "En Chillán no hay un hombre más orgulloso que yo, gritó públicamente en 1967, porque nunca me ha sonado la palabra Chillán tan linda como pronunciándola aquí entre ustedes". Y no era frase para la galería. Él lo sentía profundamente. Aun la crítica chilena, exigente y todo, fue con Vinay clamorosa: Juan Orrego, el compositor, crítico de música de "El Mercurio", escribía ya en 1947: "La actuación de Ramón Vinay en *Otello* sería difícil de superar por artista alguno del presente o del pasado".

No se quedó solamente en este *Otello*, que ya habría bastado. Célebres fueron sus participaciones como barítono en los papeles de Iago, en *Otello*; Scarpia, en *Tosca*; Falstaff, en la ópera bufa de Verdi; Escamillo en *Carmen*; Amonasro, en *Aída*. Mucho mayores aún en los momentos en que se enfrentó con los papeles de tenor, en *Sansón y Dalila* de Saint Saëns; Don José de *Carmen*; Herodes de *Salomé*; Cavaradossi de *Tosca*, o Canio de *Pagliacci*.

En el año 1951 vino para Vinay el principio de su ubicación en otro andamio, deseo de cualquier buen cantante que se respete: participar en alguna de las óperas de Wagner. En ese año, bajo la batuta de Karajan, le correspondió cantar por primera vez el comprometedor papel de Tristán en el escenario wagneriano por excelencia, Bayreuth, y repetirlo, en forma sucesiva, anual, hasta 1957. De tal manera fue categórica esta actuación de nuestro Vinay, que ya se le estaba llamando en algunos círculos europeos con el apodo de "Tristán". No fue extraño, entonces, que el propio nieto de Wagner llegara a escribir un día a Ramón: "Sin duda nuestro abuelo estuvo pensando en un verdadero héroe al crear a Tristán, y ahora este héroe ha llegado hasta nosotros, llamándose Ramón Vinay".

Sea verdad o imaginación la anécdota, ello nos da una idea de lo que en Europa se estimaba la acción del cantante chileno, hazaña que no ha alcanzado hasta ahora ningún cantante latinoamericano. Junto a ese Tristán, le cupo allí mismo codearse con otros héroes wagnerianos: Tannhäuser, Sigmundo y Parsifal.

Como todo aquel que quiere llegar alto, salvo la excepción de los pocos genios de la humanidad, su andar fue lento y lleno de empeñosa diligencia. No se le dieron las cosas por sí solas. Debó alcanzarlas con estudio, impaciencia, amor y maduración. Ello le hizo digno de cantar a parejas con voces incomparables del mundo entero, como Kirsten Flagstad, Dragica Martini, Renata Tebaldi, Mignon Dunn, Brigit Nilsson o Plácido Domingo.

Chile no le fue indiferente o ajeno, como ocurre no sin frecuencia con sus artistas. Siempre se le acogió con simpatía y estrecho abrazo, porque, además, Ramón Vinay era un hombre que amaba la vida y, en ella, a sus amigos; y siempre pensaba en la posibilidad de dar a la juventud aquellos bienes que la vida había proporcionado a la suya. Oficialmente, también Chile le fue liviano y, gracias a ello, en sus últimos años no tuvo que sufrir angustias por dineros, como ocurre a quienes nunca atesoraron para su tercera edad.

Al llegar a Chile, luego de ese jueves 4 de enero, último de su vida en Puebla de México, fue recibido con honores y lástimas. En el vestíbulo del Teatro Municipal le despidió Santiago, y en Chillán quedaron sus restos. El país guardó luto.

Ramón Vinay entrará ahora a la leyenda. No todos los músicos lo han logrado.

Ramón Vinay.

*Un análisis vocal y discográfico**

por
Gonzalo Cuadra

“Ha habido voces mejores que la mía, pero yo tengo en mí un actor y la inflexión en las palabras cuando cantaba. Para aprender eso hay que dedicarle horas y más horas”.

Ramón Vinay¹

I. INTRODUCCIÓN

El surgimiento de Ramón Vinay como gran figura de la lírica mundial en la época posterior a la segunda guerra mundial, hay que entenderlo a la luz del momento cultural.

Es la época precisa en que conceptos como “artisticidad” e intereses como la actuación o la trascendencia de la interpretación se abrían paso de la mano de la opinión crítica, igualando o incluso, a veces, desplazando al vocalismo puro y la técnica perfecta como objetivo final en un cantante. Por vocalismo y técnica perfecta no me estoy refiriendo solamente a la capacidad de emitir un canto de alta pericia virtuosística (representado a comienzos de siglo XX por la escuela napolitana, la escuela de canto Marchesi, la de sopranos coloratura de la península ibérica o por cantantes como Bonci o McCormack), sino además a la capacidad de encarar sin problemas vocales y por muchos años, repertorio del siglo XIX tardío y siglo XX italiano: Pertile, Martinelli, Lauri Volpi, Melchior, Lorenz, Zanatello, Merli, todos tenores del primer tercio del siglo XX y de los cuales Vinay heredará el repertorio. Sin juzgar si sus voces eran o no de calidad, tuvieron una técnica resuelta, con mucho menos problemas vocales que la generación posterior. Lo anterior también puede ser visto como un gran retroceso desde el punto de vista técnico vocal: habrá un mayor énfasis en el “artista”, pero cada vez se tendrá menos cantantes “perfectos” vocalmente.

A esto se suma el hecho de que se vivía la época siguiente al naturalismo en la ópera (período en que se acuñó definitivamente el término de “cantante-actor”; bástese recordar los fenómenos de Scotti o Chaliapin), imponiéndose un tipo de personificación cercana a la realidad, o por lo menos más empática con el público, mucho más al día en cuanto a técnicas de actuación. Por tanto, es la

*Los datos acerca de las óperas cantadas por Ramón Vinay fueron extractados del libro *Callas y 99 contemporáneos*, de Miguel Patrón Marchand. Inédito.

¹McGovern & Winer. *Mis recuerdos de la ópera*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1992, p. 231.

época del surgimiento del *regisseur*, el que sumado a los cantantes y director de orquesta, será responsable del espectáculo como un todo “integral”.

Todo esto convertirá el mundo de la lírica en el terreno propicio para ver nacer los fenómenos de María Callas, Tito Gobbi, Astrid Varnay, Magda Olivero, Nicola Rossi Lemeni o Ramón Vinay.

II.

CARACTERÍSTICAS DE UN CANTANTE

Cualquiera de los acercamientos existentes a la descripción de la voz de Ramón Vinay destacarán similares características, no siempre convencionalmente positivas.

En primer término se puede hablar de una voz tradicionalmente clasificada dentro del tipo de tenor dramático, de buen volumen, oscura, aunque opaca, velada, carente del *squillo* o brillo tradicionalmente pedido para los papeles italianos y heroicos alemanes, lo que va unido a una dificultad de variación timbrística y de dinámica (característica por lo demás bastante común en los cantantes de su tipología vocal)². Es, quizá, la voz de tenor más oscura que se ha preservado en testimonios discográficos. Sin embargo, y contrariamente a lo esperado, la zona aguda del registro era emitida con aparente facilidad, aunque el *Si bemol* se erigiera como su última nota segura. Su cobertura del sonido, identificable a partir del *Fa*, se realizaba de manera espontánea, sin caricaturizar el timbre (caso Lauri Volpi), lo que le daba una gran homogeneidad. Su vibrato era muy cuidado, no cayendo en la amplitud excesiva que presentan las voces de muchos cantantes de tipo dramático y que termina por inestabilizar la emisión.

Con facilidad para el canto declamado, a veces recurría al énfasis como vía de caracterización (Tristán, Otello). Sin embargo, su fraseo siempre surge cuidado, con facilidad para los amplios arcos (jamás cae en el vicio del *portamento* y su capacidad de atacar notas agudas sin necesidad de él es sobresaliente), sabiendo imprimir el “pathos” necesario, apoyado en un notable “carisma” escénico y una actuación de gran efecto, producto de un profundo proceso de racionalización y que será su gran fuerte: “Vinay debe su propia fama más que a la voz –abardonada, tendencialmente corta, de timbre poco grato y emitida con dureza y esfuerzo– a la musicalidad, a la declamación incisiva y sobre todo a las cualidades escénicas, puestas en relieve a través de una figura de gran prestancia”³.

Su voz es un *handicap* real en roles tradicionalmente dados a tenores *spinto* o dramáticos, si estos requieren una cuota de juventud o brillantez en el timbre y

²“Para Carmen y Dalila [...] mi compañero era invariablemente Ramón Vinay, de voz opaca y sofocadamente velada, pero que siempre era portador de un animado carácter” [Elena Nicolai]. “Todos los Don José que se presentaron conmigo [...] desde Correlli a Vinay. Todos gigantes. El instrumento de Vinay eran lo que era –siempre ligeramente velado–, pero su intensidad era galvanizante, y yo disfrutaba muchísimo apareciendo con él como Dalila”. [Gianna Pederzini]. Lanfranco Rasponi. *The Last Primadonnas*. Nueva York, Limelight editores, 1985, pp. 50 y 301.

³Rodolfo Celletti. *Le Grandi Voci-Dizionario artistico biografico di cantanti*. Roma, Istituto per le Collaborazione Culturale, 1964, p. 896.

fraseo: Radamés (*Aida*), Don José (*Carmen*), Sigfrido (*El ocaso de los dioses*), Parsifal, Tannhäuser. En los personajes cuya juventud no está explícita o aparentemente presente, el resultado es más satisfactorio: Otello, Canio, Sansón o Tristán. Estos dos últimos indudablemente que son jóvenes, tanto como la cargada atmósfera musical, el elemento trágico y las exigencias vocales lo permiten. El caso de Sigmund (*La valquiria*) es similar: en realidad es un muchacho, pero de nuevo la densidad orquestal, unida a una tesitura vocal muy central la hicieron ideal para un tipo de voz como la de Vinay.

Estas características marcarán un cambio del enfoque “glorioso mitológico” (voz brillante, con arrojo) aportado por cantantes como Melchior o Lorenz a los héroes wagnerianos a una caracterización más humana y profunda psicológicamente.

Otros roles cantados por Vinay fueron Julien (*Louise*), Herodes (*Salomé*), Egisto (*Elektra*), Griska (*La ciudad invisible de Kitej*), Loge (*Oro del Rhin*), Cavardossi (*Tosca*), Des Grieux (*Manon Lescaut*) y el protagonista del *Cyrano de Bergerac* de Alfano.

El Vinay barítono (1931 a 1943 y de 1962 a 1969) presenta características similares. En esta parte de la carrera Vinay se basó en papeles tradicionalmente ricos en posibilidades dramáticas y famosos por ser utilizados como vehículos de éxito para cantantes-actores (en los que pueden pasar inadvertidos con mayor facilidad los problemas vocales): Falstaff, Gianni Schicchi, Michele (*Il Tabarro*), Scarpia (*Tosca*) y Iago (*Otello*).

Se debe agregar el Dr. Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*), el Dr. Schön (*Lulú*) y Telramund (*Lohengrin*). Vinay es efectivo como barítono de tipo dramático. Sin embargo, las notas Mi, Fa y Fa sostenido en este tipo de voz (Hans Hotter, Tita Ruffo, George London, Cornel McNeill) son de gran amplitud dinámica y pueden competir con cualquier orquesta, debido a que el “pasaje” se realiza a partir de la nota Do, en tanto en Vinay esa zona se siente sólo como un paso a notas más agudas. Vinay realiza la cobertura del sonido en notas más altas de las que lo haría un barítono dramático, esperando dar toda su amplitud sonora a partir del Sol, y como barítono dramático le tocó cantar casi siempre en tesituras centrales. Por lo tanto, en las correspondientes grabaciones tomadas “del vivo” (donde se puede oír al Vinay barítono) su voz no suena con el calibre necesario, cosa distinta a lo anotado en su desempeño como tenor.

El paso de barítono a tenor en la voz masculina (como es el caso inicial de Vinay) no es algo tan poco común. Ejemplos como los de Lauritz Melchior, Carlos Guichandut, Carlo Bergonzi, Jean de Reszke y el chileno Renato Zanelli (quien de todos ellos lograra el mejor desempeño en ambos registros), sirven de antecedente. Es indudable que en Vinay había una suerte de híbrido timbrístico que lo clasificó como tenor-barítono o barítono-tenor, pero pienso que el paso posterior de Vinay a registros más graves se debió a reales problemas a la hora de enfrentar una tesitura heroica de tenor más que a una vuelta a su verdadera naturaleza vocal.

Otros papeles de barítono cantados por Ramón Vinay fueron Escamillo (*Carmen*), Amfortas (*Parsifal*), Rey Alfonso (*La favorita*), el Conde de Luna (*Il trovatore*), Amonasro (*Aida*) y Rigoletto.

Una curiosidad son los papeles de Varlaam (*Boris Godunov*) y El Gran Inquisidor (*Don Carlo*), ambos para la cuerda de bajo.

Como heredero de la mayoría de las características de Vinay tenor: se puede citar a Jon Vickers, por su énfasis en la actuación, voz (oscura, también algo opaca) y repertorio, si bien aquí el factor técnico-vocal se encuentra más resuelto.

III.

DISCOGRAFÍA COMERCIAL**

En la presente parte se realiza un comentario de las versiones discográficas impresas por Ramón Vinay en estudio, llamadas comúnmente "comerciales". El testimonio de Vinay tomado directamente de representaciones teatrales, si bien es de un indudable valor (sobre todo en lo referente al repertorio wagneriano), ha sido considerado para un estudio posterior, dado lo poco oficial que resulta en muchos de los casos (sellos discográficos privados, distintos sellos, etc.). Los números de serie de los discos corresponden al número original al momento de salir a circulación; posteriormente, al editarse en LP, como en el caso de los N° 1, 3 y 4, o compact disc, como el N° 2, tendrán una nueva numeración.

1. *Carmen* (Bizet). Selección. RCA Victor DM 1278, 1946.

Esta selección, si bien falta la obertura, reemplazada aquí por unas suerte de *potpourri* con los primeros números de la ópera, contiene los trozos tradicionales. En cuanto al elenco total es reflejo de la escena norteamericana de la época.

Gladys Swarthout, famosa Carmen norteamericana, tiene una voz de agradable textura, aunque en realidad su naturaleza se acerque a la de una soprano con dificultad en la zona aguda (escúchese su "Seguidilla" y la flaqueza del registro medio en la "Canción Bohemia"). Salvo los exagerados exabruptos en la escena final, su Carmen "canta" todo el tiempo (aun considerando los golpes de glotis en los cambios de registro y que es reflejo de la época). Esto puede incidir para considerarla fría.

Ramón Vinay participa de la selección cantando en la escena de la "Seguidilla", el "Aria de la flor" y dúo final.

Don José (junto con Otello, Sansón y Tristán) fue de las principales encarnaciones de Vinay, estando en la línea italiana, que preferirá a un Don José más dramático (Pertile, Corelli, Del Monaco), que la francesa, con voces más líricas (Thill, Gedda). Sin duda Vinay debe haberse sentido más cómodo vocalmente en los actos III y IV (la decadencia de Don José), que en los dos primeros, que requieren una mayor lozanía vocal y variedad en el color. Aún así, logró siempre impactar con su creación.

La escena de la "Seguidilla" lo muestra con la justa intensidad, turbado ("Carmen, Je suis..."), además de testimoniar un buen agudo en "Carmen, Carmen".

**Quiero agradecer al Sr. Juan Dsazopoulos por el material sonoro aportado, lo que hizo posible la realización de la sección dedicada a la discografía de Ramón Vinay.

El "Aria de la flor" requiere un Don José más lírico que Vinay (óigase el ataque inicial: "La fleur..." o "et dans la nuit..."), y el aria, dadas sus distintas secciones, pide mayor variedad de colores, pero la melancolía puesta en la interpretación, el buen legato y la sobriedad, dejan testimonio de una buena versión.

La escena final comienza con un Vinay muy expresivo ("Je ne menace pas..."), encontrándolo mucho más sobrio que su compañera: los trozos "Eh, bien ...", "Ainsi, le salut de mon âme...", o el "Damnée", contrariamente a la costumbre y lo esperado, no son vehículo de arrebatos. Su francés es muy bueno.

Robert Merrill y Licia Albanese completan las partes protagónicas con voces de indudable calidad y técnica, pero, sobre todo en el caso de la soprano, poco cuidadas en el estilo.

Erich Leinsdorf, director habitual en producciones norteamericanas, dirige con solvencia la Orquesta de la RCA Victor.

2. *Otelo* (Verdi). *Ópera completa, tomada de ensayos y transmisiones radiales de la NBC, 1947. RCA (U.K.) AT 303 (EE.UU.) LM 6107, 1953.*

El hecho de su difusión radial y posterior aparición comercial implicó dos puntos de interés: primero, constituir la primera versión comercial de esta ópera disponible de manera masiva. Segundo, y quizá como consecuencia de lo anterior y gracias a la presencia y respeto infundido por Toscanini, lograr imponer un nuevo enfoque vocal e interpretativo del personaje. Recordemos que en 1947, al momento del debut de Vinay en Alla Scala de Milán como Otello, los anteriores cantantes de la parte en este teatro habían sido Francesco Merli y Giacomo Lauri Volpi, dos cantantes estentóreos y de facilidad de agudos, tendencia continuada por Mario del Monaco, contemporáneo de Vinay.

Con Iago, Valdengo realiza su mejor prestación para el disco. A pesar de una voz que muchos han juzgado demasiado clara para la parte, delinea un Iago sutil, aristócrata, con una dicción y emisión cuidada (cf. su diálogo con Cassio o campáreselo con la emisión de Vinay en cualquiera de sus escenas), respetuoso de todos los signos expresivos pedidos por Verdi.

Herva Nelli, cantante favorita de Toscanini, realiza un trabajo correcto con Desdémona, aunque el legato no sea su fuerte (cf. el primer dúo con Otello), su voz posee un atractivo brillo y no está privada de algunos muy buenos momentos: el inicio del "Dio ti giocondi", el gran concertado del acto III.

Desde su entrada (un sonoro "Esultate!"), no obstante tramposo con su subida al *Si bemol*) Vinay hace un Otello enérgico ("Tu, indietro... Ora e per sempre", "Ah, mille vite...", "No, rimani..."), con mucho más ímpetu vocal y una zona aguda sin tantos problemas ("Giá la Pleiade...", el *Si* de "...amore e gelosia" y todo el dúo "*Si*, pel ciel"). También es muy respetuoso de las indicaciones musicales e interpretativas escritas ("Sciagurato!... mi trova...", primeras frases del dúo "Gia nella notte...", toda la primera sección del "Dio, mi potevi..."). Todo esto está sin duda apoyado por los enérgicos *tempi* de Toscanini.

No es un Otello noble, sino vulnerable, instintivo, características aún más puestas de manifiesto en cuanto se ve enfrentado al tranquilo y lúcido Iago de

Valdengo. Una dupla de ideal complemento. En el inicio del “Dio, mi potevi scagiar” es de notar el apego a las notas escritas. Esta versión, debido al movido *tempo* de Toscanini, no destaca tanto el lado patético como el ansia de Otello. En frases como “venga la morte”, “quel canto mi conquide”, “Giá nella notte densa...”, “Anima mia, ti maledico” o la escena final, si bien el timbre puede no resultar convencionalmente agradable (muy velado, sofocado o muy abierto, como en el penúltimo ejemplo citado), hay una búsqueda de color y expresión. Como detalle de la interpretación, cabe hacer notar la frialdad y metronomía de su Otello en el momento de leer el mandato del Doge, lo que ofrecerá un notable contraste con su “A terra e piangi!” posterior.

La dirección de Toscanini siempre fue clasificada como una referencia absoluta, constituyendo el punto de mayor atractivo de esta versión. Sin embargo hoy en día, junto con esa opinión⁴, hay otras que le acusan de una falta de sutileza y de magia, cayendo incluso en la tosquedad, si bien sean siempre dignos de alabanza su exactitud vigorosa y lo logrado de sus atmósferas oscuras y tétricas⁵. Como un momento de estupenda concepción sonora hay que citar el gran concertado del acto III, con su enfoque camerístico, íntimo, fluido (tiene varias secciones), con el diálogo de Otello y Iago en primer plano.

El elenco lo completan un mediocre Montano, un correcto Roderigo, un buen Lodovico (Nicola Moscona), un Cassio no tan solvente (el trío con Iago y Otello) y la excelente Emilia de Nan Merriman.

3. *Dúo “perch’è chiuso”. Tosca (Puccini). RCA Victor 12-0531, 1947.*

Se trata de la escena completa del acto I (Nº 25 a 3 compases antes del Nº 40 de la Edición Ricordi).

Florence Quartararo, soprano hoy olvidada, es una Tosca lírica, de emisión italiana, emparentada con Licia Albanese pero mucho más mesurada. Se aprecia un muy buen desempeño general.

Vinay, en un papel muy alejado de su vocalidad, hace un Cavaradossi extrañamente trágico e introvertido (cf. sus frases “C’è ne tanti pel mondo”, “stassera”, “tanto”), reservado (“davanti la Madonna”, “prezioso elogio”), incluso indiferente a la variada intención explicitada por Puccini para Cavaradossi en sus diferentes pequeñas acotaciones durante el diálogo. Su fraseo está cuidado, sólo se le hacen difíciles las frases que requieren un tipo de voz más lírica (“mia sirena, verró”, “lo giuro amore, va”) y las *acciaccaturas*. Es en las grandes frases que Vinay se siente más cómodo: “Ah, m’avvinci...”, de excelente línea, con un Si bemol agudo tomado sin *portamento*. Su “Qual occhio al mondo” está emitido generosamente.

⁴“Su intensa vitalidad y concentración jamás ha sido igualada en disco [...] mérito de Toscanini”. Alan Blyth. *Opera on Record*. Londres, Harper Colophon Books, 1979, p. 323.

⁵“Yo no se si en épocas pasadas Toscanini haya sido menos severo y más dúctil [...] Ciertamente, una justificación de los críticos que en su debido tiempo acogieron esta edición del *Otello* como la más perfecta [...] debe decirse que antes de la edición EMI de Karajan algunas cosas no eran evidentes”. Rodolfo Celletti. *Il Teatro d’Opera in disco*. Milán, edit. Rizzoli, 1976.

El dúo siguiente mantiene similares características positivas, coronado por un “mia vita...” de autoridad. Las dos voces se amalgaman muy bien.

La dirección orquestal de Jean Paul Morel, quizá por el apremio de la duración del disco, está privada de fantasía. No observa *rubatos* ni agógica (indicaciones escritas o de tradición), elementos fundamentales para crear las atmósferas músico-teatrales buscadas por la *morbidezza* italiana.

4. *Dúo “José...Micaela...”. Carmen (Bizet). RCA Victor 12-0687, 1947.*

Florence Quartararo ofrece un muy buen desempeño, con un color vocal sin duda más apto para la lírica Micaela que la impetuosa Tosca.

Como mencionamos al momento de comentar la selección de *Carmen*, este dúo, al igual que lo será el “Aria de la flor”, es de los momentos más alejados de la vocalidad de Vinay en *Carmen*, requiriendo definitivamente el enfoque de una voz de tenor lírico (sección “ma mère, je la vois” y el final mismo del dúo, en *pianissimo* [ppp]). Aun así se nota un esfuerzo por adaptarse, incluso logrando en la sección antes mencionada alivianar la voz.

También hay que reconocer que, tal vez por la duración del disco, los *tempi* elegidos y dirigidos por Jean Paul Morel son demasiado rápidos, imposibilitando a los solistas el ofrecer un fraseo más variado y cuidado (muchos finales de frase están cortados con pequeños énfasis). Es de resaltar un breve pero notable *diminuendo* hecho por Vinay en “de ma part...”.

5. *Otello (Verdi). Selección. Phillips ABL 3005; CBS (EE.UU.) ML 4499, 1951.*

El Iago está correctamente cantado por Frank Guarrera. Este barítono, poseedor de una voz no convencionalmente atractiva, algo gutural, y figura estable del sello CBS, era la elección recurrente para una grabación lírica en los EE.UU. en los '50, participando en las primeras óperas completas grabadas en estudio en América.

Eleonor Steber, artista de primer nivel, es Desdémona. No siempre rinde vocalmente en las partes que requieren amplitud sonora (dúo “Dio ti giocondi”), encontrándose mucho más cómoda en los trozos líricos: primer dúo y su gran escena, cortada en esta versión al no haber Emilia. Inteligente interpretación, aunque su timbre le dé a su personaje un aura de distinción y frialdad que no siempre calce.

A Vinay le corresponde intervenir en el dúo “Giá nella notte densa”, la escena V del acto II, la escena II del acto III y solo posterior y muerte de Otello. Ofrece un cuidado fraseo, aunque no siempre se ajuste a lo escrito por Verdi (“piangean dell’arme...”), destacando más el lado patético del personaje. Es un Otello vulnerable, desde un inicio desarmado ante Desdémona (“Ah, la gioia m’innonda”, “Ah! Desdemona, indietro...”) aportando frases estupendamente intencionadas (“Perdonate se il mio pensiero...”, “una possente...”, la petición del pañuelo, “giura e ti dannal”, “E il chiedi”), junto a un declamado autoritario y efectivo (“Tu, indietro...”, “Per l’universo...”). Su interpretación es en general más variada en comparación con la versión completa. Las partes definitivamente brillantes (en las que debe haber destacado Francesco Tamagno, creador del papel y polo

opuesto vocal de Vinay) no tienen el factor exultante que debieran y que en cierta manera lograron junto a Toscanini: “Ah, mille vite...”, “Ora e per sempre addio”, “Sì, pel ciel”. Su solo “Dio mi potevi” es el punto más alto de la grabación: la primera sección, pedida y hecha sofocadamente, tiene un patetismo de gran efecto, la segunda termina con un “O gioia” (Si bemol) estupendo. La escena final está igualmente lograda; destaca el oscurecimiento intencional que hace Vinay de su timbre para dar a entender el estado anímico del personaje.

La dirección de Cleva logra mayores puntos en las escenas más líricas que en las dramáticas (cf. el dúo “Sì, pel ciel”, diluido en un *tempo* sin nervio).

*Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance**

por
Juan Pablo González R.

El papel habitualmente otorgado a la *performance* en la construcción de la expresión musical, ha sido ampliado por los estudios de música popular a la construcción del significado y del género, y por consiguiente, del estilo musical. En efecto, tendencias diferentes e incluso antagónicas de música popular pueden poseer repertorios comunes, pero nunca coincidirán en sus modos de *performance*, como este artículo intenta demostrar¹.

No es posible traducir con una sola palabra castellana el término *performance*, pues éste engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos composicionales como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de *performance*.

Debido a que gran parte de los géneros y repertorio de la música popular chilena provienen de tradiciones folclóricas criollas y mestizas, ya sea vigentes o extinguidas, el factor *performance* cobra especial relevancia en ella, pues es lo que le ha permitido constituirse en un fenómeno musical urbano y moderno. Es así como diferentes modos de *performance* de música folclórica han sido practicados en Chile durante este siglo, generando distintas corrientes de música popular. Las más destacadas han sido la Música Típica (1927), el Neofolclore (1963) y la Nueva Canción (1965). Estas corrientes comparten cierto repertorio y poseen géneros folclóricos comunes, como se aprecia en la figura 1, pero ellas difieren considerablemente en sus modos de *performance*, los que no provienen tanto de la tradición folclórica sino de la elaboración urbana.

Estas tres corrientes de música popular chilena han utilizado el folclore de distinta manera, permitiendo que diferentes grupos de chilenos reforzaran valores e identidades comunes y se articularan como cuerpo social. Con este propósito, se ha pretendido “evocar”, “modernizar” y “reivindicar” el folclore mediante distintas estrategias de *performance*.

*Este artículo es una versión de la ponencia presentada por el autor durante el Premio de Musicología Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, en octubre de 1995.

¹De acuerdo a Hamm, en la música popular el género es determinado por la percepción de la audiencia del estilo y significado de una canción, definido principalmente en el momento de la *performance* (1994: 149). De acuerdo a Fairley, el significado musical es negociado entre los elementos de la *performance* y entre los músicos y la audiencia (1989: 1).

Figura 1

(Los asteriscos indican niveles de presencia de cada repertorio en cada corriente)

| Género/Repertorio | Música típica | Neofolclore | Nueva canción |
|-------------------|---------------|-------------|---------------|
| Centro de Chile | * * * | * * | * |
| Sur de Chile | | * * * | * * |
| Norte de Chile | | * * * | * |
| Sud América | * | * * | * * |
| Área andina | | | * * * |
| Afroamérica | | | * * |

Este artículo analiza principalmente el papel de la *performance* en la construcción del significado y la función de la Nueva Canción Chilena; sin embargo, también entrega antecedentes sobre las otras dos corrientes de raíz folclórica antes mencionadas. Esto permite situar la Nueva Canción en un contexto general, dimensionar su presencia en la historia de la música popular chilena, y contrastarla con otras formas de elaboración del folclore desarrolladas en el país.

Evocación del folclore

La creciente presencia en las ciudades de sectores sociales ligados al campo, ya sea por su condición de inmigrantes o de dueños de tierras, impulsó hacia los años veinte el desarrollo de una música popular que evocaba la vinculación de estos sectores con el campo, alimentando cierta nostalgia por el paraíso perdido.

De este modo surgió la llamada Música Típica Chilena, satisfaciendo la necesidad de los sectores rurales urbanizados de poseer una música que evocara su pasado de inmigrante, pero que se adaptara a su nuevo ambiente urbano y moderno. Se formaron entonces elegantes cuartetos vocales masculinos con guitarras, vestidos a la usanza del huaso chileno, destacándose Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938). Sin embargo, por regla general el huaso no canta, ni como solista ni en grupo, pero posee una rica vestimenta digna de ser lucida en un espectáculo, que además es sinónimo de poder en el campo, pues es la que usa el dueño y el capataz de la tierra.

Estos grupos de "huasos" estaban formados por estudiantes universitarios que luego compartían sus carreras profesionales con la actividad artística. Sus voces eran cultivadas, de dicción articulada y afinación precisa, apropiadas para el medio social acomodado donde eran admirados. Al mismo tiempo, reproducían gritos de animación y modos de hablar campesino, en un intento de evocar el "sabor típico" de la música folclórica.

Ellos hicieron de la tonada el género principal para la evocación del folclore, debido a su lirismo, su estructura flexible y sencilla, y su arraigo en la cultura criolla nacional. De este modo, la tonada se refinó con arreglos e interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra y el arpa, con rápidas introducciones y punteos de tercera y arpeggios de estilo para-



Los Provincianos, 1939.

guayo². Ejemplos de este estilo lo constituyen las versiones de Los Huasos Quincheros de “Abran quincha, abran cancha” (1931), “Yo no pongo condiciones” (ca. 1938) y “Chile lindo” (1948), de Los Cuatro Huasos, Nicanor Molinare, y Clara Solovera respectivamente.

Con la estilización de la tonada, la música campesina se transformó en las ciudades en música de espectáculo, adecuada al medio nocturno de boites y restaurantes. Había nacido el “artista” del folclore y con él, la Música Típica Chilena.

Predomina en este repertorio la idealización de la mujer y la autocompasión del hombre, quien es el que sufre el desengaño amoroso. Ella se presenta dual, por un lado es virtuosa y coqueta, y por el otro es esquiva y severa. Él, en cambio, aparece honesto, esforzado, valiente y patriota³.

²El arpa paraguaya y su estilo de ejecución fueron introducidos en Chile por el arpista chileno Alberto Rey a mediados de los años cuarenta.

³Ver Advis y González, 1994.

La Música Típica Chilena creó un estilo propio, tanto por el repertorio empleado, como por la forma de interpretarlo. Forjó la imagen sonora de Chile para el propio país y para el mundo, constituyendo la corriente principal de la música popular chilena hasta comienzos de los años sesenta. Sin embargo, la asociación de esta música con la cultura criolla patronal, llevó a sectores progresistas de la sociedad chilena a sustituirla o simplemente a ignorarla como imagen de nación y emblema de chilenidad, alegando que excluía las raíces indígenas y no favorecía el cambio social.

Al mismo tiempo, el surgimiento de una cultura juvenil en la década de los sesenta, impulsó a las nuevas generaciones a desarrollar una música popular propia y diferente a la de las generaciones mayores. Para ello, utilizaron los nuevos repertorios y modos de *performance* que la floreciente industria musical de la época ponía a su disposición. De este modo, la Música Típica disminuyó su preponderancia en el medio urbano nacional y comenzó a ser sustituida por nuevas formas de elaboración del folclore. Gran parte de sus exponentes perdieron el protagonismo alcanzado y surgieron pocos nombres nuevos dentro de esta vertiente⁴.

Con el golpe militar de 1973, la Música Típica adquirió un nuevo impulso. Su vinculación con la cultura criolla tradicional, su exaltación de los valores patrios, y su paisajismo optimista desprovisto de dimensión social, la transformó en la música favorita del nuevo régimen. De este modo, fue promovida como material didáctico y formativo a nivel nacional, y protagonizó programas de televisión y festivales de música chilena hasta comienzos de la década de 1980, llegando a decretarse la cueca como baile nacional⁵.

Sin embargo, a pesar de su exaltación oficial, la Música Típica no pudo desenvolverse como lo había hecho en su época dorada. La pérdida de la noche bohemia, causada por el prolongado toque de queda impuesto en el país, y el desmantelamiento de la industria discográfica nacional, dejó a los músicos populares sin sus habituales fuentes de trabajo y a la Música Típica cristalizada en el recuerdo.

Modernización del folclore

La consolidación de una cultura propiamente juvenil en los años sesenta, acentuó la diferenciación de gustos, costumbres, y formas de comportamiento entre las generaciones jóvenes y las adultas. En este proceso, la música popular desempeñó un papel central por su capacidad de expresar y canalizar la sed de cambio imperante en la juventud de la época. Los jóvenes chilenos no estuvieron ajenos a este fenómeno e intentaron elaborar una expresión musical moderna que no

⁴Entre las nuevas figuras se destacaron Raúl de Ramón (1929-1984) y Sergio Sauvalle (1931), que compartieron la escena con figuras de décadas anteriores como Luis Bahamonde (1920-1978), Francisco Flores del Campo (1907-1993) y Clara Solovera (1909-1992) en la composición, y Silva Infantas y Los Cóndores, y Los Huasos Quincheros en la interpretación.

⁵Mediante el Decreto Supremo N° 1202, del 10 de septiembre de 1979.

perdiera los atributos que la hicieran sentir como propia. Para ello, recurrieron una vez más a la música folclórica.

Sin embargo, el contacto con el folclore era cada vez más lejano para el habitante de la ciudad. Ya no se trataba de inmigrantes que evocaban su pasado en el campo cantando tonadas y cuecas, sino de jóvenes nacidos y criados en la ciudad. De este modo, su relación con el folclore era más libre y distante, debiendo elegir lo que la radio, los discos y los cancioneros les ofrecían.

Estos sectores conocieron y reprodujeron tanto repertorios folclóricos del norte y sur de Chile difundidos en las ciudades por folcloristas y grupos de proyección folclórica, como música argentina y paraguaya de raíz folclórica, masificada en el Cono Sur por la industria musical transandina. Ellos fueron los protagonistas de un nuevo estilo en la música popular chilena llamado Neofolclore⁶.

Muchos de estos jóvenes habían cantado en coros estudiantiles, por lo que tenían voces cultivadas; habían desarrollado registros de tenor, barítono o bajo; podían cantar a cuatro voces; conocían los matices dinámicos de la música coral, y acostumbraban a actuar vestidos con formalidad. Esta experiencia influyó en el sonido depurado de los grupos de Neofolclore, sirviendo de base para sus arreglos y determinando su modo de *performance* (ver ejemplo 1).

Esta nueva forma de interpretar música de raíz folclórica quiso diferenciarse de la desarrollada por la Música Típica Chilena, imponiendo “voces bien matizadas, sin los gritos que solamente los falsos huasos han inventado”. Al mismo tiempo, rechazaba la presentación de canciones folclóricas en su estado puro, “sin hacerles una limpieza ni espantarles el polvo”. Rolando Alarcón (1929-1973) llegó a afirmar que atenerse a tradiciones rígidas llevaba “irremediamente al fracaso” y Los Cuatro Cuartos consideraban en 1964 al “folclore” chileno (Música Típica) como algo superado⁷.

La elaborada estilización de la música folclórica practicada por el Neofolclore produjo una natural resistencia en la época. Sus músicos fueron acusados de crear conjuntos vocales que realizaban rebuscados arreglos que nada tenían que ver con las formas autóctonas y evocativas de *performance*, las que eran fomentadas por sectores tradicionalistas imperantes en el país.

Al mismo tiempo, la industria musical saturó y desorientó al público lanzando decenas de canciones de “tristeza andina” y promoviendo conjuntos que eran copias de otros. Todo esto produjo un rápido agotamiento del Neofolclore, lo que le abrió paso a una nueva forma de elaboración de la tradición folclórica: la Nueva Canción Chilena⁸.

Sin embargo, el rescate de géneros extinguidos o poco conocidos en las ciudades y el nuevo modo de *performance* desarrollado por el Neofolclore, permi-

⁶El estilo de *performance* de los grupos argentinos Huanca Huá (1960) y Los Trovadores del Norte (1963) sirvió de modelo a los nuevos grupos chilenos. Luis “Chino” Urquidi desarrolló este estilo en sus arreglos para Los Cuatro Cuartos (1963) y Las Cuatro Brujas (1964).

⁷Ver *Ritmo* 18, 1966: 15; 39, 1966: 30; 54, 1966: 24-26; y *El Musiquero* 2, 1964: 5-7.

⁸Ver *Ritmo* 55, 1966: 24-27.

Qué bonita va

TONADA

TEXTO Y MÚSICA DE FRANCISCO FLORES DEL CAMPO ARREGLO DE LUIS URQUIDI

♩. = 84 ca.

mf *f* *E*

Voces masculinas

Lin-da Qué ba-ni-ta va

Lin-da

Lin-da

Guitarra

F#7 *B7*

u va a

Con su po-hte-ri-tad vian-taque lín-da va

u va

u va

Guitarra

Ejemplo 1

Fragmento de *Qué bonita va* (1964), tonada de Francisco Flores del Campo arreglada para Los Cuatro Cuartos por Luis "Chino" Urquidí⁹.

⁹Transcripción de Juan Antonio Sánchez, copia de Ingrid Santelices.

A A#0 (B7) E G

ven-der que-si-tos fres — cas a la ciu — dad, y

ven-der que-si-tos fres — cas a la ciu — dad, y yo —

ven-der que-si-tos fres — cas a la ciu — dad, y yo —

ven-der que-si-tos fres — cas a la ciu — dad,

B7 A

ya na vi-vo tran-qui — lhas-ta queal val — ver

val — ver

val — ver

val — ver

la ve-oen la puen-ta'el ran-

B7 E PIÚ LENTO Em

Qué do-ni-ta va

Qué do-ni-ta va

Qué do-ni-ta va

Qué do-ni-ta va

chao! a-tar-de-cer —

Qué do-ni-ta va

tió cierta liberación de la métrica tradicional y aumentó la riqueza expresiva de la música popular chilena, como señala Víctor Jara¹⁰. De este modo, el Neofolclore amplió el rango musical del chileno, masificó el gusto por la música de raíz folclórica entre la juventud de la época, y llevó la música popular chilena de la temática paisajista impuesta por la Música Típica, a una costumbrista, la que muy pronto se transformaría en social¹¹.

Reivindicación del folclore

La Nueva Canción Chilena tuvo características comunes con el Neofolclore: estaba ligada al movimiento estudiantil de la época; canalizaba su sed de cambio; e intentaba una elaboración modernizadora del repertorio folclórico. Al mismo tiempo, se abría a influencias musicales diversas; era una música para escuchar, no para bailar; y hablaba principalmente del "otro", encarnado por los sectores marginales de las Américas¹².

Sin embargo, la Nueva Canción desarrolló un estilo independiente y nuevo, reivindicando las raíces folclóricas y llegando aún más lejos en su gesta modernizadora. De este modo, la música popular adquirió nuevos significados y funciones sociales, en gran parte logrados gracias al desarrollo de nuevas estrategias de *performance*.

Para ilustrar la importancia de la *performance* en la construcción del significado y la función en la Nueva Canción Chilena, veremos el caso de Inti-illimani desde su inicio en 1967 hasta 1980. Este período del grupo está dominado por dos factores que caracterizan su actitud escénica: la seriedad y la igualdad.

La seriedad de Inti-illimani sobre el escenario fue producto del ambiente intelectual y político que rodeó el desarrollo de la Nueva Canción, y de las condiciones adversas que sufrió con el golpe de 1973. Esta seriedad responde a la gravedad de la denuncia, a la profundidad del mensaje, a la certeza del compromiso y a la solemnidad de la convocatoria: la hermandad latinoamericana y la solidaridad con Chile.

Las *performances* de Nueva Canción eran en muchos casos similares a las de la música docta: se usaban teatros universitarios, se interpretaban obras de largo aliento, se ofrecían programas impresos, la audiencia escuchaba pasivamente, y los músicos desempeñaban papeles fijos. Este modo de *performance*, sumado a la subvención universitaria obtenida por Inti-illimani en 1972, acentuó el carácter serio y cultural del grupo.

La imagen que los propios músicos de Inti-illimani tenían de sí mismos correspondía más a la de artistas serios que a la de músicos populares, manifes-

¹⁰Ver *El Musiquero* 43, 1967: 21.

¹¹Los géneros extinguidos o remotos utilizados por el Neofolclore resultaban adecuados para el desarrollo de temáticas costumbristas e históricas, donde se evocaban lugares, comidas, faenas y danzas tradicionales, y se narraban sucesos históricos.

¹²Para un análisis de la identificación con el "otro" de la música de contenido social, ver Lewis 1991.

tando cierto sentimiento de superioridad sobre estos últimos. Al mismo tiempo, ellos no desarrollaron una actitud comercial respecto a su obra, haciendo prevalecer criterios artísticos más que comerciales al seleccionar el repertorio de un concierto o de una grabación.

La actitud corporal de los siete miembros de Inti-illimani en el escenario acentúa la idea de seriedad del grupo. Aparecen inmóviles, pegados a los pocos micrófonos disponibles, con el cuerpo oculto bajo el poncho y manteniendo una cuidadosa relación con sus instrumentos, algo que Torres define como “discreción y transparencia” en el escenario (1980: 40-41).

Esta actitud correspondía a la formalidad imperante en los conjuntos juveniles de mediados de los años sesenta, los que usaban ropa especial, se uniformaban y actuaban con mesura. El vestuario ayudaba a construir el marco de la *performance* y acentuaba la separación artista/público.

A pesar de su impulso igualitario con el público, Inti-illimani mantuvo esta convención recurriendo al poncho para uniformarse. Éste era un elemento nuevo en el medio artístico chileno de la época y servía de símbolo de identidad y unidad con los pueblos americanos. El exilio acentuó esta necesidad de unidad y cohesión solidaria, e Inti-illimani mantuvo sus ponchos hasta 1980, a pesar que quisieron sacárselos en 1973.

Para construir un estilo de *performance* distintivo, Inti-illimani recurrió a la asesoría de Víctor Jara, músico, actor y director teatral. Con él lograron rigor y



Inti-illimani, ca. 1969

eficiencia escénica, y le dieron un sentido dramático a sus conciertos, haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de *performance* que fue continuado por otros grupos de Nueva Canción¹³. De esta manera, Inti-illimani logró interesar y entretener a una audiencia que no sólo buscaba seriedad y profundidad en un espectáculo.

Con Víctor Jara prepararon su primer concierto en un teatro, hito en la profesionalización de un grupo de Nueva Canción (11-XII-1969). La disposición escénica de Inti-illimani fue flexibilizada por Jara, cambiándolos de posición y ubicando sus instrumentos con un sentido funcional. Ordenaron las canciones según criterios dramáticos, con intervenciones habladas realizadas en momentos precisos. En base a esta experiencia, Inti-illimani fue desarrollando distintas estrategias de *performance*, como la que narra José Seves a continuación (1995):

Se empieza con tres canciones seguidas, cambiando rápidamente de instrumentos y evitando aplausos entre ellas. Estas canciones pretenden dar una síntesis del concierto o de la música del grupo y son claves para romper el hielo y conquistar a un público desconocido¹⁴.

Luego del primer saludo, se puede empezar con un tema dramático, luego se va coloreando con la variedad de flautas, pasando a algo más rítmico para preparar el final de la primera parte.

La ilación entre canción y canción se logra mediante una conducción del concierto donde se acentúa la defensa y valoración de la cultura latinoamericana. Durante el exilio, se incorporó a un actor que leía textos en los idiomas locales, sirviendo de puente para la música.

La costumbre de hablar entre canción y canción era habitual en la época, e Inti-illimani lo enfatizaba según su afán "racionalista" y como una forma de autoafirmación, señala Horacio Durán (1995). Privilegiando una actitud igualitaria, la voz de cada miembro tenía que aparecer, pero con un texto conocido previamente por todos.

Como señala Fairley (1989: 11-12), la función de la voz hablada en un concierto de Nueva Canción es la de integrar músicos y audiencia, construyendo la comunidad de la *performance*, informar sobre cada canción, enfatizando ciertos significados; y servir como transición entre las atmósferas de las canciones.

Para Inti-illimani, la voz hablada fue perdiendo importancia y funcionalidad durante el exilio, pues al público parecía interesarle poco el texto y no recordaba demasiado lo dicho en un concierto. Las barreras idiomáticas contribuyeron a ello.

¹³Ver Fairley 1989: 6.

¹⁴Según Martins (1987: 90) tocar tres canciones seguidas sin dejar espacio para aplaudir, corresponde al principio brechtiano de dilatar la respuesta culturalmente definida para el público y así permitirle reflexionar sobre lo que ha presenciado.

El otro rasgo característico de Inti-illimani es su actitud igualitaria, la que se expresa tanto al interior del grupo como en su relación con el público. Cada miembro toca los instrumentos de sus compañeros según papeles prefijados y la labor del director y principal compositor del grupo, Horacio Salinas, permanece oculta a los ojos del público.

Durante el exilio, Inti-illimani asumió la representación de la cultura chilena y latinoamericana ante el mundo, al igual que otros grupos chilenos de Nueva Canción. Esto los llevó a desarrollar un espectáculo variado, que apelara a distintas sensibilidades, buscando nuevos instrumentos y aumentando la multi-instrumentalidad igualitaria del grupo¹⁵.

Inti-illimani intentó también desarrollar una actitud de igualdad con el público, poniéndose al mismo nivel del auditor y desacralizando la imagen del artista inalcanzable. "Nosotros somos uno más de ustedes" parecen decir, transmitiendo la idea de ser vehículo de algo de mayor importancia que el propio grupo (Durán 1995). Es el artista quien busca identificarse con el público más que el público con el artista, al revés de lo que sucede habitualmente en la música popular.

Sin embargo, la audiencia seguía viendo en ellos a seres especiales, pidiendo respuestas y explicaciones, y exigiéndoles ser consecuentes con las ideas que profesaban, aunque "el público pide mucho más de lo que eres capaz de dar" señala Durán (1995).

Si bien Inti-illimani se diferenciaba de su audiencia por no vestir como "el hombre de la calle", se parecía a ella por su modo de cantar, con voces que no estaban claramente individualizadas, "... en el sentido que el auditor [no] es incentivado a identificar voces individuales", como señala David Horn (1987: 243). Sus voces son como el del canto de las masas: naturales, homogéneas, de registros cómodos, al unísono, y desafiantes¹⁶.

La idea de masa corresponde también a la posición en bloque adoptada en sus comienzos por Inti-illimani: todos de pie en semicírculo, con los instrumentos colgados y formando un frente cerrado sin fisuras. Es un grupo masculino que transmite fuerza y cohesión, "un manchón rojo sobre el escenario", como señala Horacio Durán (1995), aludiendo al color de sus ponchos.

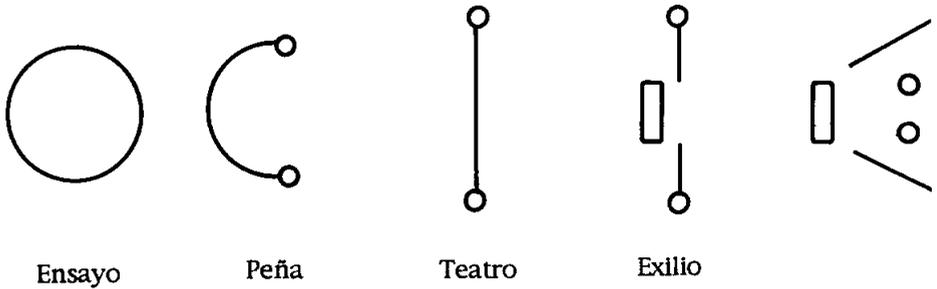
La posición semicircular en el escenario, surgida de la apertura del círculo del ensayo, les permitía verse entre ellos, en una época en que no había monitores de retorno, y acceder a los pocos micrófonos disponibles. El semicírculo era ideal para los pequeños espacios de las peñas, pero no para los grandes escenarios. Para ello, Víctor Jara los puso en línea, acentuando la idea de bloque (ver figura 2)¹⁷.

¹⁵Inti-illimani canaliza su multi-instrumentalidad de acuerdo a las necesidades del arreglo; un músico que toca percusión tomará el bajo cuando éste sea más rítmico, señala José Seves (1995).

¹⁶Ver, por ejemplo, las versiones de Inti-illimani de "Simón Bolívar", "Arriba quemando el sol", y "Samba Landó", grabadas en 1969, 1975 y 1979, respectivamente.

¹⁷Para dar mayor plasticidad a su apariencia escénica, Inti-illimani quebró esta línea durante el exilio, poniendo un músico atrás en la percusión y dos adelante, y usando distintos niveles de altura.

Figura 2



Ensayo

Peña

Teatro

Exilio

El bloque vocal/corporal de Inti-illimani contrasta con su transparencia instrumental, donde cada sonido “vive una vida diferenciada”, como señala Horn (1987: 244)¹⁸. Esta transparencia instrumental representaría un ideal social de colectividad con respeto a la individualidad, afirma Horn, aceptando la idea de Middleton, quien sostiene que mediante la *performance* “se construyen relaciones sociales similares a las de la sociedad” (1990: 237)¹⁹. Sin embargo, al no haber sido alcanzado en América Latina este ideal de colectividad con respeto a la individualidad, la *performance* de Inti-illimani se anticipa a los hechos y puede contribuir a provocarlos, de acuerdo a la función profética y catalizadora del arte²⁰.

La seriedad y la igualdad, aspectos distintivos del estilo de *performance* de Inti-illimani, encarnan y canalizan el impulso reivindicatorio de la Nueva Canción. Es así como la *performance* le otorga significado a la música e induce sus funciones, permitiendo ya sea evocar el campo, modernizar la tradición o reivindicar los márgenes. De este modo, lo que Inti-illimani hace sobre el escenario es lo que dice y es lo que espera de la sociedad.

¹⁸El sonido instrumental individualizado del grupo se proyectó en los años ochenta a su vestimenta, al cambiar los ponchos por ropa de colores diversos pero complementarios.

¹⁹“Alturas” (1973) y “Ciudad Ho Chi Minh” (1975) son logrados ejemplos de transparencia instrumental de Inti-illimani.

²⁰Ver González 1989.

Bibliografía

- Avis, Luis y Juan Pablo González, eds. 1994. *Clásicos de la música popular chilena 1900-1960*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Barraza, Fernando. 1972. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Carrasco, Eduardo. 1988. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco.
- Fairley, Jan. 1989. "Analysing Performance: Narrative and Ideology in Concerts by ¡Karaxú!", *Popular Music*, 8/1: 1-30.
- González, Juan Pablo. 1982. "Música popular escuchada en Chile en la década de 1930". Memoria de prueba para optar al Grado de Licenciado en Musicología, Santiago: Universidad de Chile, 490 pp.
- González, Juan Pablo. 1989. "Inti-Illimani and the Artistic Treatment of Folklore", *Latin American Music Review*, 10/2: 267-286.
- Gravano, Ariel. 1983. "La música de proyección folklórica argentina", *Folklore Americano*, 35: 5-71.
- Hamm, Charles. 1994. "Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin", *Popular Music*, 13/2: 143-150.
- Horn, David. 1987. "Inti illimani", *Popular Music*, 6/2: 241-246.
- Jara, Joan. 1988. *Víctor un canto inconcluso*. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Lewis, George. 1991. "Storm blowing from Paradise: Social Protest and Oppositional Ideology in Popular Hawaiian music", *Popular Music*, 10/1: 53-67.
- Martins, Carlos Alberto. 1987. "Popular Music as Alternative Communication: Uruguay, 1973-1982", *Popular Music*, 7/1: 77-94.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: bridging the Gap", *Popular Music*, 12/2: 177-190.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneca.
- Entrevistas a Horacio Durán, 20/04/1995, y José Seves, 10/04/1995, realizadas por el autor.

*Polifonía en fiestas rituales de Chile central**

por
José Pérez de Arce

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está dedicado al análisis de la compleja estructura sonora instrumental que ocurre durante las fiestas rituales llamadas “fiestas de *chinos*” de Chile central. Nuestra intención es destacar el papel que cumple la música dentro de un ritual entendido como una gran obra de arte, algo así como una gigantesca ópera, mucho más compleja, profunda, extensa y variada que las óperas de la tradición occidental, ya que en ella participan pueblos enteros, cada uno con sus historias, esperanzas e identidades centenarias. En la fiesta ritual confluyen música, poesía, danza, trajes, gorros y ornamentos, devoción religiosa, estados especiales de conciencia y trance, conocimiento de la historia bíblica, entretenimiento, deporte, deber y sacrificio, feria, paseo, recreación y vida social. Su extensión es enorme, tanto en términos temporales (doce horas, por ejemplo), como geográfico (un pueblo y sus alrededores), con un gran contingente de actores y espectadores. La música no es sino uno de sus elementos constituyentes y adquiere sentido en esta totalidad.

De esta totalidad, sin embargo, nos concentraremos en la parte específica que corresponde al sonido instrumental y específicamente al sistema sonoro que llamamos polifonía, el cual es tan lejano a la polifonía europea como lo es la fiesta de *chinos* de la ópera europea. Hemos preferido utilizar los nombres usuales del análisis musical de tradición occidental (polifonía, armonía, acordes, etc.) con el sólo propósito de discutir el tema desde una perspectiva estrictamente musical, sin tener que recurrir a una batería de neologismos que, si bien probablemente podrían dar mejor cuenta de los sistemas sonoros que ocurren en estos rituales, harían innecesariamente confusa su presentación.

El término polifonía lo utilizamos en este trabajo en su acepción de varias voces actuando simultáneamente en forma independiente. Pero, en la música que analizaremos el término “voces” puede ser aplicado tanto al sonido emitido por un sólo instrumento, como al emitido por un par de instrumentos, por una fila de 10 instrumentos aproximadamente, o por un conjunto de 20 instrumentos aproximadamente. El aspecto que nos interesa destacar se refiere a la última de estas acepciones: la mezcla de las “voces” de varios conjuntos instrumentales.

*Un resumen de este trabajo fue presentado a las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, realizadas en Buenos Aires entre el 25 y el 28 de Agosto de 1993. Los antecedentes de este trabajo provienen de un proyecto auspiciado por FONDECYT (92-0351) y por el Museo Chileno de Arte Precolombino dedicado al estudio de las fiestas rituales de Chile Central.

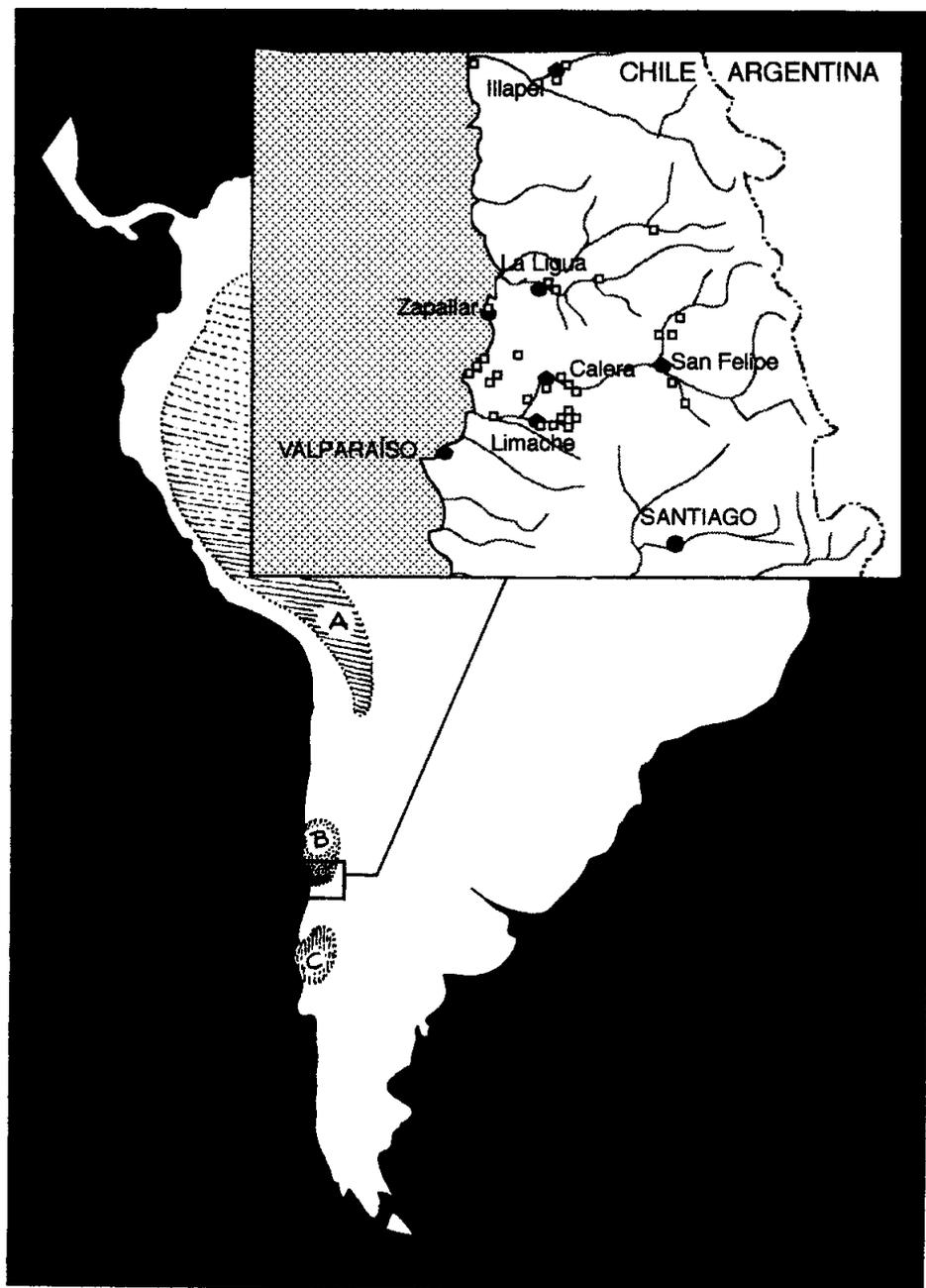


Figura 1

Mapa (muy esquemático) del estilo polifónico en los Andes: A, la tradición del *siku*; B, la tradición de la flauta de *chino*; C, la tradición de la *pifilca* (ver capítulo correspondiente al final del artículo). En recuadro, la región tratada en nuestro análisis.

Al término de nuestro análisis volveremos brevemente a analizar el concepto de “polifonía”, tal como es utilizado aquí con respecto a su definición por otros autores.

Las “fiestas de *chinos*” se conocen aproximadamente entre los ríos Aconcagua y Limarí. El nombre *chino* es de origen quechua y significa servidor; en las fiestas participan cofradías de hombres que bailan, tocan flautas y tambores y cantan en honor a una imagen sagrada¹. Dentro del área señalada podemos reconocer tres subáreas estilísticas respecto a las fiestas: una centrada en el valle del Aconcagua, extendiéndose hasta La Ligua; otra en la región de Catamarca – Los Vilos, y una tercera con su centro en la fiesta de Andacollo, la más conocida de toda la región, que abarca los valles del Limarí y el Elqui. Existen también tradiciones periféricas – bastante desdibujadas respecto al modelo central, en Copiapó, Isla de Maipo y Lora. Este trabajo se centra en las fiestas celebradas por comunidades de campesinos y pescadores que ocurren principalmente en los valles de Olmué y Quillota y en la costa entre Zapallar y Quintero, que es la zona que mantiene las fiestas con mayor fidelidad al modelo del “baile *chino*”, sin tanta intervención de otras formas rituales. No consideraremos en este trabajo las modificaciones introducidas por los *danzantes* (otro tipo de baile religioso, foráneo a la zona) o la Iglesia Católica, las cuales revisaremos muy brevemente al finalizar. Las observaciones fueron hechas entre los años 1992 y 1995 en múltiples fiestas de la región, complementadas por conversaciones con los *chinos*, participación en ensayos, asistencia a la construcción de instrumentos y otras actividades. Dentro de nuestro equipo de trabajo los investigadores Claudio Mercado y Agustín Ruiz han tenido una participación directa, bailando en los bailes de Cai Cai, Petorquita, Quebrada Alvarado y otros, y teniendo una experiencia participativa de esta realidad.

LAS FIESTAS DE CHINO

La fiesta dura un día, desde la mañana hasta la puesta del sol, y consiste básicamente en “sacar a pasear” una imagen sagrada por el lugar acompañada de música y danza.

El paseo de la imagen consiste en una procesión que recorre el pueblo muy lentamente, con música instrumental compuesta por todas las orquestas de flautas tocando simultáneamente, produciendo una polifonía de gran intensidad sonora. La procesión se detiene al pasar frente a altares dispuestos a lo largo del circuito, se callan las flautas y se “saluda” a la imagen. El “alférez” desarrolla entonces un tema relacionado con la imagen sagrada, en cuartetos improvisados, cantadas en un estilo musical simple y repetitivo, respondido por el coro de *chinos*. Durante esta etapa se desarrolla la oralidad devocional compartida dirigida a la imagen; se repasan mitos, se comunican con la divinidad mediante saludos, peticiones y ofrecimientos. Uno a uno los “bailes *chinos*” van “saludando” a la imagen hasta que, finalizado el último, se reanuda la procesión. El esquema tipo

¹Mayores antecedentes generales sobre el tema se pueden encontrar en Pérez de Arce, Mercado y Ruiz 1994. Asimismo, para ejemplos sonoros, escuchar Pérez de Arce 1994a y 1994b.

de esta fiesta consta de varias partes: en la mañana, aproximadamente a las diez, se inician los saludos a la imagen como entre los miembros de los bailes participantes, lo cual por lo general toma toda la mañana. Luego del almuerzo (todos los "bailes" son convidados por los organizadores) se inicia la procesión instrumental, la cual se detiene en uno o más puntos para "saludar" a la cruz o a imágenes en altares familiares, para terminar con las despedidas (semejantes a los "saludos") al ponerse el sol. En este trabajo nos referiremos solamente a las partes instrumentales que ocurren durante la procesión, que tienen como resultado la polifonía². Revisaremos la estructura de esta polifonía y su forma o desarrollo, para luego analizar brevemente su funcionalidad dentro de la fiesta.

Los antecedentes bibliográficos sobre el tipo de polifonía que nos ocupa son escasos. Hacia principios del siglo XVII el Padre Ovalle (1966:186) menciona el "ruido que hacen con sus flautas". Ignacio Domeyko (1978:545) describe los *chinos* de Andacollo en 1843: "soplan sus pitos en un solo tono, repitiendo siempre lo mismo". Al llegar a nuestro siglo algunos autores han mencionado escuetamente la "música monótona de sus pífanos" (Lenz 1905:183), o bien que el sonido que producen las flautas de *chino* es "extrañísimo y angustioso, salvaje, como de pájaros marinos angustiados" (Uribe 1958:16), "sordo, de un solo tono, que se asemeja al graznido de un ganso o un cisne [...] como no hay dos que tengan el mismo tono, el ruido producido cuando están sonando 400 o 500 de estos instrumentos es desesperante" (Latham, *cit.* por Uribe 1958:29), "monotónico y disonante" (Henríquez 1973), "se asemeja al graznido de una inmensa bandada de gansos [...] ensordecedora y a la vez cautivante" (Pumarino y Sangüeza 1968) y "sonidos animales que han sido comparados con el rebuzno de un burro, el graznido del ganso y también con chillidos de gaviotas asustadas" Uribe (1974). Allí se detiene la revisión de antecedentes bibliográficos: es notable observar que todas estas descripciones, además de ser en extremo escuetas, aluden a este sonido como "ruido" o sonido animal, no como música. Esto supone, tácitamente, una categoría de desorganización, confuso, falto de equilibrio y, en definitiva, como algo que no vale la pena escuchar, una señal sonora indeseada (Murray 1982:29).

ESTRUCTURA

El estilo instrumental de los *chinos* se caracteriza por una gran homogeneidad: el sonido proviene de un conjunto homogéneo de flautas, reforzado por tambores en su pulso, también homogéneo, mantenido a través de largo tiempo. Como mencioné, el término "voz" puede ser adscrita tanto al sonido producido por un instrumento, por un par, por una fila o por un conjunto instrumental completo. Para efectos del análisis veremos por separado estas distintas "voces".

²Para una descripción de la parte de la ritualidad referida a la oralidad ver Uribe 1958.

1. Flauta y “sonido rajado”

El sonido producido por las flautas es denominado “sonido rajado” por los *chinos* y, a diferencia de las flautas en general, se caracteriza por ser extraordinariamente fuerte, chirriado, atonal y disonante, con un marcado *vibrato* denominado “cata- rreo” o “ganseo”, según su calidad. Para obtenerlo el instrumento cuenta con un tipo especial de tubo sonoro, cerrado en la base, cuya parte superior posee un diámetro más grande que la inferior. Los buenos instrumentos son esenciales para el buen sonido del “baile”. Antiguamente cada “baile” tenía su propio constructor de flautas, lo que daba a su sonido un carácter más único.

“Son maestros que los años les han enseñado la profesión, han hecho muchas flautas... es muy importante un buen instrumento, un baile que no anda con buenos instrumentos es pa’ la risa, pa’ los otros bailes es pa’ la risa”

(Marcelo, *chino* de Maitencillo).

Para tocar el instrumento se debe soplar con fuerza, mucho más violentamente que en cualquier instrumento de viento occidental, de tal modo que se produzcan dos sonidos simultáneamente, con una gran respuesta armónica y sin que dejen de sonar los graves. Las disonancias entre ambas series de sonidos armónicos provocan choques y *vibratos* complejos, cuyos resultados son un “sonido rajado” fuerte, con cuerpo y volumen. A este primer nivel tenemos, pues, una unidad producida por una flauta pero integrada por dos sonidos.

Los *chinos* experimentados diferencian claramente los sonidos que son aceptados y que forman parte de la tradición y los que quedan excluidos. Expresiones como “esa flauta pitea” o “parece sonido de botella” denotan un mal sonido, mientras que el buen “ganseo” (un sonido parecido al producido por los gansos) es muy apreciado. Dentro de cada “baile” existen *chinos* que velan por el sonido correcto. Cada *chino* debe interpretar un solo sonido de su instrumento, con algunas variaciones de dinámica y timbre, durante todo el tiempo. No existe ninguna intención ni capacidad de producir melodías.

Las flautas se tocan “saltando”, es decir, bailando por medio de saltos y giros de cuerpo que hacen todos los *chinos* al unísono, bajo la dirección del tamborero. Los “saltos” son verdaderos ejercicios de pies que se suceden unos a otros y pueden variar en 40 o más tipos de movimiento coreográfico, llamados “mudanzas”. El tremendo esfuerzo que significa tocar con tal intensidad de sonido y de ejercicio forma parte del sacrificio ritual de cada *chino*.

2. Parejas y “sonido compacto”

Las flautas siempre se tocan de a pares, en forma alternada, ya sea en notas aisladas con silencios entremedio o mezclando ambos sonidos en un continuo. Cada par de flautas forma una unidad definida por su posición en el conjunto (primeras, segundas, etc.), cuyo ideal, según lo hemos escuchado innumerables veces de los *chinos*, es que suenen como un solo instrumento, haciendo una unidad en que ninguno destaca; ambos tocan al máximo volumen, procurando

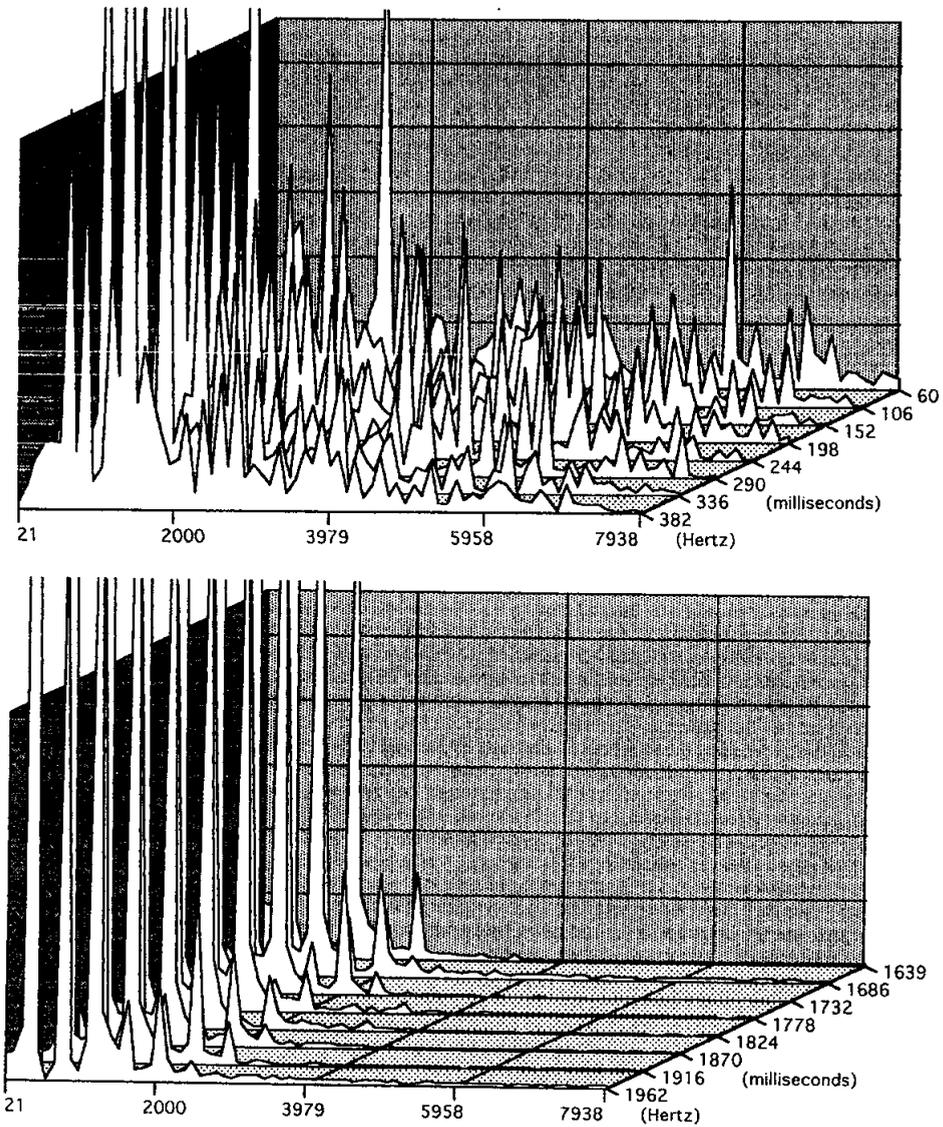


Figura 2

Análisis espectral de un "sonido rajado" de flauta de chino (arriba). Como comparación, un análisis idéntico realizado con una flauta traversera (abajo). En ambos casos se realizaron 8 cortes a intervalos de 46 milisegundos. Nótese la gran cantidad de armónicos, su gran intensidad y su falta de regularidad en el primer caso, en contraposición a lo que ocurre abajo, como es habitual en las flautas. (Sonido muestreado a 22Khz. y analizado por programa Soundwave 1.0).

lograr la máxima intensidad posible de su instrumento. Ellos hablan de “compactar el sonido”, aludiendo a la unión de ambos sonidos en una unidad.

Las relaciones entre las parejas de flautas nos llevan al tema de la forma musical (ligazón de sonidos en el tiempo) que revisaremos con mayor detenimiento en la segunda parte.

3. *Fila y acorde*

Las flautas se organizan en dos series paralelas de mayor a menor, formando las dos “filas” del baile: cada “fila” toca al unísono, comportándose como un sólo instrumento, superponiéndose todos los sonidos en una unidad que llamaremos acorde.

Adelante van las flautas más grandes y graves o “punteras”, que son tocadas por los *chinos* de mayor experiencia y resistencia, quienes deben velar por que se mantenga el orden sonoro del baile en todo momento. Hacia atrás se van disponiendo las flautas según su tamaño decreciente (“segundas”, “terceras”, etc.) hasta llegar a las “coleras”, de pequeño tamaño y más fáciles de tocar, en manos de niños que se están iniciando. La organización social del grupo orquestal es simple, sin instrumentos líderes. Si bien los “punteros” son líderes en su fila (tocan más fuerte y mejor), su intención no es destacar como solista, sino reforzar el conjunto.

“...el puntero es el maestro, si no, jodió todo. El tamborero también, él también tiene que llevar la misma medida, por eso que van los punteros con el tamborero mirándose....la persona que va a la punta no tiene que aflojar, sobre todo cuando se encuentra con otro baile, si no pierde el tañío altiro”

(Lolo Guzmán, chino de El Granizo).

Todos los músicos de la fila tocan al unísono, sonando como un solo instrumento. La suma de “sonidos rajados” que van de más grave a más agudo forman un acorde que semeja un “sonido rajado” ampliado. La relación interválica entre los diversos sonidos que componen este acorde es aleatoria, dependiendo en cada baile de la estructura social de las filas, de las flautas que lo integran en esa fiesta, su ordenamiento, la calidad de los músicos que las tocan y una serie de otros factores.

Para entender qué podría ser un ejemplo de relación interválica ideal dentro de este acorde desde la perspectiva de los *chinos*, pedimos a don Daniel Vega, uno de los mejores constructores de flautas de *chino* existentes en la actualidad, que nos construyera un juego de 20 flautas, correspondiente a un baile completo, y asistimos al proceso de su construcción. Este es el proceso habitual para formar un nuevo baile: el constructor entrega el conjunto de flautas ordenadas según su criterio sonoro. Luego el baile se encarga de pintar, engalanar y a veces de “reafinar” las flautas de acuerdo a su criterio, en ocasiones destruyendo el sonido original. Siendo uno de los más refinados estetas de la tradición de *chinos*, el criterio de Daniel al armar este juego nos puso frente a un óptimo de gran calidad

y perfección, sin alteraciones de ningún tipo, algo muy difícil de obtener en el multifacético mundo social de los *chinos*.

La relación interválica resultó en primer lugar de la elección visual de los tamaños relativos de las flautas, ya que Daniel cortó primero diez pares de palos a los tamaños deseados de mayor a menor (más algunos de repuesto) y luego fabricó el tubo sonoro en cada uno³. Las relaciones interválicas resultantes son fruto del azar más que de una calibración mútua: cada flauta fue trabajada como una unidad que debe sonar bien. Luego se vieron las relaciones entre parejas, que dan sonidos muy semejantes debido a su tamaño similar, y las relaciones dentro de cada fila que dan sonidos discretamente distintos de acuerdo al tamaño. Las diferencias de sonido son muy difíciles de medir, debido a que no se producen entre sonidos puros, sino entre “sonidos rajados” atonales y muy disonantes, pero en este juego de flautas fue posible advertir una tendencia a intervalos cercanos al cuarto de tono entre flautas contiguas, es decir, en el rango de máxima disonancia. El rango de las fundamentales entre las diez flautas que componen el *cluster* es un poco mayor que la octava⁴, pero los sonidos armónicos, muchos de ellos más intensos que las fundamentales, hacen mucho más amplio este rango. Teóricamente esto equivale a expandir el “sonido rajado” en algo que podemos llamar un “acorde rajado”.

Este concepto concuerda con la práctica, en que el conjunto de sonidos es concebido por los *chinos* como homogéneo, como un gran “acorde rajado” en que el sonido individual de cada flauta desaparece en el conjunto. A pesar que la cohesión tonal no existe, ya que los instrumentos no tratan de tocar a tono entre ellos, sino todo lo contrario, el efecto total es de una máxima unidad, ya que presentan el efecto de un solo instrumento, con un resultado muy resonante, claro y unificado.

4. Baile *chino* y armonía

Los *chinos* denominan “baile *chino*” el grupo formado por dos hileras paralelas de unas diez personas con flautas cada una, un tamborero al centro adelante⁵ y un bombo al centro atrás. El nombre hace alusión a la danza que acompaña siempre la acción de tocar las flautas. El tambor guía las “mudanzas” o pasos de danza que se suceden en el tiempo e, indirectamente, las variaciones de dinámica (rápido-lento, despacio-fuerte) que va realizando el “baile” a lo largo del avance de la procesión.

³La fabricación del instrumento tiene fases donde es posible alterar un poco la afinación de cada sector del tubo (y, por ende, de cada par de sonidos) y por lo tanto, controlar su disonancia. Este tema es tratado en extensión en Pérez de Arce, Mercado y Ruiz 1995.

⁴Este rango es más teórico, basado en la diferencia de tamaño de los tubos sonoros, que audible, debido a la complejidad del “sonido rajado”, donde es casi imposible juzgar una tonalidad o fundamental determinada.

⁵Es frecuente que tras el tamborero vaya un segundo tamborero aprendiz que reemplaza al primer tambor cuando éste necesita descanso.

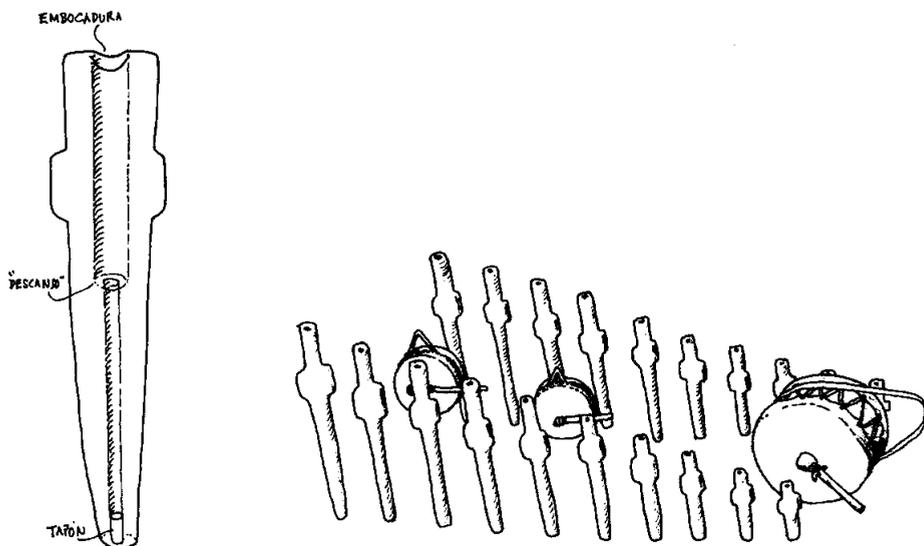


Figura 3

A la izquierda, corte esquemático de flauta de chino, mostrando el tubo con dos secciones y el tapón que lo cierra en el extremo inferior. A la derecha, esquema de la disposición de los instrumentos en el "baile chino" (ver texto).

Las dos filas tocan alternadamente sus acordes de forma ininterrumpida, en un ritmo constante de dos tiempos, de tal modo de crear la sensación, una vez más, de un solo instrumento que respira un incesante par de acordes. El desarrollo en el tiempo de este par de acordes siempre semejantes forma una armonía básica y elemental: una interminable sucesión de dos acordes que, salvo los cambios de dinámica y timbre que le imprimen las "mudanzas", permanece básicamente igual durante toda la procesión. La estructura rítmica del grupo es muy básica; cada fila toca el mismo pulso al unísono, con una coordinación rítmica muy unificada, reforzada por el bombo y el tambor. Este ritmo de un pulso, compuesto por una serie de notas simples igualmente acentuadas y de la misma longitud, puede ser percibido asimismo como un ritmo binario alternando entre las dos filas: los *chinos*, por ejemplo, lo perciben como un tiempo fuerte (el propio) y otro débil (el de la fila contraria).

5. Fiesta y polifonía

Los *chinos* carecen de una categoría semántica definida respecto a los aspectos sonoros resultantes de la procesión, la que llamamos "polifonía". Su existencia se revela en sus características. Al juntarse durante la fiesta varios bailes *chinos* se refuerza el sentido de unidad dentro de cada uno de ellos, representantes de un pueblo diferente, cohesionando su sonido en un solo gran ímpetu sonoro que define su identidad.

La estructura total del sonido durante la procesión resulta de la suma de todas las características de los bailes, multiplicada por el número de bailes que participan. Todos los bailes son similares en su sonido de acuerdo a las leyes básicas explicadas más arriba, diferenciándose por sus particulares cualidades tímbricas, armónicas, tempos, dinámicas, estructuras sonoras y conformación espacial. La combinación de todos ellos produce una compleja estructura compuesta por la simultaneidad de armonías y ritmos diferentes, es decir, por poliarmonías y polirritmos, ambos aleatorios y continuamente cambiantes en el tiempo y en el espacio.

Las relaciones musicales de esta gran obra musical multiorquestal pueden alcanzar una rara belleza, sutil y monstruosa a la vez. Los efectos más hermosos se producen cuando los bailes provienen de lugares cercanos (que es lo habitual). El estilo musical entre ellos es entonces más homogéneo y la interacción se da entonces como una sutil imbricación de timbres y ritmos. Usualmente no se mezclan los diferentes estilos provenientes de lugares geográficos distantes, y en la medida que son más distantes geográficamente, también lo son estilísticamente, produciéndose mezclas más heterogéneas.

Esta polifonía, al ser el resultado de la agregación simultánea de varios conjuntos instrumentales independientes, cada uno de ellos con una coordinación propia, produce un resultado de una enorme complejidad tímbrica y armónica, ya que está basada en la superposición de grupos cuya estructura individual es de por sí muy compleja en este sentido. La cantidad de variables es enorme: ritmos, dinámicas, timbres, alturas, intensidades y espacialidad de sonidos en continuo cambio.

La poliarmonía enfatiza lo que ocurre en las armonías individuales de cada "baile"; aumenta la intensidad y energía total y destaca aún más la atonalidad, la disonancia, la amplitud del espectro sonoro y la falta de cohesión tonal, al tiempo que el enfrentamiento entre varios pares de acordes, que suenan como otros tantos instrumentos, hace más compleja la relación musical.

La coordinación rítmica del conjunto de bailes es una especie de anarquía musical en la cual los diferentes grupos son independientes. Pero esta aparente anarquía se rige por leyes rígidas que tienen que ver con la concepción de la polifonía como competencia, cuyas leyes y técnicas precisas veremos en mayor detalle al hablar de funcionalidad. Pero la polifonía se produce independientemente de si existe una intención de practicar estas técnicas o no, como un resultado natural de dos bailes independientes que se desfasan en sus respectivos ritmos. Un caso normal es el que se produce cuando ambos "bailes" tocan al unísono, al que se tiende por ser lo más fácil, y luego se distancian en variaciones polirrítmicas asimétricas que oscilan, por ejemplo, entre una relación de 13 contra 12, pasando en forma paulatina por todos los intermedios hasta llegar a 7 contra 8, para luego volver al unísono, y volver a separarse. En el conjunto de "bailes" no hay coherencia rítmica salvo en algunos momentos; el conjunto se escucha como un polirritmo producido por la diferencia aleatoria entre los distintos pulsos básicos.

Además de los elementos estructurales mencionados, la polifonía tiene una

estructura espacial dada por la secuencia de “bailes” que forman la procesión, la cual es percibida, respecto al sonido, como forma musical. Cada “baile”, formado por las dos filas paralelas de flautas y los tambores al medio, se ordena en fila respecto a los otros bailes: el total puede medir desde unas decenas de metros hasta un kilómetro, más o menos.

FORMA (DESARROLLO)

La procesión puede durar ratos muy largos, una hora o más, durante la cual la estructura general de la polifonía no cambia mayormente, pero sí cambian las relaciones mutuas entre sus partes.

Como anoté, la forma melódica básica es mínima: el ideal es que cada par de instrumentos suene como uno solo, formando así un esquema melódico mínimo formado por dos “tonos” muy cercanos⁶. Esto equivale a que, al tocar alternadamente, forman un continuo monotónico. Es decir, lo más contrario al concepto melódico. Cuando el rango tonal es cercano al unísono no hay melodía, sino la sensación de una nota continua, más o menos fluctuante, efecto muy apreciado por los *chinos* y buscado por los constructores de instrumentos. Existe un tipo especial de flautas llamadas “catarras”, de las cuales existen sólo algunas parejas entre todos los “bailes” existentes, las que dan un sonido más vibrado (“catarreado”) que lo habitual. Este sonido se usa para unir los dos acordes gracias a que ambas están afinadas en el mismo tono, sonando como un solo sonido vibrado que se prolonga sin respiraciones durante largo rato, y luego se calla para recomenzar después de algún tiempo.

“hay unas flautas así, chicas, le llaman coleras, y aquí se llaman catarras, entonces se van pasando así el sonido de una a otra y ahí van perdiendo a los bailes, se pasan haciéndola largo (el tañío), se pasa a la otra, se mezclan y hacen un runruneo”

(Armando Reyes, *chino* del baile de Cai Cai).

En las otras flautas lo más frecuente es que haya una cercanía interválica de medio tono –o menos– entre parejas de flautas, lo cual se escucha como una sensación mínima de melodía; frases ondulantes, simétricas, de sólo dos notas, que se repiten sin variación. Sólo su lentitud lo diferencia de un *vibrato*. Pero simultáneamente se produce una cantidad de otras relaciones entre los distintos sonidos de pares diferentes de flautas, los cuales pueden ser percibidos como melodía según se escuchen como tal. Los cambios de ejecución (dinámica, rítmica, tímbrica), de la posición de los músicos, el grado de atención, la predisposición (cultural, emocional, etc.), y la posición de quien escucha son factores relevantes para este efecto. De este modo pueden oírse voces ondulantes de intervalos diferentes, dependiendo de cual par de flautas se escuche. También pueden establecerse secuencias más complejas, de tres o más sonidos asimétricos, que se deben a

⁶En realidad, dos *cluster*, como queda dicho.



Figura 4

Chinos del baile de Granizo tocando flautas durante la procesión de la fiesta de Loncura, 1993. Estas flautas son de caña, y van forradas en huinchas de plástico. Foto de Javiera Rodríguez.

ligeros desfase en los ataques de cada flauta que se perciben a ratos sobre la masa armónica como un fluctuar de dos o más tonos provenientes de flautas distantes. Estas melodías, insistimos, dependen tanto del “baile” (a veces son muy manifiestas) como del oyente, por medio de su atención auditiva. El conjunto de voces del “baile” puede ser percibido, del mismo modo, como un movimiento paralelo o contrario⁷, dependiendo de los mismos factores.

Todas las características descritas se suman a otras similares al superponerse varios “bailes”, produciéndose un aumento de las posibles relaciones entre sonidos, sobre todo cuando dos “bailes” son semejantes en timbre e intensidad; si ambos tocan en ritmos constantes durante largo rato, se da la posibilidad de escuchar melodías más complejas en términos de contorno y forma melódica, largo de frase, rango melódico e interválico. Aparecen también movimientos contrarios mas contrastados (algunas partes se mueven hacia abajo mientras otras lo hacen hacia arriba) y contrapuntos entre partes rítmica y melódicamente independientes.

La dinámica de cada “baile” cambia cada cierto tiempo, produciéndose variaciones en el *tempo* (acelerandos y ralentandos), en la intensidad (fortísimo – moderado) y en el timbre (silencio de algunas flautas, por ejemplo). Estas variaciones tienen que ver con la competencia, como veremos más adelante, y producen los polirritmos continuamente cambiantes ya mencionados.

Hasta el momento hemos analizado la polifonía de acuerdo al criterio occidental, como una totalidad fija. Pero ocurre que una de sus principales características es estar extendida en el espacio y moverse por él, condicionando su audición a los cambios de posición de quien escucha⁸. La procesión puede extenderse por cientos de metros y recorrer un circuito de varios kilómetros.

⁷Algunas partes se mueven hacia abajo mientras otras lo hacen hacia arriba, lo cual puede ocurrir dentro del contexto de movimiento paralelo (Lomax 1976: 209).

⁸Para un mayor desarrollo de este tema ver Pérez de Arce 1993b.

Esto significa que no escuchamos nunca la totalidad de relaciones sonoras, sino sólo una porción de esa totalidad, la cual podemos escoger a voluntad, y además cada porción de ella está continuamente cambiando, ya sea por que se mueve con respecto a nosotros o nosotros nos movemos respecto a ella. Podemos recorrer internamente la polifonía, acercarnos o alejarnos, caminar junto a ella o en sentido contrario, todo lo cual condiciona nuestra percepción sonora. Además de los movimientos de los “bailes” y del oyente respecto a ellos, se da otro tipo de movimientos del sonido; los cambios en la espacialidad debido a los “saltos” y giros de la coreografía, y los cambios en la estructura espacial del sonido debido a la secuencia de “bailes” dentro de la procesión.

Yendo de lo más particular a lo más general debemos partir por el movimiento que hace cada músico al tocar su flauta. Los “saltos” afectan el sonido del “baile” de varias maneras; ellos son realizados al unísono por todos los *chinos*, y su secuencia (determinada por el primer tamborero) alternada por períodos de descanso, va proponiendo cambios en el pulso (más lento - más rápido) y en la dinámica (más acentuado - menos acentuado) que generalmente toman la forma de períodos alternados (lento, *legato*, fuerte - rápido, *stacatto*, suave), donde los “saltos” dan como consecuencia sonidos más lentos, ligados e intensos. Además la danza afecta la coloración de la armonía debido al movimiento de los instrumentos. Por ejemplo, un movimiento de todos los flautistas desde su posición normal, hacia el centro y el frente del “baile”, que gira bruscamente en 180° hacia afuera, para quien escucha desde cerca produce una modulación intensa, especialmente sensible en los armónicos agudos, por ser mas direccionales. Para el público que los escucha desde un costado de la procesión, cuando los flauteros tocan hacia afuera el “sonido rajado” se escucha con gran intensidad y muy amplio en su masa de armónicos, y especialmente fuerte las flautas que están frente a quien escucha, y si tocan de espaldas, hacia adentro, su sonido es más sordo, con menos masa armónica, y más unificado.



Figura 5

Baile de Cai Cai durante la fiesta de Cai Cai, 1994. Al centro, el tamborero, a ambos lados los *chinos* ordenados en dos filas. Usan flautas de madera, las más tradicionales en la zona. Foto de Javiera Rodríguez.

Para los músicos que van dentro de la procesión la forma musical es de la mayor simplicidad; en general los músicos no escuchan sino el sonido de su propia flauta y las más próximas. Los portaestandartes y acompañantes que caminan en los espacios intermedios entre dos “bailes”, perciben la polifonía equilibrada y constante entre los dos “bailes” contiguos, matizada sólo por los cambios de sonido que se producen en cada “baile”.

A esto se suma una modulación sonora producida por los cambios que introduce el circuito ritual; este se inicia por lo general en el templo, recorre las calles principales del pueblo, sube un cerro o recorre una playa (según se trate de un ritual del interior o de la costa) y regresa al templo al caer la tarde. El movimiento de la polifonía por este trayecto produce una constante modulación acústica, debido a la variedad de espacios acústicos que atraviesa, cada uno de los cuales actúa como un filtro atenuador o reforzador de diferentes gamas sonoras, y cada uno de los cuales le otorga una reverberancia espacial diferente. Esta modulación es diferente para cada fiesta, ya que depende de las características geográficas y arquitectónicas del lugar. La reverberancia es especialmente intensa cuando los “bailes” tocan en el interior del templo católico, cuyas dimensiones y paredes desnudas la acentúan en forma notoria. Esta reverberancia cumple un papel importante hacia el final de la procesión, cuando los “bailes” van entrando de a uno (a veces de a dos) al templo; aumenta entonces la complejidad armónica y tímbrica del sonido en desmedro de su definición melódica y rítmica, imprimiendo su sello en un discurso musical basado justamente en el colorido, es decir, en la configuración armónica del sonido. El brusco cambio desde un ambiente carente de resonancia, como es la plaza que enfrenta al templo, y la gran reverberancia interior provoca un cambio enorme en la sensación de los músicos que llevan largo rato tocando sin parar.

Durante la procesión, todos los bailes avanzan en un movimiento lento, reposado, mientras “saltan”. Como la estructura de la procesión es lineal, se produce una secuencia sonora a medida que avanzan respecto a un punto fijo. Generalmente la secuencia de “bailes” respeta su orden de llegada a la fiesta; los que llegaron primero van adelante, y así sucesivamente⁹. En algunas fiestas se produce un cambio en esta secuencia durante el trayecto para que todos los “bailes” puedan tocar cerca de la imagen, lo cual introduce un cambio en la estructura secuencial del sonido y en la relación entre sus partes.

Para el público que asiste desde los bordes del circuito mirando la procesión, el movimiento de la polifonía a través del espacio genera la sensación de la secuencia dada por los instrumentos dentro de cada “baile” y por la secuencia de “bailes” sucesivos. Dentro de cada “baile” el sonido de las flautas es fuerte, enérgico y amplio hacia adelante y se va agudizando y debilitando hacia atrás, y el de los tambores es a la inversa, destacando el fuerte ritmo del bombo que cierra atrás la formación. Esta secuencia se repite en cada “baile”, pero con diferencias

⁹En ocasiones esto cambia por decisión de los organizadores de la fiesta para separar a danzantes de chinos y evitar la contaminación acústica de la polifonía, como ocurre en la fiesta de Loncura, por ejemplo.

de timbre, pulso y dinámica, separada por los espacios, en los cuales se funden paulatinamente los sonidos de los dos “bailes” contiguos. La forma total de esta secuencia es de una alternación entre momentos en que se enfatiza la instrumentación particular de un “baile” desglosada en sus partes (flautas *punteras* y tambor, flautas medias, flautas *coleras* y bombo) con otros momentos en que destaca la polifonía entre “bailes” contiguos, para repetirse nuevamente la secuencia instrumental con variaciones en el timbre, la armonía y la dinámica.

Los asistentes, al moverse libremente por el espacio, perciben una forma polifónica diferente según donde se sitúen, definida por la configuración acústica de ese lugar, el movimiento acústico de la procesión sonora y por cambios en la perspectiva sonora.

La perspectiva sonora tiene que ver con la distancia entre el auditor y las fuentes sonoras. Ciertos tramos, como las calles del pueblo, permiten sólo escuchar de cerca, con lo cual se percibe la secuencia de sonidos descrita (secuencia de instrumentos-polifonía entre dos “bailes”), pero otros tramos abiertos, como un cerro o una playa, permiten alejarse y escuchar como se funden los sonidos: a unos diez metros ya no se distinguen las diferencias entre instrumentos, y el sonido de cada “baile” es una unidad. A medida que nos seguimos alejando los sonidos de los diferentes “bailes” se van fundiendo cada vez más hasta que, en ciertas fiestas, es posible escuchar la compleja polifonía de la suma de todos los “bailes”, como una densa masa de sonidos. En muchas fiestas ciertos lugares alejados son aprovechados por grupos de personas que se establecen, alejadas del movimiento de la procesión, a gozar de la vista y el sonido. La fusión de música y entorno es difusa y de un hermoso equilibrio que depende en cada caso de la geografía propia del lugar. A medida que nos alejamos de la fiesta se va perdiendo la nitidez de los distintos “bailes” que participan, hasta que se transforma en una gigantesca bandada de pájaros que se escucha a varios kilómetros de distancia. La perspectiva no sólo altera la complejidad de la polifonía, sino también su timbre,



Figura 6

Fiesta de Ventanas; la calle principal adornada con flores y banderas es recorrida por la procesión. Normalmente la procesión ocurre entre un gentío numeroso que dificulta tener una visión de conjunto. A los bordes de la procesión se ubica la feria con comestibles, juguetes y juegos. Foto de Agustín Ruiz.

ya que los sonidos predominantes en la cercanía son los armónicos agudos de las flautas, y en cambio a la distancia se escuchan con claridad los acompañados ritmos de los bombos. El sonido cercano está marcado por la poliarmonía y el lejano por el polirritmo. La perspectiva con que se escucha está cambiando constantemente, debido al doble movimiento de las fuentes sonoras y del auditor, que puede moverse libremente y, por lo tanto, juega un papel importante en la estructura y forma de la polifonía. Depende de cada auditor y del espacio en que se desarrolla el ritual, el percibir una forma determinada, y en términos estrictos podemos decir que, para cada fiesta, existen tantas formas musicales como auditores.

La feria, con su particular banda sonora de pregones y conversaciones, se ubica en ciertos bordes de la polifonía, produciendo una delimitación sonoro-geográfica de la polifonía y extendiéndose en un circuito alternativo a la procesión, de carácter profano. Uno puede caminar desde la procesión a la feria, y viceversa, escuchando el mutuo diluir de sonidos entre ambos ambientes sonoros, lo cual agrega un ingrediente más a la experiencia que define cada fiesta en particular.

FUNCIONALIDAD

Existen dos funciones que están directamente relacionados con la polifonía; una de ellas es la competencia y la otra es la obtención de estados especiales de conciencia.

Las fiestas son vistas como competencia o deporte, comparándose las con el fútbol, por ejemplo. Si bien la competencia se da a muchos niveles, ya que cada "baile" representa una comunidad distinta y trata de sobresalir en todo sentido (trajes, presentación, etc.), es en el terreno rítmico y armónico donde se establece una competencia con las características del deporte, basada en la dificultad de mantener la coordinación interna del grupo al tocar junto a otro grupo en ritmos diferentes. En efecto, la fiesta ritual es concebida como un evento deportivo en el cual los "bailes" tienen que competir con su sonido, para no perder su control interno, y ojalá para sobresalir de entre la enorme masa sonora que se genera. En los "bailes" experimentados se produce un manejo controlado de este aspecto competitivo a través de técnicas sofisticadas de *rallentando* y *accelerando* que tienen como función el "perder" a los otros "bailes". Es muy difícil mantener la coordinación rítmica de 20 instrumentos o más cuando se toca en medio de otros bailes que suenan con su máxima intensidad. Para tales momentos se necesita la mayor concentración de todos los músicos, pero especialmente del tamborero y los dos "punteros", quienes deben controlar el ritmo en todo momento.

"la persona que va a la punta no tiene que aflojar, sobre todo cuando se encuentra con otro baile, imagínese usted, se sacan el instrumento de la boca, alguna cosa, jodió, poh, pierde el tañío altiro, y el otro está en veremos, el segundero, allí es donde aprovechan los otros. El puntero lleva una responsabilidad, por algo va adelante., tiene que ser güen chino"

(Don Lolo Guzmán, El Granizo).

En este sentido el polirritmo es usado “para perder”; se matiza subiendo y bajando en intensidad y ritmo, sin perder la coordinación interna, pero provocando el desconcierto y la pérdida de coordinación en los “bailes” vecinos.

Los buenos “bailes” se distinguen por salir airosos de las dificultades que supone el uso de esta técnica, y su éxito depende en gran medida del buen desempeño del tamborero, quien guía la dinámica general del “baile”. Es importante que los cambios sean graduales para que los *chinos* no se pierdan y, al mismo tiempo, para perder a los otros. Cada “baile” trata de sonar más fuerte que el vecino, lo cual crea una intensidad sonora tan alta que los músicos no pueden escuchar bien su “baile”, y la coordinación entre ellos es visual más que auditiva. Cuando hay dos o más “bailes” tocando simultáneamente es fácil perderse:

“Cuando se pone a pajarear uno, ahí es donde se pierde, pero ya uno que está acostumbrado va mirando al compañero, aunque tenga cualquier cantidad de bulla”

(Arturo, *chino* del baile de La Laguna).

El ganar o perder en esta competencia no genera otro resultado que el de agregar nuevos elementos a la memoria de los “bailes”, y es así como cada “baile” recuerda sus buenas y malas actuaciones. El deporte se intensifica cuando existe rivalidad entre los “bailes”. Hay “bailes” “estrelleros”, que buscan el enfrentamiento, no sólo a nivel musical sino físico, empujando y atropellando a los otros. Cuentan los *chinos* que antiguamente la competencia entre “bailes” era mucho más importante que ahora; los “bailes” se enfrentaban, se camorreaban, se hostigaban constantemente, intentando hacer perder el pulso a los otros, y en ocasiones llegando a la violencia, utilizando las flautas como garrote. Estos excesos fueron, sin embargo, excepcionales, pero su recuerdo ha ido incrementando el espeso mito que rodea las fiestas. Nosotros no hemos observado nunca la derrota de algún baile, que se manifiesta cuando el alférez “baja bandera”, indicando que el baile debe parar de tocar para reorganizarse y partir de nuevo, pero hemos escuchado relatar por diversos *chinos* múltiples versiones de este tema.

El procedimiento empleado para “perder” a los “bailes” menos experimentados, contempla momentos de aceleración en los *tempi*, pero también períodos en que éstos se relajan; lo último permite a los *chinos* descansar durante la procesión, que puede durar horas, y cumple también un mero objetivo estético sonoro. Un baile experimentado, usando esta técnica, puede tocar durante horas sin bajar el nivel sonoro, mientras un baile nuevo se cansa rápidamente, lo cual provoca un nerviosismo mayor en los *chinos* al no lograr mantener su presencia en el conjunto. La presencia de las técnicas musicales específicas de la competencia, tales como los *rallentando* y *accelerando*, establece la forma musical de cada una de las partes (“bailes”) y define en gran medida el juego polifónico resultante. La tendencia a evitar los unísonos entre “bailes”, que se opone a la tendencia al perfecto unísono dentro de cada “baile”, genera un equilibrio entre ambas posiciones musicales, lo cual le otorga a esta música un carácter único.

La polifonía también sirve a la búsqueda de estados especiales de conciencia en base a una compleja asociación entre estructura musical, intensidad sonora, ejercicios bruscos (“saltos”), hiperventilación y contexto sacro, todo lo cual es prolongado por largo tiempo¹⁰. Tanto el sonido de las flautas como el violento ejercicio que resulta de tocarlas tiene directa incidencia en la provocación de estos estados de conciencia modificados: el sonido y la hiperventilación que se produce al tocar la flauta se inician desde el principio de la fiesta, y duran todo el rato que tocan, provocando cambios intensos en la percepción de la realidad.

“el sonido es casi lo principal, el sonido, se emociona y todo, así como atrae a la gente y uno cuando baila y toca y toca lindo una flauta atrae más, le da ganas de seguir más bailando y se emociona también, el mismo sonido de la flauta”

(José Ponce, *chino* del baile de Quebrada de Alvarado).

El ejercicio provoca una tensión que se va haciendo más y más intensa a medida que el cansancio debe ser combatido con la tenacidad, en un esfuerzo que tiene carácter de sacrificio ritual.

“como que anda en otra, está así uno con la cuestión, como que andaba así como en el aire, así el cuerpo como helado, como un agua así, una cosa así, cuando flautea... como de la cabeza pa abajo, corría como una agüita y después ya entra en calor uno pa flautear y ya después se le quita po..., esa cuestión como que le da un hormigueo en los piernas, en el cuerpo así, como que dan ganas de salirse altiro (de la fila) pa que se le quite, ese día por eso me salí yo, cuando estuve en la fila después me salí pa allá, me salí un rato y me senté un rato y le hacía a los pies en el suelo pa que se me quitara y no pasaba ná po... desagradable, fue desagradable una cosa así, de repente”

(Guillermo Zamorano, *chino* del baile de Quebrada Alvarado).

La estructura sonora total, el contexto sacro y el carácter de competencia conforman el entorno y el contexto en que esta dimensión de conciencia se origina y se proyecta. Al parecer esta dimensión de la ritualidad no tiene una imagen conversable entre los *chinos*. Nuestra experiencia, sobre todo la de Claudio Mercado, quien participó activamente en muchas fiestas como *chino*, nos permitió conocer este aspecto íntimo de ellas, en la medida que es sentida por los *chinos* y que puede ser exteriorizada en forma oral.

“con el sonío...te dentro una...sobre too...cuando baila, como que está drogado, así, yo bailaba cuando era chico...ahora me doy cuenta que sólo de echar viento...justamente con esta misma religión y too, te dan má gana de bailar, y

¹⁰Un amplio análisis de estos factores aparece en Mercado 1993. Los datos que consignamos son un resumen de sus experiencias e investigaciones en torno al tema.

danzar más. O sea que lo mismo, como volao así, fumao marihuana y too, esto le da así como, como se emborracha así, y siguen bailando”

(José Ponce, El Venado).

EL ESTILO POLIFÓNICO DE LOS ANDES SUR

El estilo polifónico de las fiestas de *chinos* es muy semejante al que hallamos entre los mapuches, en las músicas de *pifilcas*, semejanza que abarca tanto a los instrumentos como su uso musical y su funcionalidad ritual, y está emparentado también con las músicas de *siku* aymará¹¹.

El estudio de los restos arqueológicos de la zona ha permitido descubrir que esta situación es el resultado de una larga y compleja tradición prehispánica en busca del trance chamánico a través del “sonido rajado”, cuyo descubrimiento se remonta a Paracas (costa sur Peruana, a inicios de nuestra era) y alcanza en Chile Central un gran desarrollo durante el Complejo Cultural Aconcagua (900-1400 d.C.)¹². Los *chinos* son el remanente de una misma tradición con la actual *pifilca* araucana, siendo la principal diferencia entre ambos el cambio de contexto: mientras los mapuches han conservado su tradición original, los *chinos* se han adaptado a la ritualidad católica y a las formas culturales occidentales. Dentro de este panorama los *chinos* revelan, hoy como ayer, un dominio de lo sonoro asociado a estas flautas que es más complejo, elaborado y sofisticado que el de los mapuches. El panorama general es de una tradición de *chinos* que se extiende desde Copiapó hasta el Aconcagua, con una mayor pureza (en tanto ritual exclusivamente de *chinos*) hacia el Aconcagua, y una mayor intervención hacia el Norte Chico (Andacollo) de otro tipo de corporaciones rituales (*turbantes*, *danzantes*), y por otra parte, una tradición mapuche en la cual la *pifilca* se inserta como un préstamo cultural, probablemente prehispánico tardío. La flauta de *chinos* en el Aconcagua es, por lo tanto, uno de los logros culturales más viejos y mejor conservados de esta parte del mundo, y donde la tradición del “sonido rajado” ha alcanzado un mayor desarrollo.

En relación con los *sikus* el panorama es diferente: ambos tipos de instrumentos, *siku* y flauta de chino, están más alejados organológica y culturalmente, siendo los *sikus* un instrumento aymará que alcanza su máximo desarrollo musical en la región del lago Titicaca. Las coincidencias se basan en el sistema de tocar los instrumentos pareados¹³, la existencia de ciertas búsquedas tímbricas y armónicas semejantes y la existencia de un sistema similar de polifonía producida por el encuentro ritual de varias orquestas independientes que entablan una competencia sonora basada en la supremacía del sonido de sus flautas.

¹¹ Usamos la voz *siku* para designar genéricamente a las flautas de pan hechas de caña que se usan en los Andes. Para un mayor análisis acerca de las relaciones entre flauta de *chino*, *sikus chino*, *sikus* y *pifilca*, ver Pérez de Arce 1992a y 1996.

¹² Ver Pérez de Arce 1992b y 1993a.

¹³ En el *siku* “pareado” los pares de instrumentos forman un instrumento real, es decir un instrumento está formado por dos mitades tocadas por dos personas. No es posible tocar melodías, sino entre ambos. De este modo, la unidad de la pareja se hace evidente.

Lo anterior significa, en resumen, que la tradición de la polifonía que nos interesa es el remanente de un sistema musical prehispánico de gran profundidad en el tiempo y que en el pasado tuvo un enorme éxito en toda la región de los Andes sur, desde el sur del actual Perú hasta la región de Araucanía. En la actualidad, sin embargo, parte de este caudal cultural se ha desvanecido: las orquestas de *sikus* han sido parcialmente reemplazadas por orquestas de bronce, y algo similar está ocurriendo en los actuales rituales de *chinos*, lo cual tiene como consecuencia que la polifonía se ha hecho muy confusa, caótica y sin los parámetros competitivos que la han caracterizado. Estos cambios están de acuerdo con todo un proceso de modificaciones que se han producido en los últimos años con la inclusión de los “bailes danzantes” y con la intervención de la Iglesia Católica, los primeros con sus bandas de instrumentos de fabricación industrial, que ahogan el sonido de las flautas, y la segunda con la intervención amplificada, a través de parlantes, de otros códigos rituales (prédicas, cantos, músicas grabadas, etc.).

Hoy en día es difícil encontrar las polifonías de *chinos* “puras” que hemos descrito. Las fiestas más conocidas, como Andacollo, consisten en una gigantesca polifonía, similar a la descrita en cuanto a estructura, pero formada por orquestas de tambores modernos de tipo militar (bombos y cajas redoblantes), entre los cuales el sonido de los pocos bailes *chinos* queda totalmente ahogado. Si bien esta forma no carece del todo de interés (se pueden escuchar melodías en los buenos grupos de redoblantes), el resultado sonoro es mucho más caótico y estable. El interés de estos grupos no es el sonido en sí, sino el ritmo; los músicos no pertenecen al baile (muchas veces son contratados y no participan activamente de la fe), y los grupos tienden al mínimo orquestal más que a grandes “armonías” de tambores en paralelo. El caso de la intervención católica es mucho más intrusiva y discordante¹⁴: se reduce a una voz amplificada por medio de un rudimentario equipo portátil provisto de un megáfono, el cual transforma la voz en ese algo nasal, mecánico, distorsionado, monótono y estridente, que destaca por su sola superioridad en “wataje”. Siempre lo acompañan los silbidos de acoplamiento micrófono-parlante, los cortes y los ruidos de micrófono que acentúan su carácter mecánico, poco natural, lo cual sirve para marcar su diferencia con los *chinos*. También lo acompaña un coro de mujeres que canta muy suavemente canciones de carácter dulce, cuya única opción de ser escuchadas es a través del megáfono que impone silencio. Todas estas relaciones sonoras conforman la realidad social de la actual polifonía de *chinos*, tema que da para otro análisis.

¿POLIFONÍA O RUIDO?

Luego de haber analizado el concepto de “polifonía” aplicado a las fiestas de *chinos* conviene hacer algunos alcances en torno a su validez respecto a otros sistemas musicales.

¹⁴Sobre las relaciones entre el ritual de *chinos* y la Iglesia Católica, ver Ruiz 1995.

Como quedó dicho en la introducción, el llamar “polifonía” a esta forma sonora es una elección un poco forzada: al existir una fuerte injerencia del factor azar en su composición, puede ser descrita como “ruido” (carente de organización) o como “heterofonía”, que es una forma más programada que el “ruido”. En ambos casos, sin embargo, ocurre lo que se conoce como “azar por ignorancia”, es decir, por desconocimiento de sus leyes. Si el auditor desconoce qué bailes están tocando, qué flautas suenan, si ignora las leyes rituales y sociales que gobiernan el sonido, el panorama es de un extenso caos sonoro debido a un puro azar. Si, por el contrario, conocemos tales leyes y conocemos cuántos y cuáles “bailes” participan, conocemos sus historias particulares y la de la fiesta, podemos prever a grandes rasgos lo que ocurrirá, como en un panorama predeterminado en el cual el azar juega un papel discreto. La simplicidad básica del sistema, unido a su larga permanencia en el tiempo, lo hacen menos probabilístico. Al hablar de “polifonía” enfatizamos los aspectos programados (ritual y acústicamente) por sobre sus aspectos aleatorios, debidos al azar.

Por otra parte, es interesante comparar los términos tal como son empleados por otros autores: el Diccionario Harvard de Música (Apel 1970:687) define la polifonía como una música que combina varias voces simultáneas, cada una con un diseño particular, en contraste con la monofonía (una melodía) y con la homofonía (varias voces de diseño rítmico idéntico), y diferente de heterofonía, que es el uso simultáneo de una misma melodía en versiones modificadas. Lomax (1976:209) en su estudio comparativo sobre la música étnica a nivel mundial, amplía estos términos: define la polifonía como el uso simultáneo de intervalos, otros que el unísono y la octava, diferenciándola de la heterofonía en la que cada voz canta la misma melodía en el mismo tono, de una manera ligeramente distinta, usualmente de un modo rítmico modificado, ocurriendo ocasionalmente combinaciones de diferentes tonos. En la polifonía, en cambio, las combinaciones de tonos diferentes son consistentes. Nuestra “polifonía” cae en esta definición, en cuanto evita el unísono y la octava en combinaciones consistentes, y no en la de heterofonía, pues las flautas no tocan la misma melodía. Pero, por otra parte, Lomax (1976:108) dice que en todos los casos de polifonía, excepto la de bordón (*drone polyphony*) las partes se mueven juntas rítmicamente. En contrapunto las partes son activas melódicamente y al menos dos partes son rítmicamente activas y contrastantes.

En nuestro análisis encontramos elementos que corresponden a cada una de estas categorías: polifonía, heterofonía y contrapunto. Esta ambigüedad define la autonomía de la música de *chinos* respecto a las músicas de otras culturas: algunos modelos considerados “universales” de la música, como es el caso de la melodía, al estar ausente de nuestro caso hace difícil su interpretación según los parámetros tradicionales. La pregunta básica al respecto es ¿es esto música?. La respuesta es puramente cultural: para unos, observadores ajenos a la cultura de los *chinos*, claramente no lo es, ya que el panorama aparentemente caótico, la ausencia de melodía, de tonalidad, de coordinación entre grupos, de pureza tímbrica, de variación tonal o rítmica apuntan todos a su inclusión dentro de la categoría “ruido”. Pero para los *chinos*, en cambio, claramente es música: los conocedores

entienden su orden, control y pureza, distinguiendo sutiles matices estético sonoros. Nosotros, al colocarnos dentro de esta última categoría, hemos podido realizar el análisis que nos interesa, abriendo un amplio campo al entendimiento de un sector postergado de nuestra cultura.

Bibliografía

- Apel, Willi (editor). *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. Cambridge, Harvard University Press, 1970.
- Domeyko, Ignacio. *Mis viajes*. Tomo I. Santiago, Editorial Universidad de Chile, 1978.
- Henríquez, Alejandro. *Organología del folklore chileno*. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1973.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico*. Santiago, Editorial Universitaria, 1905.
- Lomax, Alan. *Cantometrics, an Approach to the Anthropology of Music* (audiocassettes and a handbook). Berkeley, University of California Press, 1976.
- Mercado, Claudio. *Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central; inmenso puente al universo*. (Mecanografiado). Trabajo presentado en las VIII Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1993.
- Ovalle, Alonso de. (1646) *Histórica relación del reino de Chile*. Santiago, Instituto de Literatura Chilena, 1966.
- Pérez de Arce, José. "Armonía andina". *Actas Colombinas*. La Serena, Año 2, N°6, Universidad de La Serena, pp. 31 - 54, 1992a.
- . *Música, alucinógenos y arqueología*. Trabajo presentado al congreso Plantas, Chamanismo y Estados de Conciencia, San Luis, Potosí, México, 1992b.
- . "Siku". *Revista Andina*, Cuzco. Año 11, N° 2, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 473 - 446, 1993a.
- . *Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile Central*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de Etnohistoria, El Quisco, 19-23 de julio 1993 (en prensa), 1993b.
- . *Loncura* (3 casetes, 180min.). Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1994.
- . *Música ritual de Chile Central* (casete, 60 min.). Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1994.
- . *La música en la piedra; música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- Pérez de Arce, José; Mercado, Claudio; Ruiz, Agustín. *Chinos: Fiestas rituales de Chile Central*. Informe final del proyecto FONDECYT (92-0351). Mecanografiado, 1994.
- Pumarino, Ramón; Sangüeza, Arturo. *Bailes Chinos en Aconcagua y Valparaíso*. Santiago, Edición de la Consejería Nacional de Promoción Popular, 1968.
- Ruiz, Agustín. *Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica*, RMCH, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 65-83, 1995.
- Schaffer, R. Murray (1977). *The Soundscape*. Vermont, Destiny Books, 1994, 1977.
- Uribe, Juan. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, serie celeste N°1.1958.
- La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

Conversación con Mauricio Kagel

por
Pablo Aranda*

“En Francia existe un viejo refrán que dice ‘estúpido como un pintor’¹. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra anterior al *desnudo* era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de influencias”.

Marcel Duchamp

Es sabido que la música de Mauricio Kagel propone una “apertura de fronteras”, en parte por su carácter interdisciplinario, sin olvidar aquí que lo interdisciplinario no niega la rigurosidad de los aspectos que están en juego.

Así, habrá quien –acostumbrado a trabajar con “piezas únicas”– se replegará un poco al ser sorprendido por la intrusión, en una obra, de elementos diversos. Porque, sin duda, uno de los aportes concretos de Mauricio Kagel es la reflexión que ha realizado sobre la invención en el plano sintáctico, de manera no unidireccional: “A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado”. Este complejo, genuino en tanto que contenido en un espacio acústico no necesariamente temperado, amplía el concepto de música hasta donde se pueda.

Como bien dice Llorenç Barber en su libro sobre Kagel: “La música de Kagel hecha teatro instrumental, anuda espacio musical y espacio real. Así, por contraposición al estatismo de una ejecución musical normal, el teatro instrumental musicaliza el movimiento: dar vueltas, pasearse, empujar, correr, golpear [...] todo lo que influya en el sonido dinámicamente será bienvenido. Si además provoca sonidos raros o nuevos, mejor. Todo aquello de lo que se pueda sacar un sonido es un instrumento en potencia. Todo un arsenal de artefactos sonoros, utensilios, herramientas, juguetes de niños u objetos encontrados, sujetos a diversas manipulaciones y distanciamientos, conforman el conglomerado que concretiza la fantasía instrumental de Kagel”².

En 1994, en el marco de la “Musik Triennale” en Colonia, asistí a la ejecución de la obra *Repertorio* (1971) –pieza de concierto escénico– de Mauricio Kagel, que contó con la asistencia del compositor.

*Pablo Aranda, compositor, se encuentra en Alemania realizando estudios de su especialidad.

¹Llorenç Barber. *Mauricio Kagel*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1987, pp. 17-18.

²*Ibid.*, pp. 35, 69, 70.

Esta pieza se compone de 100 acciones musicales, cada una con su título. Los actores aparecen y desaparecen tras biombos situados en el escenario. “Cada entrada, dice Kagel, debe producir un efecto de sorpresa tal que el espectador no tenga el tiempo de preguntarse sobre el sentido que esta entrada pueda tener con respecto al conjunto. La intensidad de la idea anula enseguida la pregunta ¿Qué significa esto?”³.

Ilustraré en breves palabras sólo dos acciones:

–Un actor aparece con una pata de palo, mientras otro personaje se la golpea con una chiporra de policía.

–Un trombonista aparece enredado con la vara de su instrumento y atraviesa el escenario haciendo un gran ruido.

En resumen, *Repertorio* es una prosecución de acciones que muestran la fantasía de una imaginación creadora, que inventa, que concretiza. A partir de aquí, surge mi interés por conversar con Mauricio Kagel.

Nuestra conversación tuvo lugar en Colonia, en junio de 1995:

¿Es posible delimitar y definir lo que es el Nuevo Teatro Musical (*Neues Musiktheater*)?

–Le puedo dar la definición que formulé cuando entré en 1972 como profesor en la Kölner Musiktheater (Escuela Superior de Música de Colonia): *Neues Musiktheater* se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico.

Cuando digo “ópera no” abro las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término. Por otra parte el Nuevo Teatro Musical, así como yo lo entiendo, no está referido de una manera general a la *Literaturoper* es decir, ópera basada sobre textos literarios, u ópera con un argumento determinado donde se cuenta una acción de manera más o menos lógica.

Pienso que es un error definir el Nuevo Teatro Musical con límites estrechos porque esto iría en contra de lo que debe ser: un campo abierto, donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos.

Esta incorporación de elementos nuevos nada dice de la sintaxis. Es decir el Nuevo Teatro Musical podría en este sentido seguir siendo tradicional.

–Yo creo que a fines del siglo XX, es difícil hablar de tradición o antitradición, porque aún la novísima música contemporánea tiene raíces secretas en el pasado. Es imposible negar a priori la tradición. Sería como evitar tres de las cinco vocales y otras tantas consonantes de las que tenemos a disposición para hablar y escribir.

No se trata necesariamente de negarlas, talvez de ordenarlas o cambiarlas.

–Lo que se hace con estas vocales y consonantes, ya conocidas desde hace cientos de años, es inventar nuevos términos y acepciones lingüísticas. De

³Llorenç Barber. *Op. cit.*, p. 57.

manera similar creo que el arte musical se basa sobre un *ars combinatoria* muy específico.

La sintaxis en la música contemporánea se presenta como uno de los temas más ricos en posibilidades, ya que un aspecto importante de la composición resulta de la invención sintáctica. La ópera, por el contrario, tiene una forma adaptada a lo genérico.

¿Usted concibe primero el aspecto sonoro, el aspecto visual o ambos a la vez?

–Nunca pensé abandonar de escribir una música eminentemente autónoma. Cuando la música ocupa un lugar secundario, el teatro musical está condenado o desaparecer. Es un error muy difundido entre los compositores pensar que el aspecto visual puede tener preponderancia sobre la concepción sonora.

(En el libro *Mauricio Kagel*, de Llorenç Barber dice el compositor: “Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos. A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado. La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-luces-colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional”)⁴.

Me parece fundamental entonces una formación escolástica sólida.

–Se necesita una formación escolástica para sufrir los “embates del tiempo”. La vida de cada compositor está amenazada por diversas crisis y es casi ineluctable que llegue un momento donde él no pueda escribir música durante un cierto período. Si tiene el *metier* clásico resistirá mejor, si no lo tiene o lo tiene sólo de manera insuficiente, sufrirá mucho más.

Le pregunté sobre la formación escolástica, pues yo pensaba que usted se definía como un autodidacta.

–En parte sí y en otra absolutamente no. Yo me he formado como una abeja al lado del panal de miel, con las partituras del pasado y del presente delante de los ojos. Nunca he tratado de recomenzar de cero como si antes nada hubiese existido.

Esto me ha permitido componer como lo hago hoy. En parte he sido autodidacta, pero mi constancia en analizar y repensar lo que existió me ha permitido ir adelante orgánicamente. Una cierta lógica en mi trabajo es indudable.

Una cierta lógica y una gran intuición, si es que la intuición juega un rol importante para usted.

–Sin la intuición no existe la composición musical. El que no la posea se quedará en las pequeñas escaramuzas académicas. Esto es también válido para la inspiración. Hay días en que yo escribo con verdadero ímpetu y una alegría enorme, en otros en cambio no concibo nada que me convenza. Sin intuición e inspiración es impensable componer.

⁴*Ibid.*, p. 17.



Mauricio Kagel

¿Qué piensa cuando ve un “Kagelito”?

–Hace veinticinco años que doy clases en la Kölner Musikhochschule y jamás he analizado o dado una obra mía como modelo a mis alumnos. Esto lo digo para que usted entienda mi posición. Nunca he estado interesado en tener prosélitos, pero naturalmente no hay que ser mi alumno para darse cuenta de lo que hago y del alcance estético y expresivo de algunas de mis obras. Quizás he influenciado más a los que no han sido mis alumnos, que a estos últimos.

En cambio el oficio, el famoso “metier”, es para mí fundamental. Jamás he corregido a un alumno diciéndole que desde el punto de vista estético “esto no lo debe hacer”, pero en cambio sí refiriéndome al oficio y su lógica inherente. Pienso que la postura estética es fundamentalmente intuitiva y se establece muy temprano. Hay compositores que tienen un buen gusto innato, y otros en cambio un inmejorable mal gusto. Este último aspecto, cuando innato, es muy difícil de extirpar.

Llegado a este punto me pregunto si es posible enseñar composición.

–Esta es una interesante pregunta. Pienso que se puede enseñar una actitud frente al material del cual se dispone o que ha sido elegido. Aquí debo citar a Arnold Schönberg que decía que “viendo como Mahler se hacía el nudo de la corbata, se aprendía más composición que con cualquier otro maestro”. Yo diría, que el que decide comprender a través de otra persona, aprende por la intensidad con que desea recibir. El que no se abre espiritualmente, puede ir al mejor maestro, y siempre deberá afrontar crisis, problemas de personalidad y conflictos

psíquicos. La relación maestro/alumno es casi siempre complicada. El que aprende composición debe estar dispuesto a adquirir elementos de lenguaje y criterios estéticos de su maestro, sólo así se desarrolla el oficio, sin él es difícil llegar a una estética convincente.

(“Asir las ideas que reposan en las ideas musicales, y que sólo aparecen cuando las sorprendemos con el estetoscopio del metier”. M. Kagel en el libro de Barber)⁵.

Deseo citar dos de sus postulados: 1. “Partiendo de premisas verdaderas, se puede llegar con un razonamiento falso a un resultado absurdo”. 2. “Partiendo de premisas falsas, se llega con un razonamiento verdadero a un resultado absurdo”.

Su finalidad ¿es el absurdo? Por otra parte ¿no piensa usted que esto produce un “dualismo” predecible en su música?

–Lo absurdo no es lo que me interesa, sino más bien llegar a través de la lógica a descubrir un mundo que está más allá de lo lógico.

Por medio de premisas lógicas deseo construir estructuras musicales de gran libertad orgánica. La lógica es importante, pero seguramente no es el elemento esencial en la idea sonora. Dejarse atrapar por una lógica carente de sentido lleva sólo al academismo.

¿Por muy contemporáneo que éste sea?

–Existen toneladas de academismos contemporáneos.

Es complicado hablar sobre este tópico, ya que el lenguaje moderno se transforma constantemente, pero el academismo moderno, aún en formas muy diversas, seguramente existe.

¿Qué me puede decir del dualismo música seria/música humorística en sus obras?

–Es evidente que hay una dicotomía en mi música. Si usted ha tenido la experiencia de escuchar diversas piezas mías, entonces esperará quizás la nota irónica. Pero a menudo el humor no llega puntualmente... y el oyente sigue esperando en vano. Yo pienso que las obras tienen que ser tan robustas que soporten los malos entendidos.

¿Dónde está lo “expresivo” de su música... en la parodia, en el humor, en lo absurdo, en la forma, o en su conjunto?

–Evidentemente en el total del conjunto. La parodia o el humor aislados, químicamente puros, no existen, sino sólo a través del contexto. Éste se crea mediante un juego de tensiones en donde lo serio tiene también un lugar importante. El humor vive de dos constantes: de disminuir las proporciones o de aumentarlas extraordinariamente. Ese tipo de pensamiento es especialmente posible cuando se tiene algo serio que comunicar.

⁵ *Op. cit.*, p. 15

(“Mi música, dice Kagel, ha desarrollado a lo largo de los años ideas que tienden a negar la falsa seriedad de la ‘seriedad’. Mi música juega hoy el papel del esclarecimiento a través del humor, de un humor que es tremendamente serio [...] El límite entre lo cómico y lo serio siempre me ha interesado, porque a menudo veo lo divertido donde en apariencia no queda lugar para jovialidades, y no puedo en cambio permanecer severo cuando a causa de una música tendenciosamente grave debería revestirme de carne de gallina. El malentendido sobre lo que tiene que ser serio o humorístico es muy grande en el campo musical por parte de todos los interesados”)⁶.

Yo asistí al estreno de su obra *Westen* (Oeste), compuesta entre 1993-94, y ejecutada por el Schönberg Ensemble de Amsterdam en la Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.) en el marco del ciclo “Nueva música de jazz”. Citaré en parte lo que usted escribió en el programa: “¿Música de negros? ¿Música de blancos? ¿De Negrancos?”.

–*Westen* es un *parcour*, un recorrido entre África y América; el tema aquí es de dónde ha venido la música de jazz y adónde tiende a retornar. En el programa escribí que la hermosa venganza de los negros ha sido el jazz, pues así han colonizado musicalmente a los blancos.

En África existe hoy una fuerte corriente que llega desde América. Se escucha decir “Nosotros, americanos de color, somos africanos de origen y volvemos aquí con *nuestra* música”. Los africanos descubren el jazz a través de sus hermanos de raza. Es un “feedback” extraordinario.

(En el programa Kagel señala: “Tal vez sea una ironía del dios de la venganza, que los esclavos africanos hayan hecho de los americanos un pueblo nativo, desde un punto de vista musical. Medidos en grados de efecto a largo tiempo, los negros han colonizado en más de un aspecto a los blancos”).

Se hace cada vez más difícil encontrar una respuesta clara a estas preguntas, porque la identidad cultural no tiene hoy un punto de referencia sólo en la estética, sino en mayor parte y con total virulencia en el terreno socio y geopolítico.

Esto abre las puertas para un sincretismo sonoro.

–El sincretismo sonoro está de cualquier manera ya presente, porque las culturas musicales de hoy son absolutamente permeables. Antaño la cultura europea tenía el orgullo de la pureza de sus lenguajes, pero inclusive ya con la *Marcha turca* de Mozart esa pureza comenzó a ser menoscabada. Y en el transcurso del siglo XIX se pierden totalmente los estribos. La famosa pureza se transforma en un mosaico de nacionalismos musicales.

Usted llegó a Colonia en el año 1957. Aquí se encontraban –o llegaron poco después– compositores como Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Mesías Maiguashca, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Dieter Schnebel, Johannes Fritsch y György Ligeti. ¿Ha considerado ese período vital para usted?

⁶ *Ibid.*, pp. 44, 45.

–Naturalmente. En el período romántico alemán se habla de *Sturm-und-Drang*. Todo compositor tiene que sentir su tiempo intensamente y yo tuve oportunidad de vivirlo aquí. Mi relación con la música contemporánea ha sido siempre muy natural. No la escuché en Europa por primera vez, sino que muy a menudo en Argentina. No creo necesario que hablemos de la riqueza cultural de nuestros países y sus posibilidades existentes o perdidas. Pero naturalmente encontré entonces en Colonia un ambiente mítico, tal como en el Berlín de los años veinte. Los años 50-60 en Europa y sobre todo en Alemania, fueron tremendamente importantes; el ejemplo de la escuela de Darmstadt y sus consecuencias han resultado decisivos. Agradezco a Dios –o a la Providencia– el haber podido llegar aquí en esa época. Naturalmente que he contribuido con mi trabajo a este movimiento ya histórico. Me han dado generosamente y yo también he enriquecido a los demás. Así debería ser siempre.

También llegó John Cage en esa época y no pasó inadvertido.

–Nadie que haya conocido a Cage, puede afirmar que no ha sido importante para él, tanto a favor o como también en contra. Cage era una figura extraordinaria sobre la que había que prestar atención y sobre todo reflexionar intensamente.

Como último eslabón de nuestra conversación, considero necesario citar sólo algunos de sus conciertos ya realizados en 1995 y aquellos por realizarse en 1996.

En Colonia (marzo 1995) en el marco de la “NeueJazzMusik” del W.D.R. fue estrenada *Westen* (Oeste) del ciclo *Windrose* (Rosa de los vientos), para clarinete, piano, armonium, dos violines, viola, violoncello, contrabajo y un percusionista.

En París y Lyon (abril 1995), el Ensemble Intercontemporain, bajo su dirección realizó dos conciertos dedicados a sus obras.

En Colonia (marzo 1995), en la Kölner Philharmonie, por encargo del Ensemble L’Art pour Art (voz, flauta, guitarra, piano y percusión), se estrenó la *Serenade*, además de interpretar las obras *Con Voce*, *Recitativarie*, *Acústica* y *Phantasiestück*.

En la Kölner Philharmonie (febrero 1996), se ejecutará por vez primera el ciclo completo *Windrose* (Rosa de los vientos), para orquesta de salón que incluye: *Osten* (Oriente), *Süden* (Sur), *Südwesten* (Sudoeste), *Norden* (Norte), *Nordwesten* (Noroeste), *Südosten* (Sudeste), *Nordosten* (Noreste) y *Westen* (Oeste). El estreno estará a cargo del Ensemble Musikfabrik N.R.W., bajo su dirección. Además ciclos retrospectivos en París, Viena, Gütersloh, Helsinki y Zürich.

¿Qué piensa del interés del público por sus conciertos?

–Hay gente que está evidentemente interesada en mis obras. Sería triste con la edad que tengo y con todo lo que ya he realizado si no hubiese interés. Pero yo he tratado siempre de seguir componiendo lo que debo y quiero escribir, sin pensar en el éxito inmediato. Éste es absolutamente impredecible. Cuando usted cree que lo va a tener, es muy probable que no sea así; para el caso contrario también existen muchos ejemplos. La “feligresía kageliana” me llena de honor y alegría, pero nunca he tratado ni de organizarla ni de componerla. Amén.

DOCUMENTOS

*Celebrando el Día Internacional de la Música**

por
Gabriel Matthey

Autoridades presentes, amigas y amigos, niños y adultos mayores, sin duda que hoy es un día muy especial por varias razones. Una de ellas es por estar todos nosotros aquí reunidos en este hermoso parque, que nos eleva por sobre la ciudad de Santiago y nos acerca un poco al cielo. Otra razón, porque hoy es el día del adulto mayor y, también, porque hoy estamos celebrando el Día Internacional de la Música.

Celebrar la música, en el contexto actual, resulta ser un hecho muy especial, seguramente extraño para muchos. No obstante, en Chile celebramos el día de la madre, del padre, del niño. Asimismo, celebramos el mes del mar, de la patria, de María. ¿Por qué entonces no podemos celebrar el día y la semana de la música?

En realidad, también deberíamos celebrar el mes de la cordillera, el mes de los ríos y lagos, de los pájaros, de los peces y tantas maravillas que nos rodean. Así entonces, la celebración de la música se suma a un conjunto de celebraciones que, en el fondo, son diferentes formas de celebrar la vida –nuestra vida–, que es lo más grande que podemos tener. Por esta razón, celebrar esto o aquello es igualmente importante, si se trata de tomar conciencia y compromiso por construir una vida mejor, más digna y feliz para todos.

Hoy, más de 90 países del mundo estamos celebrando simultáneamente este día. La idea es unirse en torno a la música, por sobre las diferencias sociales, políticas, raciales y religiosas. Este sólo hecho ya es trascendente y razón suficiente para estar felices y emocionados con este encuentro. Todos los esfuerzos que se hagan por la paz y armonía entre los pueblos, son bienvenidos. Celebrar el Día Internacional de la Música es abrirnos e integrarnos al mundo en una misión superior, cual es dignificar y elevar nuestra condición de seres humanos.

Pero si de música se trata, actualmente en Chile nuestra vida musical es muy pobre y pasiva. En Chile existe hoy día un preocupante silencio musical, como si los chilenos hubiésemos perdido la voz para cantar y los oídos para escuchar. Por esta razón esta celebración adquiere especial relevancia para nosotros, pues pasa a ser un importante espacio de reflexión y acción, una oportunidad para recapacitar y decidirnos a trabajar definitivamente por recuperar nuestra vida musical.

*Palabras pronunciadas por el compositor Gabriel Matthey, Presidente del Consejo Chileno de la Música el 1 de octubre de 1995 en el Parque Metropolitano de Santiago con ocasión del Día Internacional de la Música.

Debemos decirle ¡no a la muerte musical de nuestro país!; debemos evitar ser cadáveres de la música, incapaces de cantar, de crear, de escuchar con propiedad y gozar de un *arte superior*, cuyo poder es capaz de activar espíritus y estados de ánimo, al punto de mover a pueblos completos.

En nuestro país muchos se creen los jaguares de América. Los que piensan así, creo que tienen un concepto muy limitado y miope de lo que es el desarrollo. De partida, hay que recordar que en Chile no existen los jaguares. Otros han hablado de gatos, aunque ellos nada tienen que ver en este cuento. Pero estas actitudes reflejan un poco donde estamos: desubicados, envueltos en una peligrosa soberbia y ansiedad sostenidas en una peligrosa ingenuidad e ignorancia. Es cierto que la economía y la tecnología son muy importantes en el desarrollo de los pueblos; sin embargo, no sólo de ellas vivimos los seres humanos. Todos sabemos que nuestro cerebro tiene dos hemisferios, pero hoy sólo estamos desarrollando uno de ellos. El otro lo tenemos completamente olvidado y descuidado. Literalmente entonces, nos estamos desarrollando a medias, con todos los riesgos, desequilibrios y enfermedades que ello puede significar. De manera, si ustedes quieren podemos hablar de pumas, pero en rigor tenemos que hablar de “pumas a medias”.

Resulta que un país sin vida cultural, sin vida artística, es un país cuya sociedad tiene uno de los hemisferios del cerebro completamente inutilizado y que, por lo tanto, no puede aspirar a un desarrollo sustentable humanamente. Podremos llegar a convertirnos en eficientes “entes productores-consumidores”, pero no en seres humanos. Un país sin vida cultural es un país reprimido, autocensurado, sin espacios para expresar sus ideas, sentimientos y emociones. Un país sin vida musical es un país desencantado. Un país sin un sentido de pertenencia e identidad, es un país que trabaja sin un rumbo claro. Y las señales son elocuentes y objetivas; así lo indican las estadísticas: resulta que Santiago es actualmente una de las ciudades más enfermas del mundo. Esto nos indica que nos estamos desgastando irracionalmente en un trabajo sin horizontes humanos, consumiendo hasta consumirnos.

En el caso específico de la música, creo no exagerar al decir que hoy en Chile sufrimos de un avanzado analfabetismo musical. Nuestra ignorancia es casi total en este *arte*, pues prácticamente no tenemos educación musical. Y por supuesto que no nos podemos quedar tranquilos frente a esta realidad. Es hora de unirnos a trabajar por superar nuestra ignorancia. Es hora de empezar a recuperar nuestra vida musical. ¡Todos estamos invitados a participar en esta hermosa tarea! Por ello, la celebración del Día Internacional de la Música, en Chile se extiende desde hoy a la celebración de la “Semana de la Música”, comprendida entre el 1 y el 7 de octubre. Una semana dedicada especialmente a vivir, a conocer y a valorar mejor este *arte superior* que tanto influye en nuestras vidas. Imagínense ustedes qué sería de nosotros sin la música. ¿Qué ocurriría? Muchos realmente no resistirían la soledad del silencio. En efecto, hoy más que nunca la música se constituye en una de las compañeras más fieles y necesarias para la felicidad de nuestras vidas. Celebrarla es, por tanto, agradecer y reconocer todo lo que ella nos aporta diariamente.

Y por esto mismo, no podemos continuar escuchándola pasivamente. No podemos perder la oportunidad de gozar lo que significa hacer música. Practicarla y vivirla es una experiencia para nuestra existencia y desarrollo personal y colectivo. Todos podemos hacer música; todos tenemos el derecho y la necesidad de hacer música: los niños, los jóvenes, las mujeres y hombres; los trabajadores, políticos, intelectuales, técnicos, empresarios, periodistas, campesinos y mineros. Practicar música es vitalizar nuestro espíritu, es sensibilizar nuestra alma, es desarrollar nuestras capacidades perceptivas, sensitivas y sicomotoras. Practicar música es reencantar nuestra vida, es devolverle el alma y el espíritu a nuestro cuerpo. Practicar música, es desarrollar nuestra creatividad y sociabilidad. Practicar música es una excelente medicina para la salud mental; es también un juego muy entretenido, que no tiene límites de edad.

La idea es abrirse a este *arte superior* en sus diversas manifestaciones y orígenes. Partir, naturalmente, por la música propia, chilena, local, descubriendo la diversidad que existe de región en región, en el norte, en Isla de Pascua, en la zona central, Chiloé, la zona austral y cada rincón de nuestro país. De allí continuar con la música latinoamericana, europea, norteamericana, africana, asiática y de Oceanía. Se trata de expandir nuestra mente, de abrir nuestro espíritu a la *música universal*. Se trata de diversificar y enriquecer nuestra vida, incluyendo la música en sus diferentes manifestaciones, entendidas todas como un solo *continuo*, indivisible e integrado.

En este día tan especial, en este lugar y en muchos otros de nuestro país hoy se están lanzando muchas semillas musicales, que esperamos caigan en terrenos fértiles, y así año a año vayan creciendo y musicalizando a nuestra sociedad. Todos están invitados a esta noble misión. Se invita a los liceos, colegios, sedes universitarias, academias, institutos, salas de concierto, instituciones artísticas y culturales, entidades religiosas, sedes municipales, medios de comunicación (radio, prensa, TV), institutos binacionales, organismos gubernamentales y no gubernamentales y otros, a unirse a esta celebración año a año. Se invita especialmente a las familias a celebrar la fiesta en sus hogares, de tal manera de recuperar la vida musical desde la base –los niños–, en nuestra vida cotidiana.

Trabajemos por hacer nuestra vida más alegre, más sana, más variada y entretenida. Trabajemos juntos por hacer de Chile un país musical. Trabajemos juntos por el reencantamiento de nuestra sociedad, por mejorar realmente nuestra calidad de vida, por desarrollar equilibradamente nuestros dos hemisferios y ser cada día más dignos y humanos. Seamos creativos. Inventemos actividades durante toda esta semana para celebrar la música. Perseveremos año a año por convertir a esta celebración en una Gran Fiesta, inolvidable para todos.

Al concluir, creo que es oportuno agradecer a tantos músicos que han aportado al repertorio de este arte. Por nombrar sólo a algunos de los grandes maestros, deseo agradecer a Juan Sebastián Bach, a Mozart, a Beethoven, Berlioz, Debussy, Mussorgsky, Anton Webern, Villalobos, Ginastera, Chávez, Messiaen. Gracias a don Alfonso Leng, a Acario Cotapos, a Carlos Isamitt, a Pedro Humberto Allende, a Alfonso Letelier y tantos otros. Gracias a Carlos Gardel, a Edith Piaf, a Elvis Presley, a los Beatles, a Pedro Vargas y muchos más, por toda la música que

nos dejaron. Gracias también a los autores anónimos, que con su música día a día encantan nuestras vidas. Gracias a Claudio Arrau, el gran maestro que en Chile aún no estamos capacitados para valorar en su real dimensión. Gracias a Violeta Parra, gracias a la vida, a todos ustedes y al Parque Metropolitano que nos acogió este día para realizar este sencillo homenaje a la Música.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Biblioteca Nacional, Sala América

El 18 de octubre, en el recital ofrecido por el cellista Roberto González y la pianista Elisa Alsina, se escuchó la obra *Evocaciones* de Estela Cabezas. El 21 de diciembre, con los auspicios de la Embajada de Holanda, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de la Asociación Nacional de Compositores y de la Biblioteca Nacional, se realizó un concierto de homenaje a Anton Webern y su discípulo Fré Focke. El programa ofrecido contempló las siguientes obras: *Variationen für Klavier*, op. 27, que interpretó el pianista Luis Alberto Latorre; *Poema de Vicente Huidobro* de Miguel Aguilar, interpretado por la soprano Paula Elgueta y el pianista Luis Alberto Latorre; *Vier Herbstlieder* (con textos de R.M. Rilke) de Willem Dragstra, que fueron ejecutadas por los mismos solistas; *Le tombeau de van Gogh*, de Fré Focke, presentada por el pianista Andrés Maupoint; *Two Songs* (con textos de J. Joyce) de Eduardo Maturana, interpretadas por Paula Elgueta y Cirilo Vila (piano) en estreno absoluto, y *Estudios emocionales* (1^{er} Cuaderno) para piano, de Roberto Falabella, ejecutados por Cirilo Vila. Entre las dos partes en que se dividió el programa, el compositor Miguel Aguilar ofreció una charla sobre Anton Webern.

Centro Cultural de España

El día 14 de noviembre la Agrupación Musicámara Chile formada por los instrumentistas Lila Solis (piano), Viviana Mella (soprano), Héctor Sepúlveda (guitarra) y el compositor y comentarista de las obras Jaime González, hizo escuchar un programa que contemplaba las siguientes obras de compositores nacionales: Isidora Zegers, *Romance* (versos de M. Morel) y *L'Absence* (textos de A. Coupigny) para voz y piano; Roberto Puelma, *Que bellos ojos tenía* (texto de J. Guzmán Cruchaga), *Serenata campera* (texto de D. Puelma) para voz y piano; Domingo Santa Cruz, *Canción de cuna* (poema del autor) para voz y piano; Estela Cabezas, *Las lágrimas* y *El arco iris* (versos de S. Skolnik) para voz y piano; Próspero Bisquertt, *Trois esquisses pour piano*; Federico Guzmán, *Zamacueca* N° 3, para piano; Violeta Parra, *Anticueca* N° 5, para guitarra; Gustavo Becerra, *Sonata* N° 2 (primer movimiento: allegro), para guitarra; Pedro Núñez Navarrete, *Canción de cuna* (texto del autor), para voz y guitarra; Pablo Délano, *Espiral* (poema de A. Morel), para voz y guitarra; Alfonso Letelier, *Canción*, op. 13, (texto de M. Arellano), para voz y piano; y Enrique Soro, *Il canto della luna*, para voz y piano.

En el mismo lugar, el 21 de noviembre, el grupo Pentagrama que lo constituyen Eliana Orrego (flauta), Antonio Dourthé (violín), Raúl Faure (viola), Cristián Gutiérrez (cello) y Fernando Bravo (guitarra), interpretaron *Glosas* op. 91, para violín y guitarra de Juan Orrego-Salas, y estrenaron *Miradas furtivas* para flauta, violín, viola, cello y guitarra de Fernando García.

Corporación Cultural de Las Condes

En la sala de la parroquia San Vicente Ferrer de Los Dominicos, realizó una temporada de conciertos la Orquesta de Cámara de Chile de la División de Cultura del Ministerio de Educación, conducida por su director titular, Fernando Rosas. En el segundo concierto de la temporada, el 24 de octubre, se estrenó *Orquestinas* 1 y 2 de Gabriel Matthey. En el tercer concierto, el 31 de octubre, se interpretó *Antaras* de Celso Garrido-Lecca; y en el cuarto y último concierto, el 7 de noviembre, se efectuó el estreno de *Croma* de Alejandro Guarello, obra que fue dirigida por su autor.

Escuela Moderna de Música

El 18 de agosto, en la Sala Elena Waiss actuó la pianista Yomg Im Lee. En su programa contempló la *Tonada* N° 7 de Pedro Humberto Allende. Posteriormente, el 9 de noviembre, el Quinteto Pro Arte

ofreció un concierto en que interpretó *Música para teatro* de Celso Garrido-Lecca. Por otra parte, el 1 de diciembre, se presentaron los ganadores del concurso Claudio Arrau para jóvenes pianistas, oportunidad en que Christoph Scheffelt interpretó *El gato juega con el ratón* de Federico Heinlein.

Instituto Chileno-Norteamericano

El 10 de octubre, en el salón Helen Wessel, se presentó el Grupo de Percusión del Instituto de Música de la Universidad Católica, integrado por Gonzalo Muga, Alejandro Morales, Sergio Menares, José Díaz, Marcelo Espíndola, Eduardo Manzi y Cristián Hirth, dirigidos por Carlos Vera. En el programa presentado se incluyó *Desde Joan Miró* de Fernando García y *Ritmos divididos* de Sergio González. Con posterioridad, en el mes de noviembre, en el Auditorio del Instituto se llevó a efecto el IX Ciclo de Pianistas Jóvenes: el 7 de noviembre Samuel Quezada interpretó, *Preludios para piano* op. 3 de Carlos Botto, los números 1, 2, 3 y 6; el 9 de noviembre Mario Alarcón presentó *Tonada* N° 9 de Pedro Humberto Allende; Luisa Cánepa ejecutó el *Estudio* N° 7, también de Allende, el 14 de noviembre; el 16 del mismo mes, Rosa María Barrantes interpretó *Andante appassionato* de Enrique Soro; el 21, Edith Tagle Benveniste hizo escuchar *Diez pequeños preludios* de René Amengual, y el 28 de noviembre se clausuró el IX Ciclo con Luis Muñoz, quien interpretó *Tonada* N° 8 de Pedro Humberto Allende. El 21 de marzo la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi interpretaron las siguientes obras de autores nacionales: *Tres canciones antiguas* de Alfonso Letelier y *Cima, Du, Du fragst, Lass meine Tränen fluessen* y *Schlussstück* de Alfonso Leng.

Sala SCD

En el teatro de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) se realizó el ciclo "Lunes de música clásica 1995", del 25 de septiembre al 17 de noviembre. En el recital de Óscar Yáñez (tuba) y Svetlana Kotova (piano), el 2 de octubre, se interpretó *Tubular I* de Eduardo Cáceres. En la presentación de los Bronces Filarmónicos (Eugène King y Juan Carlos Urbina, trompetas, Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón; Jeff Parker, tuba, y Miguel Zárate, percusionista invitado) del 9 de octubre, se interpretaron: *Tres fanfarrias* para quinteto de bronce de Juan Orrego-Salas, *Cuatro momentos* para corno de Fernando García, *Migraciones* para tuba de Jorge Martínez, *Baladas* para quinteto de bronce de Federico Heinlein, *Quodlibet* para cuarteto de bronce de Miguel Aguilar y *Canzona IV (Por la paz)* para quinteto de bronce y percusión de Edward Brown. En el concierto del 23 de octubre, el dúo formado por Fernando Ansaldi (violín) y Frida Conn (piano) interpretaron *Pastoral* y *Scherzo* de Juan Orrego Salas, *Cuatro danzas populares andinas* de Celso Garrido-Lecca y estrenaron *Cuatro glosas* de Fernando García. En el sexto concierto del ciclo, el 30 de octubre, que estuvo a cargo de la soprano Patricia Vásquez y de la pianista Elvira Savi, se escuchó *El madrigal del peine perdido* y *La gitana* de Juan Orrego Salas y *Tres canciones* sobre versos de Antonio y Manuel Machado de Federico Heinlein. El quinteto de vientos Pro Arte (Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Jorge Levín, clarinete; Mauricio Ibacache, corno, y Pedro Sierra, fagot), que actuó el 6 de noviembre, incluyó en su programa *Música para teatro* de Celso Garrido-Lecca y *Quinteto* de Jaime Miqueles. El 20 de noviembre el coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), dirigido por Ruth Godoy, cantó *De la montaña baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Caballo del alba* de Juan Amenábar, *La palomita* de Hernán Ramírez y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo de Santiago Vera. En el último concierto del ciclo "Lunes de música clásica 1995" se realizó un concierto de piano para cuatro manos de las intérpretes María Paz Santibáñez y Karina Glasinovic, que ofrecieron la obra *Inco-nexos* de la compositora Carmen Aguilera.

Teatro Municipal

En el octavo concierto de la Temporada 1995 de la Orquesta Filarmónica de Santiago, que estuvo a cargo de Maximiano Valdés, se incluyó *Vitrales de la Anunciación* de Alfonso Letelier sobre textos de Paul Claudel. Este programa que se realizó en el Teatro Municipal los días 21, 23 y 24 de noviembre, contó con la colaboración de Maureen Marambio (soprano) y el Coro del Teatro Municipal. El noveno concierto estuvo a cargo de Michelangelo Veltri, titular de la Filarmónica, y contempló el *Concierto* para piano y orquesta, en Re mayor, de Enrique Soro, obra en la que actuó como solista

Malcom Troup. Este concierto se presentó los días 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre. Por otra parte, los Bronces Filarmónicos, teniendo como director invitado a Rodolfo Fischer, interpretaron *Tres fanfarrias* de Juan Orrego-Salas en un concierto efectuado en el Parque Intercomunal de La Reina, dentro de las actividades de fusión musical por las comunas que programa con sus conjuntos el Teatro Municipal (Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago).

Universidad Católica, Centro de Extensión

En el Aula Magna se llevó a efecto, desde el 20 hasta el 25 de noviembre, el V Festival de Música Chilena Contemporánea que anualmente organiza el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En el Concierto del 20 de noviembre se presentaron las siguientes obras de los compositores que se indican: *Ayacara* de Edmundo Vásquez, para flauta (Alejandro Lavanderos), oboe (Jorge Postel), clarinete (Francisco Gouet), corno (Edward Brown), fagot (Jorge Espinoza) y percusión (Carlos Vera), dirigidos por Alejandro Guarello; *Epitafio a Vicente Huidobro* de León Schidlowsky, para soprano (Paula Elgueta), flauta (Wilson Padilla), xilófono (José Díaz), vibráfono (Marcelo Espíndola) y percusiones (Sergio Menares, Gonzalo Muga), dirigidos por Carlos Vera; *Cuarteto* de Iris Sangüeza, para percusiones (Conjunto de Percusión Universidad Católica, director Carlos Vera); *Méralo* de Leni Alexander, para guitarra (Luis Orlandini); *Temas con dos variaciones* de Roberto Falabella, para violín (Isidro Rodríguez); *Quodlibet V* de Gabriel Brncic, para piano (Andrés Maupoint) y *Quehaceres* de Hernán Ramírez, para clarinete (Francisco Gouet), piano (Andrés Maupoint) y percusión (José Díaz). El segundo recital se realizó el 22 de noviembre y el programa fue el siguiente: *Dualidad para uno* de Edgardo Cantón, para cello (Celso López); *Silogística* de Santiago Vera, para flauta (Wilson Padilla) y guitarra (Luis Orlandini); *Suite pehuenche* de Eduardo Cáceres, para contralto (Carmen Luisa Letelier), violín (Juan Sebastián Leiva), cello (Eduardo Salgado) y percusión (Gerardo Salazar), dirigidos por Guillermo Rifo; *Repercusiones de los nuevos tiempos* (estreno) de Gabriel Matthey, para percusiones (Conjunto de Percusión Universidad Católica, director Carlos Vera); *Visiones* de Guillermo Rifo, para flauta (Guillermo Lavados) y percusión (Carlos Vera), y *Allez-allez* de Andrés Alcalde, para flauta (Guillermo Lavados), violín (Isidro Rodríguez), marimba (Ricardo Vivanco) y piano (Luis Alberto Latorre), dirigidos por el autor. Lo programado para el 23 de noviembre fue: *Variaciones* de Fernando Sandoval, para piano (Miguel Ángel Jiménez); *Preámbulo y danza* de Raúl Céspedes, para guitarra (Diego Castro); *Karkadam* de Pablo Sanhueza, para soprano (Francisca Silva) y piano (Miguel Ángel Jiménez); *Juego* de Miguel Chuaqui, para violín (Rodrigo Tapja), clarinete (Francisco Gouet) y cello (Alejandro Tagle); *Fantasia veloz* de Juan Pablo Barrera, para piano (Miguel Ángel Jiménez); *Le fou* de Andrés Maupoint, con texto de Aloysius Bertrand, para canto (Paula Elgueta) y piano (Jorge Hevia); *Llanto de un suicida* de Roberto Orellana, para flauta (Wilson Padilla) y piano (Miguel Ángel Jiménez) y *Sax* de Mario Mora, para saxofón (Miguel Villafruela). El último concierto del festival se efectuó el 25 de noviembre y en él se estrenaron las cuatro obras seleccionadas en el XV Concurso de Composición, que anualmente realiza el Instituto de Música de la Universidad Católica y que en esta ocasión estaba dedicado a obras para Conjunto de Vientos; asimismo, se entregó el premio al ganador del XV Concurso. Las obras seleccionadas y los respectivos pseudónimos fueron los siguientes: *Septeto de vientos* de "Compañol", *Eco* de "Hal", *Entrelazamientos* de "Isildur" y *Rosa de los vientos* de "Pitágoras". Reunido el jurado, formado por los compositores Cirilo Vila, Luis Advis, Alejandro Guarello, Gabriel Matthey, presidido por Jaime Donoso, director del Instituto de Música de la Universidad Católica, otorgó el premio único a *Eco*, para flauta, oboe, clarinete, fagot y corno, de José Miguel Tobar ("Hal"). El jurado también otorgó una mención honrosa y premio del público a *Entrelazamientos* de Pablo Sanhueza ("Isildur").

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 9 de octubre se realizó el segundo concierto de la Segunda Temporada de Cámara del Departamento de Música en el que se presentó la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañada por la pianista Elvira Savi. En el programa figuró *Madrigal* de Alfonso Letelier y *Cuatro cantares quechuas* de Carlos Botto. El 16 de octubre se efectuó el tercer concierto de la Temporada de Cámara, en él actuó el cellista Roberto González, acompañado por la pianista Elisa Alsina, ocasión en que interpretaron *Saudades* de Estela Cabezas. El 24 de octubre, en la Sala Isidora Zegers se celebró el 145º aniversario

del Conservatorio Básico de Extensión de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el programa realizado en esa ocasión se incorporaron *Balada* (texto de G. Mistral) de Edgardo Cantón, que interpretaron María Teresa Domínguez (voz) y Lila Solís (piano) y *Saudade* de Estela Cabezas, obra presentada por la cellista Rita Plaza y la pianista Lila Solís. El 29 de octubre, siempre dentro de las celebraciones del 145º aniversario del Conservatorio Básico, se interpretó *Antivísperas* (texto de M. Rafide) de Jaime González, por la soprano Viviana Mella, el guitarrista Héctor Sepúlveda y la pianista Lila Solís.

El 8 de noviembre, a las 16 y 19 horas se ofreció un programa didáctico en el que se escuchó *Manos de obrero* de Gustavo Becerra para voz (Vanessa Rojas) y guitarra (Victor Padilla). El 15 de noviembre el pianista Marco Rocha presentó *Tres piezas* de Andrés Maupoint. El 16 del mismo mes Gisella Plaza (cello) acompañada por Graciela Yazigi (piano) interpretaron *Tres pequeñas piezas* de Roberto Falabella. Los días 21 y 28 de noviembre se efectuaron conciertos con obras de alumnos de composición y en éstos se tocaron obras de Nelson Vergara, Andrés Pollak, Pablo Gacía Huidobro, Víctor Véliz, Ernesto Holman, Tania Ibáñez, Juan Pablo Barrera, Fernando Sandoval, Mario Arenas, Paola Lazo, José Miguel Fernández, Eleonora Coloma, Mario Mora, Mario Feito, Mauricio Cordova y Carmen Aguilera.

El 21 de diciembre, en la presentación de la joven pianista Marlene Becerra Ibáñez, se escuchó *Acentos* de Ida Vivado; y el 26 del mismo mes el guitarrista Luis Soto Cuevas presentó *Fantasia* de Pablo Délano.

El 18 de enero, en su recital, el pianista Jorge Hevia presentó dos obras sobre cuadros de Roberto Matta de Andrés Maupoint: *Hombre de fuego* y *La memoria de las flores*. Al día siguiente, viernes 19, la arpista Jeannette Espinosa ofreció un recital en el cual incluyó *Danza* Nº 2 de Edmundo Vásquez.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

El día 6 de octubre, bajo la dirección de su titular, Irwin Hoffman, la Orquesta Sinfónica de Chile realizó un programa que incluía la *Marcha Rancho* de Luis Advis. El 4 se había interpretado el mismo programa en la función de despedida de la Orquesta por su gira a España, que se realizó en el Salón de Honor del Ministerio de Relaciones Exteriores ante las autoridades del Gobierno y de la Universidad de Chile. Por otra parte, el día 15 de marzo, la Orquesta Sinfónica de Chile inició sus actividades de conciertos en el Teatro de la Universidad de Chile con un programa que contempló el estreno de cuatro (*Ecos del tiempo; Árbol sin hojas; Laberinto; Velas negras*) de las *Cinco imágenes para orquesta* (faltó *Pájaros de la soledad*) de Andrés Maupoint, obra ganadora del concurso de composición 1995 de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. En la ocasión la orquesta fue dirigida por Julio Doggenweiler. El mismo programa fue repetido el día 16 de marzo, en el mismo lugar.

Otras salas

El 2 de octubre, en el Colegio Santa Úrsula de Maipú, la Agrupación Musicámara-Chile, formada por Viviana Mella (soprano), Lila Solís (piano), Héctor Sepúlveda (guitarra) y Jaime González (comentario de obras), presentó una panorámica de la música chilena de los siglos XIX y XX. El programa fue el siguiente: *Romance* y *L'Absence* de Isidora Zegers; *Que bellos ojos tenía* y *Serenata campera* de Roberto Puelma; *Voz sois la estrella más linda* de Jorge Urrutia; *Las lágrimas* y *El arco iris* de Estela Cabezas; e *Il canto della luna* de Enrique Soro; todas obras para voz y piano. En la segunda parte del recital se interpretaron: *Zamacueca* Nº 3 de Federico Guzmán, para piano; *Anticueca* Nº 5 de Violeta Parra, para guitarra; *Canción de cuna* de Pedro Núñez Navarrete y *Espiral* de Pablo Délano, ambas para voz y guitarra, y *Antivísperas* de Jaime González, para voz, guitarra y piano.

En el Centro Cultural Montecarmelo, el 10 de octubre, se presentó el Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), dirigido por Ruth Godoy, en cuyo programa se incluyó *Canción de los pinos* de Alfonso Letelier; *Canción del alcanfor* de Domingo Santa Cruz; *Caballo del alba* de Juan Amenábar; *Dos amantes dichosos* de Silvia Soublette y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo de Santiago Vera. Y el 20 de diciembre actuó el Coro de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Jaime Donoso, presentado *En el pesebre dormido* de Pedro Núñez Navarrete.

El 26 de octubre en las Tertulias de Peñalolén, organizadas por la Universidad Internacional

SEK, la soprano Patricia Vásquez, la pianista Elvira Savi y el crítico Daniel Quiroga ofrecieron un programa referido al eco romántico en Chile. Se escucharon las siguientes obras *Adieu, Storia d'una bimba e Il canto della luna* de Enrique Soro, *Doloras 1 y 3* de Alfonso Leng, —donde las glosas de Pedro Prado a las piezas pianísticas fueron leídas por Patricia Vásquez—, y el lied *Lass meinen tränen fließen* del mismo Alfonso Leng. Los comentarios sobre las obras fueron hechos por Daniel Quiroga.

El 17 de noviembre, en el Goethe Institut, el guitarrista Luis Orlandini efectuó un concierto de estrenos de obras chilenas para su instrumento; éstas fueron: *Imágenes de Chile* (1995) de Jaime González Piña; *Tres piezas breves* (1995) de Fernando García; *Dedicatorias* (versión de 1995) de Rolando Cori; *Variaciones sobre un tema de película* (1987-91) de Miguel Letelier; *Stratos*, para guitarra y orquesta (1995), donde se empleó cinta magnética, de Fernando Antireno; *Divertimiento* (1995) de Mario Mora; *Algunas sugerencias para el tema "Otra cosa es con guitarra"* (1995) de Cirilo Vila, y *Rapsodia* (1995) de Juan Lemann.

La Academia Chilena de Bellas Artes y la Academia Chilena de la Lengua realizaron el 15 de diciembre, en el auditorio del Instituto de Chile, un concierto en homenaje a Gabriela Mistral, con motivo de cumplirse 50 años de haber obtenido el Premio Nobel de Literatura. En la oportunidad participaron la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi que interpretaron *La noche, Rocío y Meciendo* de Ema Ortiz; *Meciendo, Nocturno y Dame la mano* de Federico Heinlein; *Balada, La noche y Suavidades* de Alfonso Letelier; *El vaso* de René Amengual; *Balada* de Edgardo Cantón, y *Cima* de Alfonso Leng, todas obras sobre poemas de la Mistral.

El 14 de enero, en la Catedral de Santiago, se efectuó un concierto de música catedralicia de los siglos XVIII y XIX. En éste se interpretaron las siguientes obras: *De los coros celestiales y Sanctus y Agnus Dei* de José de Campderrós, *Festivos zagales* de José Antonio González, *Este es el maná sagrado* de José María Filomeno, *Un músico que segando el punto y Enamorados caminan*, de autores anónimos, *Stabat Mater - O quam tristis, Domine tu mihi lava pedes y Domine Jesus Christus* de José Zapiola, y *Christus factus est y Gloria Laus* de Jose Bernardo Alzedo. Actuaron: Katherine Heufeman, Claudia Virgilio y Mónica González, sopranos, Pilar Díaz, contralto, Alejandro Prieto, tenor; Coro de solistas dirigido por Guido Minoletti; órgano interpretado por Leticia Albarracín, y la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, todos bajo la batuta del maestro Guillermo Rifo. El concierto se grabó y editó un fonograma (Véase *Reseñas de fonogramas* en este número de la Revista).

En las Regiones

Ensemble Bartók en Viña del Mar

El 8 de octubre el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto, Jaime Mansilla, violín, Valene Georges, clarinete, Eduardo Salgado, cello y Andrés Maupoint, piano) presentó en el Teatro Municipal de Viña del Mar las siguientes obras de autores chilenos: *India hembra* (texto: Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, *Juicios y opiniones* de Fernando García, *Sonatina* (para violín y piano) de Alfonso Letelier, *Parranas* (texto: Nicanor Parra) de Gabriel Matthey, *Pierrot* de Gonzalo Martínez y *Epigramas* (texto: Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres.

Obra de Carlos Riesco en el Concurso Luis Sigal

El XXII Concurso Luis Sigal, realizado anualmente en Viña del Mar, estuvo dedicado en 1995 al violín y se efectuó en la primera quincena de noviembre, presentándose once concursantes. Como en otras oportunidades, los organizadores del concurso solicitaron a un compositor nacional una obra obligada para las etapas eliminatorias, recayendo la designación en Carlos Riesco, quien escribió la pieza *Compositio concertativa*, para violín y piano.

Luis Orlandini en Viña del Mar

El 26 de noviembre, en el Palacio Rioja de Viña del Mar, el guitarrista Luis Orlandini ofreció un recital de compositores chilenos. El programa contempló las siguientes obras: *Imágenes de Chile* de Jaime González Piña, *Tres piezas breves* de Fernando García, *Dedicatorias* de Rolando Cori, *Variaciones sobre un tema de película* de Miguel Letelier, *Stratos* para guitarra y orquesta (se utilizó grabación) de Fernando

Antireno, *Divertimento* de Mario Mora, *Algunas sugerencias para un tema "Otra cosa es con guitarra"* de Cirilo Vila y *Rapsodia* de Juan Lemann.

V Festival de Música Rosita Renard

Organizado por la Corporación Cultural de Pirque se realizó el V Festival de Música Rosita Renard en el Castillo del Parque las Majadas de Pirque, del 12 al 14 de enero pasado. El día 14 actuó la Orquesta Sinfónica de Chile y entre las obras que interpretó estuvo *Aire chileno* N° 3 de Enrique Soro.

Música en las Rocas de Santo Domingo

En el XI Encuentro Musical de Rocas de Santo Domingo, en el colegio People Help People, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Irwin Hoffman, interpretó *Marcha Rancho* de Luis Advis. El concierto se realizó el 19 de enero.

Sinfónica Juvenil de Viña del Mar interpretó a Leng

El 22 de enero, la Orquesta Sinfónica Juvenil Viña del Mar en colaboración con la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil se presentaron en Viña del Mar. En el programa se contemplaron *Dos preludios* de Alfonso Leng.

VII Festival Musical de Valdivia

Del 22 al 26 de enero, bajo el lema "Música y músicos de Chile", se realizó el VII Festival Musical de Valdivia, que contó con el apoyo de la Ilustre Municipalidad, la Universidad Austral de Chile, el Ministerio de Educación y la Fundación Beethoven, además de numerosas empresas privadas, cuyo director ejecutivo y motor fue el maestro Hugo Muñoz, director titular del Coro de la Universidad Austral de Chile. Durante el evento se presentaron diversos espectáculos, en los que se pudo escuchar y ver un variado repertorio. Éste incluyó música chilena de raíz folclórica (Margot Loyola, día 22), jóvenes intérpretes nacionales (Orquesta de Cámara Juvenil de la Escuela Municipal de Música "Juan Sebastián Bach", director: Hugo Pereira, día 24; Orquesta Sinfónica Juvenil de Valdivia, director: Carlos Correa, día 25; Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, director: Fernando Rosas, día 26), y grupos corales (Coro de Cámara de la Universidad Austral de Chile, director invitado: Víctor Alarcón, día 23 y 26; coros de la Universidad de la Frontera de Temuco, director: Alejandro Arroyo, y Crecer Cantando de Santiago, director: Víctor Alarcón, día 26). Víctor Alarcón actuó como director coral coordinador de los tres coros en la presentación de la Novena Sinfonía de Beethoven el día 26. Esta obra, cuyo director general fue Fernando Rosas, –además de contar con la participación de la Orquesta Sinfónica Juvenil y los coros señalados–, contempló la intervención de la Orquesta de Cámara de Chile del Ministerio de Educación y de los solistas Miriam Singer (soprano), Pilar Díaz (contralto), Alejandro Prieto (tenor) y Patricio Méndez (bajo). Es digno de mencionarse que la Novena Sinfonía se presentó en numerosas ciudades, además de Valdivia (Santiago, Viña del Mar, Rocas de Santo Domingo, Punta Arenas y Coyhaique), con participación de coros locales, lo que permitió a un amplio número de chilenos escuchar la obra de Beethoven. El día 23, en el Teatro Municipal, se realizó un concierto de música de cámara de compositores nacionales, tres de Valdivia (Víctor Biskupovic, Ernesto Guarda y Manfred Max-Neef) y tres de Santiago (Juan Amenábar, Fernando García y Santiago Vera) que viajaron a Valdivia invitados por el VII Festival. El programa escuchado en la ocasión fue el siguiente: Víctor Biskupovic: *Cachimbo* en La menor, *El curanto*, *Sivilla en rondó* y *Variaciones sobre "Introducción a la cueca"* para guitarra (Víctor Biskupovic); Juan Amenábar: *Preludio para recordar a Liszt* para piano (Ximena Cabello); Santiago Vera: *Tres temporarias* (El tiempo sumergido, La danza del tiempo, La danza del tiempo transparente) para piano (Ximena Cabello); Fernando García: *Tres apuntes*, estreno, y *Serie* (Lento, Rápido, Lento, Rápido) para cello solo (Héctor Escobar); Santiago Vera: *Arkana*, estreno, para violoncello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello); Manfred Max-Neef: *Tema con desintegraciones*, estreno, para piano (Mafred Max-Neef), y Ernesto Guarda: *Suavidades* (G. Mistral) y *Hallazgo* (G. Mistral) para coro mixto (Coro de Cámara de la Universidad Austral de Chile, director invitado: Víctor Alarcón). Antes de cada obra los respectivos compositores dialogaron con el profesor Hugo Muñoz y el público sobre sus creaciones.

XXVIII Semanas Musicales de Frutillar

En las XXVIII Semanas Musicales de la ciudad sureña de Frutillar, el 30 de enero, en la Iglesia Católica, se estrenó "*Encuentros y homenajes*", Cuarteto N° 3 (Alberto Dourthé, Héctor Navarrete, violines; Claudio Jofré, viola; Cristián Gutiérrez, cello) de Celso Garrido-Lecca. Esta obra fue la ganadora del concurso de música de cámara organizado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Además el 1 de febrero, la orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Irwin Hoffman, interpretó *Marcha Rancho* de Luis Advis.

VI Semana Musical de Algarrobo

En este evento, realizado entre el 6 y el 10 de febrero en el Club Deportivo Nacional, se presentó el Ensemble Bartók que interpretó *Cueca y Rín* de Luis Advis (textos: Jaime Silva) y *Quintay* de Guillermo Rifo (textos: Ximena Ossandón), en ambas obras actuó como solista la soprano Paula Elgueta. El recital se efectuó el 7 de febrero.

X Jornadas Musicales de Tongoy-Puerto Velero

Estas X Jornadas se realizaron entre el 8 y el 24 de febrero. El 10 se presentó el Ensemble Bartók, incluyendo en su programa *Cueca y Rín* (textos: Jaime Silva) de Luis Advis y *Quintay* (textos: Ximena Ossandón) de Guillermo Rifo. La soprano Paula Elgueta fue la solista en ambos casos. El 14 actuó en Puerto Velero el guitarrista Luis Orlandini y en su recital interpretó *Rapsodia* de Juan Lemann.

Música chilena en el exterior

Se han tenido noticias de la presentación de obras de autores chilenos en diversos lugares.

Gira de la Orquesta de Cámara de Chile a Colombia

El Ministerio de Educación y la Fundación Beethoven organizó una gira de la Orquesta de Cámara de Chile bajo la dirección de su titular, maestro Fernando Rosas, durante la cual se presentó en seis ocasiones al público colombiano con dos programas, el segundo de los cuales contemplaba las *Doloras* 3 y 4 de Alfonso Leng, orquestadas por Fernando Rosas. El primer concierto se realizó el 24 de septiembre en Bogotá (Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango) donde se escucharon las piezas de Leng. El 25 de septiembre la Orquesta presentó en Tunja (Iglesia de San Ignacio) el mismo programa que en Bogotá. El 26, en el Auditorio Luis A. Calvo de Bucaramanga, la orquesta también interpretó las dos *Doloras* de Leng. El 27 de septiembre la Orquesta de Cámara de Chile, en la iglesia-museo de Santa Clara de Bogotá, realizó el estreno mundial del *Concertino* para violín, viola y orquesta del colombiano Blas Emilio Atehortúa, obra dedicada a la agrupación chilena. Los solistas del estreno fueron Jaime de la Jara, violín, y Penélope Knuth, viola. Finalmente, el 30, la Orquesta de Cámara de Chile actuó en Cartagena de Indias (Iglesia de San Pedro Claver), interpretando la obra de Leng.

Giras de la Orquesta Sinfónica de Chile a España

Entre el 11 y el 21 de octubre la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de su titular, Maestro Irwin Hoffman, realizó una gira por España. Ofreció conciertos en Granada (Auditorio Manuel de Falla) el día 12; Zaragoza (Auditorio Palacio de Congresos), el martes 15; San Sebastián (Teatro Victoria Eugenia), el 17; Getxo-Algorta (Iglesia del Redentor), el 18; Antzokía de Victoria (Teatro Principal), el día 19, y Mondragón (Teatro Tamaia) el viernes 20. En el programa de la Sinfónica se incluyó *Marcha Rancho* de Luis Advis y *Aire chileno* N° 3 de Enrique Soro como *encore*.

Estreno de obra chilena en Dinamarca

El 31 de octubre, en la Tranders Kirke, Copenhague, ofreció un concierto el dúo formado por la arpista Sofía Claro y el flautista Lars Graugaard. En el programa se incluyó el estreno de *Dichos* y

alcances para arpa sola de Fernando García. Esta misma obra fue repetida el 12 de noviembre en la Hemmeshoj Kirke, en la capital danesa. La obra estrenada fue encargada al autor por Sofia Claro y está dedicada a ella.

Estreno de obra de Gustavo Becerra en Alemania

En el Staatstheater de Oldenburg, el 12 de noviembre, se realizó el estreno de la obra sinfónica *Black Hole* de Gustavo Becerra, bajo la dirección del maestro británico David Coleman. Este obra fue encargada al compositor por la asociación de música contemporánea "OH ton"; también le comisionó creaciones a los compositores Xenaquis, Hespos, Schmidt-Mechau y Beinke. El estreno se transmitió por la emisora Deutschlandfunk y en parte por televisión. Se anuncian además otras presentaciones de composiciones de Becerra próximamente en Haifa, Madrid, Buenos Aires y San Salvador.

Noticias de Juan Allende-Blin

El compositor Juan Allende-Blin descubrió en París, a comienzos de este año, dos páginas más de la ópera de Debussy *La Chute de la Maison Usher*, que ha estado siendo representada desde hace algunos años gracias a su reconstrucción por Allende-Blin. Con las páginas encontradas recientemente y reconstruidas, se presentará la obra el 30 de junio en la Ópera de Stuttgart, en varias funciones, bajo la dirección de Bernhard Kontarsky y puesta en escena por Christof Nel. [Cf. Juan Allende-Blin, "En busca del Debussy perdido", *RMCh*, XLIX/184 (julio-diciembre, 1995), pp. 11-38].

El 8 de marzo se presentó *Souffle*, para dos coros y proyecciones de Allende-Blin en la Stiftskirche, en Stuttgart. El director fue Manfred Schreier. Además el 15 de septiembre se estrenará la cantata *Walter Mehring, ein Wintermaerchen*, para barítono y orquesta de cámara. Este estreno de Allende-Blin se realizará en el marco del Festival de Berlín, en la Filarmonía de esa ciudad. Por otra parte, el 5 de octubre, se estrenará su *Cuarteto* de cuerdas en la Radio de Colonia. La obra será interpretada por el Cuarteto Leonardo, grupo al que Allende-Blin dedicó la obra.

En Baden Baden el compositor grabó para la Suedwestfunk un programa sobre Erich Itor Kahn, sobre el que escribió una monografía. Este programa se transmitió el 22 de febrero. Anteriormente, el 7 de febrero, se había radiodifundido otro programa de Allende-Blin sobre Juan Carlos Paz. Así mismo, el 25 de febrero, en Essen, dio una conferencia para inaugurar una exposición sobre los compositores reclusos en Theresienstadt y que fueron asesinados en Auschwitz.

Otras noticias

Actividades del CIMUS

El Consejo Iberoamericano de la Música durante 1995 ha realizado actividades en diferentes campos. Entre las más importantes se pueden mencionar las siguientes: 1. Ediciones. Se publicó el primer número de la colección de monografías *Música, cultura y sociedad en Iberoamérica*, constituido por las ponencias al congreso "Música y Sociedad en los años 90", celebrado en Madrid el año 1994. 2. Documentación. Se realizaron reuniones técnicas en Bogotá (Colombia) y Granada (España) y se está trabajando en la creación de una base de datos para la edición de *Recursos musicales iberoamericanos*. 3. Actividades académicas y congresales. Del 30 de junio al 2 de julio, en Barcelona, mediante la colaboración del Consell Català de la Música y el CIMUS se realizó el encuentro "Música y etnicidad. Las músicas nacionales y los procesos de globalización". Del 26 al 29 de junio se efectuó el "Festival de Música y Danza de Granada" y el seminario sobre "Tendencias actuales de la música iberoamericana"; y, en Madrid, del 20 al 24 de noviembre se llevó a efecto un congreso sobre "La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia 1800-1950". 4. Conmemoración del centenario de Lecuona. El Instituto Cubano de Música, integrante del CIMUS, organizó en julio y agosto, en Cuba, el Festival-Concurso Lecuona; y en España se programaron ciclos conmemorativos en Granada, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife y León. 5. Educación y enseñanzas musicales. Del 14 al 16 de septiembre se celebró en París el simposio "Reforma y modernización de las enseñanzas musicales". 6. Festivales. En Granada entre el 27 y el 29 de junio se constituyó un grupo de trabajo, con la participación de varios países, para estudiar la adopción de medidas que propicien la colaboración y el intercambio entre los festivales que se realizan en el área. 7. Formación de profesionales. Del 3 al 9 de diciembre el CIMUS programó un Curso Avanzado de Gestión Cultural, en Villa de Leyva (Colombia), con la colaboración del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA. 8. Encuentro con la música iberoamericana. Desde el 17 de octubre de 1995 al 11 de junio de 1996 se han programado en la Casa de América de Madrid conciertos con obras de autores de Iberoamérica.

Sala Víctor Jara

En la sede del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, su director, Abel Carrizo, inauguró el 28 de septiembre una sala que llevará el nombre del cantautor Víctor Jara, que fue alumno y luego profesor por varios años en dicho departamento. La ceremonia contó con la asistencia de la viuda de Víctor, bailarina Joan Turner, autoridades de la Facultad, comunidad universitaria y numeroso público. Con ese evento se dio inicio al programa de actividades con las que se conmemoró el natalicio y asesinato de Víctor Jara.

Día Internacional de la Música

Desde hace 20 años, en más de 90 países se festeja el Día Internacional de la Música. El 1 de octubre pasado, en varias ciudades chilenas, -Arica, Copiapó, Concepción y Valdivia, entre otras-, se conmemoró de distintas maneras y con entusiasmo ese Día, en respuesta a la convocatoria hecha por el Consejo Chileno de la Música. En el acto realizado en Santiago, en el sector Tupahue del Parque Metropolitano, se presentó música de distintos géneros y países interpretada por un grupo de cámara, un coro, cantores a lo poeta y una orquesta sinfónica constituida por 84 músicos provenientes de Copiapó, La Serena, Valparaíso, Concepción y las diversas orquestas de la capital. En esa ocasión se acordó celebrar anualmente, del 1 al 7 de octubre, la "Semana de la Música", luego de la invitación hecha por el presidente del Consejo Chileno de la Música, compositor Gabriel Matthey, en el discurso leído en esa celebración (véase *Documentos* en este número de la Revista).

Premio Municipal para Patricio Bunster

En el Salón de Honor del Palacio Consistorial, el 10 de octubre, el Alcalde de Santiago, Sr. Jaime Ravinet, entregó, –por primera vez–, el Premio Municipal de Arte. Este primer galardón correspondió al bailarín y coreógrafo Patricio Bunster, quien fuera hasta 1973 director del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Elegido nuevo decano de la Facultad de Artes

El 11 de octubre del año pasado se realizó en la Sala Isidora Zegers la ceremonia de iniciación del nuevo decanato de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La ceremonia contó con la presencia de autoridades universitarias presididas por el Rector Dr. Jaime Lavados, quien dirigió la palabra a la comunidad de la Facultad de Artes. Posteriormente intervino la decana saliente, Prof. María Pfennings, y para cerrar el acto, leyó un discurso el nuevo decano, Dr. Luis Merino. Durante la ceremonia actuaron grupos musicales, de danza y de teatro, formados por alumnos de los respectivos departamentos de la Facultad. Los estudiantes de artes plásticas se hicieron presente por medio de una exposición que fue inaugurada en el vestíbulo de la Sala Zegers por el Vicedecano, Prof. Francisco Brugnoli.

Compositores chilenos en el ballet y en el teatro

El Ballet Nacional Chileno en homenaje a su fundador, maestro Ernst Uthoff, reestrenó su coreografía *Milagro en la Alameda* con música de Héctor Carvajal sobre Joseph Bayer. El ballet se presentó los días 24, 25, 27 y 28 de octubre en el Teatro de la Universidad de Chile y el 4 de noviembre en el Teatro de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso. Además en el ciclo “Lo mejor de la danza”, realizado en el Montecarmelo el 11 de enero, el conjunto Espiral presentó *Poema XV y Fugado*, coreografías de Patricio Bunster y música de Víctor Jara. Luego la solista Berthica Prieto bailó *Canción de cuna para despertar*, de la coreógrafa Hilda Riveros sobre música de Celso Garrido-Lecca y Maruja Bromley. Por otra parte, la obra de teatro *Niña de cera* de Maritza Núñez, con música de Alfonso Padilla, se realizó el 4 de octubre en doble función en la Sala 4, en Santiago.

Estreno de diaporama musical

El 8 de noviembre, en el Auditorium de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en el marco del homenaje organizado por el Departamento de Literatura para conmemorar los 50 años de la entrega del Premio Nobel de Literatura a Gabriela Mistral, se estrenó el diaporama musical *Naturaleza* creado por la profesora de la Facultad de Artes, Silvia Sandoval. El audiovisual incluye obras de compositores chilenos, –académicos de la Universidad de Chile–, inspirados en poemas de la Mistral, entre ellos Alfonso Letelier.

Conferencia del profesor Cirilo Vila

El compositor y académico de la Facultad de Artes, Cirilo Vila, ofreció una conferencia sobre Paul Hindemith, el 16 de noviembre, en el Goethe Institut de Santiago. Esta conferencia fue parte de un homenaje que el Instituto de Música de la Universidad Católica rindió al compositor alemán, de quien se interpretaron algunas obras de cámara.

Primer Encuentro de Romancistas

El 25 de noviembre, con el auspicio de varias instituciones, se efectuó en la Casa Colorada de la Municipalidad de Santiago el Primer Encuentro de Romancistas, que congregó a numerosos versificadores y estudiosos del romance. En la mañana se presentaron cuatro ponencias: *El Romance en Italia*, por Jorge Martínez, *Romances actuales creados*, por Gabriela Pizarro, *Romances sefarditas*, por Santiago Morales, y *Romance infantil en Cuba*, por Zobeida Ramos. En la sesión vespertina se realizaron exposiciones musicales en las que participaron Alejandro Hermosilla (romancillos), Chago Morales (romances sefarditas), Arsell Angulo (creaciones), Héctor Pavez (romances chilotes), Anaís Pavez

(romances españoles), Lucy Casanova-Remolino (romances infantiles), Osvaldo Jaque (romances linarenses), Gabriela Pizarro y Carlos Martínez (romances tradicionales).

Fonogramas con música chilena

El 6 de diciembre, en el Instituto Cultural de Las Condes, el compositor y guitarrista Juan Mouras presentó su CD *De España y América*. En el fonograma se incluyen danzas para guitarra de autores chilenos del 1900 (Carlos Pimentel, Nicolás Castillo y Alberto Orrego) recopilados por Jorge Rojas Zegers. El CD contiene además las siguientes obras de Mouras: *Sonatina concertante* para oboe y guitarra, —en que Mouras se acompaña con el oboísta Guillermo Millas—, *Tres vals latinoamericanos* para guitarra, *Poemas de la Trapananda* para recitante guitarra y voz ona grabada, sobre poemas de Mario Miranda y Óscar Aleuy, y una *Suite infantil* para guitarra. Este mismo CD fue presentado al público en el Centro Cultural de España, el 3 de enero, y en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes el 10 de enero. En estos actos Juan Mouras realizó conciertos con obras contenidas en el CD.

En el Instituto Goethe de Santiago, el 12 de diciembre, se inauguró el sello fonográfico de la Asociación Nacional de Compositores (ANC). El primer CD contó con el apoyo financiero del FONDART. El acto inaugural del sello SCD se inició con las palabras del compositor Gabriel Matthey, presidente de la Asociación. A continuación se realizó un concierto de las obras que se grabarán e incluirán en el primer fonograma. El programa fue el siguiente: Ricardo Escobedo: *On Board* (piano: Karina Glasinovic), Renán Cortés: *Dúo est* (guitarras: Héctor Sepúlveda, María Luz López), Aliocha Solovera: *Variaciones* (oboe: Guillermo Milla, violoncello: Celso López, piano: María Paz Santibáñez), Tomás Lefever: *Sinfonía 1964* (se escuchó en la grabación realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile, que será la empleada para el CD), Carlos Isamitt: *Evocaciones huilliches* (tenor: Jaime Caicompay, piano: Karina Glasinovic), Ramón Campbell: *Sonata de otoño* (piano: Karina Glasinovic), Mario Mora: *Sinapsis* (violín: Juan Sebastián Leiva, violoncello: Celso López, piano: María Paz Santibáñez), Jaime González: *Estudio en tres* (clarinete: Francisco Gouet, piano: Lila Solís), *Rapsodia* (clarinete: Francisco Gouet, violín; Juan Sebastián Leiva, violoncello: Celso López) y Acario Cotapos: *Sonata fantasía* (piano: Elma Miranda).

Gracias al financiamiento de la Corporación Amigos del Teatro Municipal, el compositor Andrés Maupoint grabó un CD con algunas de sus obras. En el CD *Andrés Maupoint* figuran los siguientes obras del compositor: *Cinco piezas* (Héctor Viveros, violín; Luis Hernández, viola; Raúl Muñoz, violoncello; Jorge Hevia, piano, Vicente Larrañaga, director), *Sonata* (Andrés Maupoint, piano), *Quatre Fascinants* sobre poemas de René Claire (Paula Elgueta, soprano; Felipe Hidalgo, violín; Jorge Levín, clarinete; Raúl Muñoz, violoncello; Andrés Maupoint, piano; Vicente Larrañaga, director), *Tres piezas* (Pierre Strauss, violoncello; Alain Neveux, piano), *Tres piezas sobre Tristán e Isolda* (Andrés Maupoint, piano), *Le fou* sobre poema de Aloysius Bertrand (Paula Elgueta, soprano; Jorge Hevia, piano) y *Árbol sin hojas* (Felipe Hidalgo, violín; Andrés Maupoint, piano).

Presentación del libro Estudiantinas chilenas

En el Centro Cultural de España el 7 de diciembre, por invitación del Ministro de Educación y la Embajada de España, se presentó el libro del estudioso Sr. Ramón Andreu Ricart titulado *Estudiantinas chilenas*. La presentación estuvo a cargo de la Sra. Nivia Palma, coordinadora del FONDART, Fernando García, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Margot Loyola, Premio Nacional de Artes en Música. En la ocasión se presentaron algunas estudiantinas, organizaciones musicales de las cuales Ramón Andreu ha sido un ferviente impulsor.

Jornadas de Autoevaluación en la Facultad de Artes

Convocadas por las nuevas autoridades, entre el 15 y el 19 de enero 1996, se realizaron en la Sala Isidora Zegers las Primeras Jornadas de Autoevaluación de la Docencia de Pregrado en la Facultad de Artes. Por primera vez alumnos, artistas egresados y académicos se reunieron en el marco de un ejercicio crítico de autorreflexión y análisis, para orientar su quehacer futuro y recuperar para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el liderazgo histórico que marcó su accionar en el medio

artístico del país. El evento contó con una nutrida concurrencia y de él surgieron documentos propositivos de gran interés.

Segundo Concurso Nacional de Composición y Arreglos de Música Coral

Organizado por la Federación de Coros de Chile, con el apoyo del FONDART, se realizó el concurso correspondiente a 1995 referido a composiciones y arreglos corales. El 27 de enero, en la Casa del Coro de la Universidad de Chile, se dieron a conocer los acuerdos tomados por el jurado que estuvo conformado por Gabriel Matthey, compositor y presidente del Consejo Chileno de la Música, Guido Minoletti, director de coros y Guillermo Cárdenas, director de coros y presidente de la Federación de Coros. En "Composición" compartieron el primer lugar las obras *Padre nuestro kunza* de Carlos Zamora Pérez y *La madre triste* de Alfonso Montecino; y logró mención honrosa la obra *Dos trozos para coro mixto* de Hernán Ramírez. En "Arreglos para coro" el primer puesto fue para *Arranca, arranca*, sobre texto y música de Violeta Parra, de Santiago Vera; y *El amor*, con música de Luis Advis, de Pablo Ulloa, obtuvo una mención honrosa.

Resúmenes de tesis

En abril de 1993 comenzaron a realizarse estudios de musicología a nivel de postgrado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Los primeros graduados rindieron su examen final a comienzos de 1996 y, gracias a las investigaciones para sus respectivas tesis, la Biblioteca del Departamento de Música de la Facultad cuenta ahora con nuevos trabajos musicológicos de mucho interés y valor. Por ser la orientación del Magister en Musicología básicamente interdisciplinaria, las referidas tesis tiene ese carácter, visión relativamente novedosa en nuestro medio. Hasta el momento pueden ser consultadas las tesis de grado que a continuación se señalan y que resumen sus autores:

Jorge Martínez. *Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos*. Santiago, 1996, XI + 333 pp.

La tesis enfoca la realidad cultural y musical de organizaciones y comunidades de mapuches emigrados, en la Región Metropolitana de Santiago de Chile. La investigación fue realizada entre los años 1991 y 1995, en el Consejo Mapuche de Cerro Navia y en el seno de la familia Huichalao, músicos y dirigentes mapuches. El objetivo central fue describir los mecanismos de anclaje y transformación de la identidad musical tradicional en las comunidades de mapuches urbanos.

El estudio de la rica problemática llevó al investigador a discutir el propio estatuto de la investigación musicológica y el papel que juega la coyuntura del investigador en la producción del conocimiento. Fruto de ello son las reflexiones que hacen parte del capítulo primero que, haciendo un balance de la realidad de la etnomusicología, plantea las premisas para la investigación en un campo musicológico unitario y la utilidad social de la musicología. En el capítulo segundo, se analizan las tres fases de la investigación, que se pueden resumir en un "observar el observador, analizar el analista y describir el descriptor". En el capítulo tercero, también a la luz de las consideraciones anteriores, se hace un estudio crítico de las publicaciones sobre música mapuche. Por otra parte, en el capítulo cuarto se aborda el papel jugado por lo que el autor define como "lo musical", un espacio de significación y comunicación social y las dos caras que presenta la identidad, como individuo y comunidad.

El capítulo quinto presenta un método tripartito de análisis musical; con él se analizan las presentaciones públicas de la familia Huichalao en el paseo Ahumada de Santiago. El capítulo sexto expone un modelo social de comunicación y significación musical, compuesto por tres polos: "contexto", definido como el sistema de significación que contiene las reglas, estrategias, teorías, competencias y modelos del hacer música; por el "texto", que contiene el modelo abstracto coyuntural del hacer música y que se presenta bajo forma de ocurrencias concretas, las ejecuciones, y, finalmente, el "pretexto", que está compuesto de las necesidades sociales del hacer música, como funciones y motivaciones de "lo musical". El modelo citado sirve para explicar y analizar el palín urbano, como lugar de "lo musical", y como un espacio de reproducción de la identidad musical y cultural tradicional de los mapuches urbanos.

Jorge Martínez

Tiziana Palmiero. *El arpa en Chile*. Santiago, 1996, XI + 305 pp.

El arpa tiene sus raíces en las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia. Desde estas regiones se difundió al resto de África, a los países del Oriente y Europa, llegando a América con los primeros colonizadores españoles.

Durante todo el período colonial el arpa fue, en manos de criollos, indios y mulatos, instrumento

privilegiado en las misiones y catedrales, centros de la actividad musical de la época. De instrumento principalmente religioso, pasó rápidamente a ser elemento indispensable en toda la vida musical de América Latina y su vigencia es hoy atestiguada en gran parte del continente.

Leyendas antiguas y modernas asocian el arpa, por su elegante y sobria forma y la presencia de sus muchas cuerdas, a figuras de hermosas mujeres y agraciados cisnes o, más en general, la presentan bajo el aspecto de un barco en viaje hacia el mundo de los muertos o como instrumento angélico, de poetas y sirenas. Desde el punto de vista de la acústica, la característica altamente resonante del instrumento impregna su sonido de un poder evocativo, casi mágico.

Se puede considerar el arpa como uno de los instrumentos más representativos de la tradición musical chilena, aunque en la actualidad su uso sea menos abundante que en el pasado. Muy apreciada en las iglesias, hizo su aparición en los salones de la burguesía chilena ya en el siglo XVII, para pasar en seguida al uso popular en las fondas y chinganas. El instrumento se divulgó rápidamente por las zonas rurales del país, convirtiéndose en elemento indispensable de las fiestas y en las celebraciones del ciclo agrario. Su organología es copiosa y se pueden distinguir cuatro tipos bien diferenciados, que corresponden a distintas etapas en la evolución histórico-social de Chile.

La iconografía del arpa, sobre todo en la zona central y sur del país, está ligada a la figura de la cantora, lo que enfatiza la concurrencia del elemento femenino en el instrumento. La relación de la cantora con el arpa es estrecha y se manifiesta en una particular dedicación y preocupación. Esta asociación está muy presente en el imaginario chileno, si bien, hoy la realidad del arpa se expresa en formas distintas.

A lo largo del siglo XX, la aparición de la música popular urbana impulsó un uso diferente del instrumento, más virtuosístico y menos ligado al canto. Este fenómeno está acompañado por la presencia de los arpistas hombres y por la aparición de modelos de referencia organológicos y de estilo provenientes de Paraguay. La compleja realidad del arpa en el siglo XX, abarcará necesariamente en su análisis fenómenos más amplios, como la identidad y el género.

Tiziana Palmiero

Alicia Pedroso. *Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier*. Santiago, 1995, 245 pp.

En la investigación *Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier* se trabaja en torno al fascinante mundo de las relaciones interdisciplinarias, teniendo a un escritor paradigmático como eje de dichas articulaciones. En efecto, la narrativa del escritor cubano ofrece al lector con conocimiento de causa, un texto polidimensional que hace disfrutar de una sonorización paralela –musical– al del mundo real descrito. Pero como el objeto de análisis era precisamente de corte musicológico, se tomaron las principales maneras de “hacer literatura” con técnicas y procedimientos del campo musical. Para esto se precedió la división metodológica de un capítulo dedicado a la vinculación de Carpentier con el campo profesional de la música, dentro del que se desempeñó como crítico, musicólogo e historiador, así como compositor y musicalizador. Dichas actividades lo acercaron a las “vanguardias” artísticas de América Latina y Europa, al estar radicado largos períodos en La Habana, París y Caracas, principalmente.

Teniendo en cuenta las afirmaciones del propio Carpentier, así como de un importante número de investigadores sobre el tema, se trazaron las estrategias poéticas deductivas e inductivas para determinar una sistematización en el uso y función otorgados por el importante intelectual al campo simbólico musical. Por último, se aplicó un análisis derivado de la segmentación al universo transtextual elaborado por Gerard Genette a la novela *El acoso*, –ya que en ella, la presencia de la sinfonía *Eroica* de Beethoven aparece como segunda línea conductora de los acontecimientos que previene o retarda enlaces y desenlaces en la trama–, con vistas a mostrar las analogías manejadas entre el campo simbólico musical y el literario.

Alicia Pedroso

Reseñas de publicaciones

Ramón Andreu Ricart. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1995, 187 pp.

El autor da a conocer un período histórico musical chileno de enorme importancia: el encuentro entre un nuevo aporte musical hispano, la Estudiantina Española Figaro –orquesta de guitarras y bandurrias venida de España en 1884– y el medio musical chileno de fines del siglo XIX. Esto genera la formación de agrupaciones instrumentales denominadas las Estudiantinas, que se organizan en las principales ciudades del país y un nuevo repertorio que acoge lo tradicional, lo popular y lo docto –como arias de ópera, sinfonías, obras de piano y otras–, en versiones para estudiantina, dando paso así, a un proceso musical de insospechadas proyecciones artísticas y sociales.

El trabajo está presentado con una introducción, tres capítulos con numerosas notas de pie de página, epílogo y conclusiones. El marco referencial histórico requerido por el estudio está dado por numerosas y escogidas fuentes de consulta, de las que menciono historia general, musical y actas, métodos de instrumentos, periódicos, programas de conciertos y espectáculos, archivos privados y partituras musicales. Se ilustra con fotografías e incluye un anexo con “Piezas musicales arregladas para Estudiantina”.

Además, contribuye a destacar y valorar “Las Estudiantinas” como conjunto musical y su significación en el medio social y da respuesta a muchas interrogantes del quehacer musical en Chile, que estaban a la espera de un trabajo como el comentado.

Honorio Arredondo C.

La cueca, danza nacional de Chile. Santiago: Ministerio de Educación, División Cultura, Departamento de Asesoría en Folclore del Ballet Folclórico Nacional de Chile, 1995, 50 pp.

Texto destinado a todo público, trata en forma sucinta, amena y sencilla el tema de la cueca. Basado esencialmente en trabajos de campo de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, describe en diez secciones lo más destacado de sus características formales y estilísticas que permitirán al lector iniciarse en su estudio y aprendizaje.

Este estudio incluye transcripciones de música y versos de un repertorio de cuecas del norte a sur del país y una bibliografía que puede consultarse con cierta facilidad. Es necesario señalar, además, que es una valiosa contribución a la difusión de la cueca, danza señera de nuestra identidad nacional.

Honorio Arredondo C.

Reseñas de fonogramas

Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX). Casete stereo. Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, Coro de solistas (dir.: Guido Minoletti), Leticia Albarracín (órgano), director general: Guillermo Rifo. Compilación y selección de las obras: Doris Ipinza. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART). 1995.

Este fonograma es un importante aporte al conocimiento de nuestra música catedralicia de los siglos XVIII y XIX, tan poco difundida a pesar del trabajo de rescate que realizó Samuel Claro, tarea plasmada en 1971 al microfilmear la casi totalidad del Archivo Musical de la Catedral de Santiago. En esa misma época este investigador reconstruyó, editó e impulsó la presentación pública de la Misa en Sol Mayor de José de Campderrós. El estreno de la Misa se realizó en la Catedral y la obra fue grabada. Después de eso, poco o nada se hizo en pro de la difusión de las más de 400 obras que se microfilmearon, hasta que el entusiasmo y tesón de la joven musicóloga Doris Ipinza lograron que se editara la casete que se comenta. Esta fue consecuencia del registro que se realizó en enero de 1995 en la Catedral de Santiago, en un concierto que la joven estudiosa organizó *in memoriam* de Samuel Claro. Tal como en el reestreno de la Misa de Campderrós, en este segundo concierto de obras del Archivo de la Catedral, casi 24 años después, un público curioso, ávido por conocer su historia, desbordó el Templo metropolitano.

Música chilena catedralicia (siglo XVIII-XIX) incluye once bellas obras rescatadas del Archivo de la Catedral, cuyos autores conocidos tuvieron gran relevancia en la vida musical chilena; igualmente, el fonograma contiene notas explicativas de la musicóloga Doris Ipinza que entregan al auditor abundante información. De los 140 villancicos de Navidad que se conservan en el archivo catedralicio, —según nos señala la comentarista de la grabación—, cinco, en transcripción de Doris Ipinza, conforman el lado A del fonograma. Estos son: 1. *De los coros celestiales* del barcelonés José de Campderrós (1742-1812); 2. *Festivos zagales* del santiaguino José Antonio González (1752-1840); 3. *Este es el maná sagrado* del limeño José María Filomeno (1782- ?), además de: 4. *Un músico que segando el punto*, y 5. *Enamorados caminan* de autoría anónima. En estas obras intervienen las sopranos Katherin Heufeman (1 y 2) Claudia Virgilio (3 y 4) y Mónica González (5), la contralto Pilar Díaz (1) y el tenor Alejandro Prieto (5) acompañados de órgano, coro y orquesta.

El lado B está conformado por: 6. *Stabat Mater - O quam tristis*, 7. *Domine tu mihi lavas pedes* y 8. *Domine Jesus Christus* de José Zapiola (1802-1885), todas piezas transcritas por Cecilia Santa Cruz. La primera es para coro masculino, la segunda es un lavatorio a tres voces masculinas y la tercera una antifona para coro mixto. El coro, dirigido por Guido Minoletti, es acompañado por órgano (Leticia Albarracín). El lado B del fonograma se completa con música religiosa para orquesta y coro. Las siguientes obras fueron incluidas: 9. *Sanctus* y *Agnus Dei* de José de Campderrós (1742-1812), transcrito por Doris Ipinza; 10. *Christus factus est* y 11. *Gloria Laus*, ambas obras de José Bernardo Alzedo (1788-1876), en transcripción de Denise Sargent.

El trascendente esfuerzo realizado por la joven musicóloga Doris Ipinza, que contempló la compilación de los materiales musicales, la selección de las obras contenidas en la casete, la transcripción de varias de ellas, así como la coordinación y producción general del fonograma, se vio felizmente respaldada por un grupo de cantantes dirigidos por Guido Minoletti e instrumentistas de muy buen nivel musical, todos bajo la hábil batuta del maestro Guillermo Rifo.

Fernando García

Celso Garrido-Lecca. *Encuentros*. CD digital. OXY, Occidental Peruana Inc., Intérpretes varios. 1995.

Un nuevo CD con música de Celso Garrido-Lecca, sin duda uno de los más importantes compositores del continente americano, ha entrado en circulación. El fonograma contiene las siguientes obras de dicho creador: *Dúo concertante* para charango (Ítalo Pedrotti) y guitarra (Mauricio Valdebenito); *Sonata-Fantasia* para violoncello (Edgar Fischer) y piano (María Iris Radrigán); *Intihuatana* para

cuarteto de cuerdas (violín I: Federico Britos, violín II: Juan González, viola: Juan Meneses, cello: Guarnieri Rovatti); *Simpay* para guitarra (Javier Echeocopar) y *Trio para un nuevo tiempo* para violín, cello y piano ("Trio Arte" de la Universidad Católica de Chile: Sergio Prieto, Edgar Fischer, María Iris Radrigán). El registro de las obras se realizó en diferentes estudios y salas de concierto de Santiago de Chile y Lima, en distintas fechas, por intérpretes principalmente chilenos y peruanos y por técnicos de ambas nacionalidades. La grabación final del disco fue matizada en los estudios de Radio Beethoven de Santiago. En suma, en el fonograma comentado se reunieron esfuerzos realizados, entre 1974 y 1995, por músicos y técnicos de dos países hermanos.

Es oportuno señalar lo anterior, pues Garrido-Lecca se formó como compositor particularmente en Perú y Chile. Terminados sus estudios de música en su país natal, siendo todavía muy joven, se trasladó a Santiago para perfeccionarlos en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile. Se radicó en este país y desarrolló su actividad artística por cerca de 25 años, hasta 1973. Por entonces regresó a Lima, donde vive actualmente, pero con frecuencia visita Chile y sus obras son presentadas continuamente en el país por diversos conjuntos y solistas, formando parte de nuestro mundo musical. Este rasgo de la vida del compositor, su "doble nacionalidad" se podría decir, a lo que se agrega un profundo amor por la cultura de los pueblos latinoamericanos, le han llevado a buscar caminos de integración, tanto en su música como en su vida profesional.

Lo dicho explica, en gran medida, el título del nuevo fonograma de Garrido-Lecca: "Encuentros". En su realización se reunieron, como se ha dicho, músicos y técnicos peruanos y chilenos, y en las creaciones del compositor aparecen fundidos rasgos de la música europea con trazos de la música de nuestro continente, en un proceso de síntesis de gran trascendencia que ha llevado a preguntarse al compositor peruano Enrique Iturriaga, -autor de los ilustrativos comentarios incluidos en el fonograma que se reseña-, si no es éste un signo de lo que será el futuro de nuestra música.

Garrido-Lecca no sólo muestra enorme imaginación musical en las obras de la selección contenida en el CD, sino que también un manejo fluido de su oficio de músico. Esto se ve respaldado por un grupo de muy eficientes intérpretes que saca gran partido del peculiar lenguaje del compositor. Ya en la década de 1960, éste elaboró un discurso en que, -inspirándose en Latinoamérica, básicamente en lo peruano-, lo nuestro comenzó a perfilarse como elemento significativo de su obra. Este paso inicial está representado en el fonograma por *Intihuatana* (1967). En una siguiente etapa de su labor creativa, Garrido-Lecca, ya de regreso en su país, profundizó su contacto con la música popular, -proceso iniciado en Chile-, lo que le permitió en las décadas de 1980 y 1990 lograr la síntesis a la que se ha hecho referencia. Las obras producidas en los últimos diez años, si bien poseen un lenguaje indiscutiblemente latinoamericano, tienen distinto grado de vinculación directa con lo popular del continente. En el *Dúo concertante* (1990), además de emplear instrumentos usuales de la música popular, el autor juega con un material que procede -en medida importante- de usos interpretativos tradicionales; en *Simpay* (1988) se basa en giros, modos y diferentes expresiones del folclore ayacuchano; en *Trio para un nuevo tiempo* (1985) utiliza como fundamento y desencadenante de la creación la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra, y en *Sonata-Fantasia* (1987), según Enrique Iturriaga, "ciertos intervalos y ritmos que pueden haber procedido de nuestra música tradicional, ahora se convierten en lenguaje propio y son capaces de asimilarse a su natural subconsciente".

El CD *Encuentros*, de Celso Garrido-Lecca, enriquece en forma considerable el acervo fonográfico de la música latinoamericana al mostrar parte de la obra de un compositor altamente significativo con proyección universal.

Fernando García

Taller de Montaje de Música Popular. *Fonograma de recopilación 1994-1995*. Casete. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1995.

El fonograma nos presenta una compilación del trabajo realizado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante los años 94-95 en el curso "Taller de Montaje de Música Popular", dirigido por el profesor José Miguel Candela. Este trabajo representa la consolidación del género música popular dentro del currículum de estudio de los alumnos de dicha Facultad, proceso que

comenzó tímidamente a fines de la década de los 80 con profesores como Guillermo Rifo, Steve Loza y Rodrigo Torres.

La casete se compone de siete obras que se mueven entre la franca experimentación sonora y la canción balada, siempre vigente. La primera de ellas, titulada *Poe*, corresponde a una creación colectiva con textos de Edgar A. Poe. Musicalmente posee una base de tres guitarras eléctricas (Patricio Álvarez, Roque Rivas, Hugo Escanilla) y teclados (José Saavedra); con estos elementos y los textos intercalados en cada sección, se produce una búsqueda de atmósferas y sonoridades especiales a partir de la experimentación sonora. Ésta se pasea por “ambientes minimalistas, aleatorios, electrónicos, concreto, rockero” creando un *collage* de mucho interés.

La obra *Pájaros*, también colectiva, plantea, a diferencia de la anterior, una gran uniformidad en su concepción y se puede entender como una gran mantra. Usa secuencias, samplers y percusión (Cristián González, Elisa Lagos, Luis Leiva, Víctor H. Toro). Nos inserta en las sonoridades arábigo-orientales y nos habla del interés por recrear sonidos de la antigüedad, tal cual lo hacen en Europa o Inglaterra grupos como “Dead Can Dance”. Lo siguen dos montajes, *Acalanto* (Chico Buarque) y *Twin Peaks Theme* (A. Badalamenti), ceñidos a los arreglos originales. En el primero participan Mariana Chamorro (cello, voz) y Soledad Morales (voz, guitarra), y en el segundo; Luis Leiva (bajo eléctrico), José Saavedra (teclado y secuencia) y José Miguel Abarca (guitarra eléctrica). Luego figura en la casete *Un nuevo encuentro* de Soledad Morales, que es una balada con un arreglo simple de guitarra y cello en el que se apoya un texto y una interpretación bastante sólida. Intervienen Soledad Morales (guitarra, voz) y Mariana Chamorro (cello). A continuación se incluye, *D*, cuyo autor, Fred Frith, es un personaje vinculado al mundo del jazz actual. Básicamente es un trabajo con base en tres guitarras eléctricas (Patricio Álvarez, Roque Rivas, Hugo Escanilla) que se desarrolla dentro de un ambiente minimalista. La última pieza, *Ejercicio de música aleatoria N° 1. Ojo de Agua* de José Miguel Candela, crea una doble ambientación sonora entre un cello (Mariana Chamorro) y sonidos electrónicos. De este modo suenan simultáneamente el cello con un efecto de arcaico paralelismo y sonidos electrónicos que nos conectan con el mundo atonal y aleatorio, creando una realidad sonora no definible.

Finalmente, es destacable el trabajo multidisciplinario que se produce en un proyecto de este tipo, que vincula, de algún modo, las diversas disciplinas del arte, tales como creación, interpretación, arreglos, sonido, grabación y producción.

Raúl Suau C.

IN MEMORIAM

Cora Bindhoff (1905-1995)

La *Revista Musical Chilena* desea rendir su homenaje a la distinguida educadora Cora Bindhoff, fallecida recientemente después de una muy fructífera labor en el campo de la educación musical, a través de la palabra de dos de sus colegas, colaboradoras y amigas.

Cora Bindhoff Enet

Un día 27 de octubre, a la edad de 90 años, se durmió en la paz de los justos la maestra Cora Bindhoff, mujer que se imponía por su personalidad carismática; de gran sensibilidad, de gran belleza física y espiritual que se proyectaba con una bondad y sencillez propia de los grandes maestros.

Realizó sus estudios musicales en Chile, Argentina, Bélgica y Berlín, cultivando una exquisita cultura musical que alimentó durante toda su vida, incluso en los momentos más difíciles, cuando le acaeció una grave enfermedad que la dejó postrada en el año 1969, en pleno ejercicio de su gran labor pedagógica, a la edad de 62 años.

Estuvo íntimamente ligada al nacimiento del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), que empezó a gestionar en el año 1957, durante el decanato de don Alfonso Letelier Llona, y que luego, en el año 1962, fundara y fuera su primera directora. Con que orgullo recordaba esos esforzados y difíciles tiempos de inicio, la llegada de los becarios latinoamericanos, entre los cuales se destaca la primera becaria del INTEM, la maestra Florencia Pierret, de República Dominicana, hoy gran representante de la educación musical de América y quien fuera coordinadora docente de este Instituto.

La señora Cora tuvo un papel preponderante en los momentos claves del desarrollo de la educación musical renovada, tanto en Chile como en Latinoamérica, y también del movimiento coral chileno, en el cual se contó entre las más destacadas directoras.

Representó brillantemente a nuestro país en todo los foros pedagógicos musicales que tuvieron lugar en ese tiempo, en América y Europa.

Sus escritos, pioneros en la educación musical en toda Latinoamérica, han sido publicados en las más prestigiosas revistas internacionales, entre las cuales destacamos la *Revista Musical Chilena*.

Su gran influencia, aparece sintetizada en una entrevista que le hiciera la profesora Margarita Schultz (ex becaria INTEM), –actual docente del Departamento de Teoría de la Artes de la Facultad de Artes–, y publicada por este Instituto en el primer número del Boletín Interamericano de Educación Musical, en 1983.

En el año 1985, durante la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Viña del Mar, la Organización de los Estados Americanos, a través del CIDEM, le rindió un sentido homenaje como testimonio y reconocimiento de la comunidad artística de las Américas, por su extraordinaria labor para el desarrollo y promoción de la educación musical.

En 1988, en reconocimiento a su magnífica trayectoria, el Instituto Interamericano de Educación Musical publicó su última obra, titulada “El silabario musical (... del niño común y corriente)”.

Las enseñanzas pedagógicas y el mensaje espiritual que nos legara Cora Bindhoff, perdurarán en el corazón de cada uno de sus discípulos y de quienes tuvimos el honor de conocerla.

Estoy segura que la señora Cora está junto a su creador, al que tanto amó y respetó, dirigiendo un coro de ángeles que iluminará siempre la gran cruzada musical que proyectara en toda nuestra América.

Margarita Fernández Grez

Cora Bindhoff maestra y música

Mucha obra de crecimiento y desarrollo musical, en Chile y otros países latinoamericanos, contiene de manera tácita rasgos de la personalidad pedagógica de Cora Bindhoff. No sabemos bien en cuántas actividades de canto o realización musical vocacionales o profesionales está esa hermosa influencia. En ese *no saber* están las verdaderas semillas de los educadores, ese pleno *anonimato* de su influencia; a veces ellos pueden identificar los frutos de su siembra.

De su siembra he recogido experiencias valiosas atinentes a lo musical, a lo general artístico, a la vida misma. No sólo en mi año de becaria del Instituto Interamericano de Educación Musical, del cual Cora Bindhoff fue la primera directora, sino en posteriores conversaciones que pudieron prolongarse hasta poco antes de su fallecimiento. La más importante de esas experiencias, la nutricia, fue su comunicación constante del amor por la música. Eso, amar la música, debía ser la base de toda pedagogía musical. Del amor nacía el respeto por lo musical: "si tienes que interrumpir un ejemplo musical en clase, nunca lo hagas en la mitad de una frase musical, hazlo al final de la misma, déjala concluir como idea, déjala vivir como idea".

Pero, ese respeto por lo musical tenía muchas manifestaciones diferentes, la sutileza para exponer (en teoría y práctica) el variado universo de la música, siempre considerado por Cora Bindhoff como un "organismo viviente", como un ser vivo y palpitante. De esa actitud se derivaba esta otra: el respeto por los receptores principales de la pedagogía musical, los niños. Entonces, era un deber proporcionarles siempre sonidos musicales de buena calidad, ejemplos bellos, de nivel artístico, –fueran en la música folclórica, popular, académica–, y variar y complementar los métodos de educación musical para dar con cada uno de ellos lo mejor de cada uno. Así, Orff, Martenot, Ward, Kodaly, entre otros, fueron iluminadores de un método principal: la creatividad específica que cada educador, en palabras de Cora Bindhoff, debía poner en práctica de acuerdo con la personalidad de los niños y los grupos que constituían.

Cora Bindhoff hablaba a menudo de la pirámide de la música. Una metáfora que aludía a la necesaria base en la educación musical de la infancia y el desarrollo del folclore, sin la cual la cumbre de la pirámide, esos músicos destacados y grandes creadores musicales, no tendrían dónde sostenerse.

Es comprensible, entonces, que en sus ex alumnos, en quienes tuvieron el beneficio de su experiencia musical y sus enseñanzas, Cora Bindhoff esté presente, activa como siempre.

Margarita Schultz

Biografía selectiva de escritos de Cora Bindhoff de Sigren

- 1957 "Prólogo" a *Canciones para la juventud de América*. Vol. I (compilados por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Asociación de Educación Musical de Chile). Santiago de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, pp. iii-iv.
- 1960a "Conferencia bienal de la Asociación Nacional de Educadores en los EE.UU.", *RMCh*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 113-117.
- 1960b "El kindergarten musical y su aporte a la música", *RMCh*, XIV/72 (julio-agosto), pp. 99-104.
- 1960c "Prólogo" a *Canciones para la juventud de América*. Vol. II (compilados por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Asociación de Educación Musical de Chile). Washington D.C.: Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, pp. v-vii.
- 1964a "Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina", *RMCh*, XVIII/87-88 (enero-junio), pp. 5-8.

- 1964b "La enseñanza de la música en Chile" (coautoría con Domingo Santa Cruz), *El estado actual de la educación musical en el mundo*. Editor Egon Kraus. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), pp. 46-69.
- 1965 "Consideraciones y nuevas experiencias en educación musical escolar", *RMCh*, XIX/91 (enero-marzo), pp. 7-17.
- 1966 "Las orientaciones técnicas de la educación musical actual", *RMCh*, XX/96 (abril-junio), pp. 7-21.
- 1967 "Zoltán Kodály. In memoriam", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), p. 111.
- 1986 "La educación musical, el hombre y el cosmos", *BIEM*, N° 6 (enero-abril), pp. 8-10.
- 1988 *El silabario musical (...del niño común y corriente)*. Santiago: O.E.A., Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Instituto Interamericano de Educación Musical, 59 pp.

Índice de números publicados correspondientes a 1995

ÍNDICE ALFABÉTICO DE CONTRIBUCIONES

- Aharonián, Corián.* Humilde aporte a una fiesta de celebración. N° 183:65.
- Allende-Blin, Juan.* Al descubrimiento del Debussy perdido. N° 184:11.
- Autores varios.* Juicios sobre Margot Loyola. N° 183:67.
- Bariaux, Daniel.* Hacia los límites de la ciencia y del arte: los instrumentos musicales acústicos y electroacústicos. N° 184:39.
- Concha Molinari, Olivia.* Violeta Parra, compositora. N° 183:71.
- Corrado, Omar.* Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes. N° 184:47.
- García, Fernando.* In memoriam. Carlos Sánchez Málaga (1904-1995). N° 184:131.
- Garrido, Pablo.* Margot Loyola y el folclor migratorio. N° 183:61.
- Jorquera, María Cecilia.* Apuntes de viaje: el estado actual de la educación musical chilena. N° 184:85.
- Listado selectivo de creaciones y bibliografía de Margot Loyola.* N° 183:59.
- Matthey, Gabriel.* Necesidad y demanda social de la música chilena. N° 184:95.
- Merino, Luis.* Editorial. N° 183:7.
- Plath, Oreste.* Liviano esbozo de una artista. N° 183:60.
- Riesco, Carlos.* Editorial. N° 184:9.
- Ruiz Zamora, Agustín.* Conversando con Margot Loyola. N° 183:11.
-
- _____ . Discografía de Margot Loyola. N° 183:42.
-
- _____ . Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica. N° 184:65.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- C.G.M.: Carmen García Muñoz
 C.Q.: César Quezada
 F.G.: Fernando García
 H.A.C.: Honorina Arredondo Calderón
 I.G.: Inés Grandela del Río
 J.B.: Joaquín Barceló
 L.B.: Lina Barrientos
 L.S.S.: Leonor Soto Saavedra
 M.C.D.: Miguel Castillo Didier
 S.S.E.: Sergio Sauvalle Echavarría
 V.R.: Víctor Rondón

Libros

- Béhague, Gerald. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul.* Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas

- at Austin, 1994, XVII+3, 202 pp. M.C.D. N° 184:121.
- Loyola, Margot. *El cachimbo, Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1994, 142 pp. L.B. N° 183:126.
- Milanca Guzmán, Mario. *La música venezolana: de la colonia a la república.* Caracas: Monte Ávila, 1994, 283 pp. C.G.M. N° 184:122.
- Schultz, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical.* Santiago: Ediciones Dolmen, 1993, 148 pp. J.B. N° 183:126.
- Suárez-Pajares, Javier y Xoán M. Carreira, editores. *The Origins of the Bolero School.* En *Studies in Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, volumen IV, número I, primavera, 1993, vi+133 pp. M.C.D. N° 183:128.

Fonogramas y videos

- Alexander, Leni. *Balagán*, teatro para escuchar. Casete. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994. F.G. N° 183:130.
- Chile del siglo XX en dúos de guitarras*. CD digital. SVR Producciones, SVR-2016. Luis Orlandini, Óscar Ohlsen (guitarras). 1995. S.S.E. N° 184:128.
- Forum Música*. Colección caminos de vida, N° 1. CD digital. Intérpretes varios. Occidental Petroleum Corp. of Perú, Goethe-Institut Lima y Asociación Musical Renacimiento, s/a. I.G. N° 184:125.
- Loyola Palacios, Margot y Osvaldo Cádiz Valenzuela. *Danzas Tradicionales de Chile*. Ministerio de Educación, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1993. Video color, 1 hora 10 min., y C.D., Sello Alerce, CDAE 0211 DDD, 35 minutos. H.A. N° 183:125.
- Música contemporánea chilena dúos y tríos*. CD digital, Stereo. SVR Producciones, SVR 1011. Víctor Rondón, J. Octavio Hasbún (flautas dulces), Miguel Ángel Aliaga (viola da gamba), Ana María Cvitanic (piano). FONDART (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes), Ministerio de Educación, FUAR (Fondo Universitario de las Artes, Universidad de Chile), Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1993. I.G. N° 184:123.
- Música chilena para guitarra del siglo XX*, vol. II. Intérprete Luis Orlandini. Sello SVR Producciones, CD, SVR-1009, 1993. I.G. N° 183:130.
- Música y poesía desde Gabriela Mistral*. Casete. Pauta Tres AXXIGMO. Coro Arsis XXI, Silvia Sandoval (dir.). FUAR (Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile), 1993. L.S.S. N° 184:130.
- Nobre, Marlos. *Hommenagem a Villa-Lobos, Reminiscências*. Heitor Villa-Lobos: Douze Études. CD digital. Suiza, Sello Léman Classics, LC 44601. Joaquim Freire (guitarra). 1993. V.R. N° 184:126.
- Nobre, Marlos. *Orchestral, Vocal and Chamber Works*. Album doble, CD digital. Suiza, Sello Léman Classics, LC 44100. Intérpretes varios, 1994. V.R. N° 184:127.
- Piano chileno de ayer y hoy*. CD digital, Stereo. SVR Producciones, SVR 1026. Elma Miranda, Graciela Yazigi, Cecilia Plaza, Deborah Singer (piano). FONDART (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes) Ministerio de Educación [1995]. I.G. N° 184:124.
- Retrospectiva de la música vocal chilena*. 2 casetes estereo. SVR Producciones, NCC 106-107. Patricia Vásquez (soprano), Elvira Savi (piano). FUAR (Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile), 1993. C.G. N° 184:125.
- Rheinisches Collegium Musicum (Festkonzert, 1993)*. CD Digital. Live-Recording. Wiesbaden, Aloys Aloffs Collegium Musicum Renano, David Serendero (dir). [1994]. L.B. N° 184:123.
- Saxofones para Sax*, concierto homenaje. Casete. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, [1994]. F.G. N° 183:131.
- Vásquez, Edmundo. *Auzielle*, Impressions de la Caraïbe, Créole, Tientos, Ofrenda, Suites, Tonadas, Lointaine. CD digital. Etcetera Records, Amsterdam, KTC 1173. Assieme Chitarristico Italiano, Paolo Manzo, director, 1993. I.G. N° 184:124.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet y en el teatro

- Beuchat, Carmen*. (Leni Alexander), *Menetekele*, N° 183:118.
- Concha, Gaby* (Juan Lemann), *La vaca Cornelia*, N° 184:116.
- Concha, Gaby*. (Guillermo Rífo), *Manantial de piedra*, N° 183:118.
- Inostroza, Marcela* (Jorge Martínez), *Hildra del Lerna*, N° 183: 118.
- Núñez, Maritza*. (Alfonso Padilla), *Niña de cera*, N° 184:116.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

- Advis, Luis. **Invitación al vals*, N° 183:108; *El amor*, N° 183: 110, N° 184:105, 106; *Los tres tiempos de América*, N° 183:116; *Cueca y Rin*, N° 184:106; *Tres preludios*, N° 184:109; *Preludio N° 3*, N° 184:117.
- Aguilar, Miguel. *Fantasia*, N° 183:108; *Quodlibet*, N° 184:107.
- Aguilera, Carmen. *Cámara*, N° 183:109.
- Aguilera, Ricardo Mauricio. ¡Ay! *morenita*, N° 183:111.
- Alcalde, Andrés. *Canzona*, N° 184:106.
- Alexander, Leni. **Paisajes-Memorias*, N° 183:107; *Menetekéle*, N° 183:108; *Meralo*, N° 184:107.
- Allende- Blin, Juan. *Palimpsest*; *Transformations IV, Zeitpanne, Les voies de la voix, Dialog für zwei Spieler*, N° 183:109; ***Profils*, N° 183:116; *Samech*, N° 183:116; ***Transformation V*, N° 183:117, N° 184:111; *Erratum musical de /pour/ sur Marcel Duchamp*, N° 183:117; *Vocalises autour d'un poème: Mein Ende*, N° 183:117; *Souffle*, N° 183:117; *Coral de caracola*, N° 183:117, N° 184:111; *Transformations II*, N° 183:117; ***Letztes Geleitzwei von Hanns Stein*, N° 184: 111.
- Allende, Pedro Humberto. *Estudio 5*; *Tonadas 5, 6 y 17*, N° 183: 107; *Mientras baja la nieve*, N° 183:110; *Tonadas 5, 6 y 7*, N° 183: 117; *Tonadas 6 y 7*, N° 184:109; *El encuentro*, N° 184:110; *Doce tonadas de carácter popular chileno, 1, 3, 4, 7, 8, 10, 11 y 12*, N° 184:111, 112; *Miniatura griega 4*, N° 184:117; *Tonada 5*, N° 184:117.
- Alvarado, Boris. **Monderix*, N° 183:108.
- Alvarado, Percy Orlando. *Estudio atonal 1*, N° 183:111.
- Alzedo, José Bernardo. *Christus factus est y Gloria laus*, N° 183: 113.
- Amenábar, Juan. **Modulaciones instantáneas, Contra-Vals; Nativity Blues*, N° 183:107, N° 184:109; **Elahí*, N° 183:108, N° 184:105; *Caballo del alba*, N° 183:112, N° 184:105, 108; *Amacatá*, N° 183:115; **Cansancio infinito, I will pray* N° 183:117; *Juego a tres*, N° 184:105; *Preludio*, N° 184:110,117; *Música nocturna*, N° 184:112; *Los peces, Ludus vocalis*, N° 184:117.
- Amengual, René. *Himno de la Universidad de Chile*, N° 183:111; *Primer cuarteto*, N° 184:106; *El arroyuelo*, N° 184:117.
- Ancarola, Francesca. **Arena*, N° 183:109; *Cygnus*, N° 183:115.
- Anónimo. *Enamorados caminan*, N° 183:113.
- Araus, Adolfo. *El despertar de la tierra*, N° 183:108.
- Arenas, Mario. *Cuarteto 1*, N° 183:110.
- Arriagada, Jorge. *Le deux Fragonards, Le ciel de Paris; Amelia López O'Neil, Los naufragos; Blanvalet; El ojo que miente; Ricardo III; La isla del tesoro; It's all true*, N° 183:112.
- Arrieta, Rodrigo. *Estados de ánimo*, N° 183:111.
- Becerra, Gustavo. *Romance de rosa fresca*, N° 183:112, 114, 115, 116; *Sonata 2*, N° 183:112, 114, 115; *Siete canciones de alta copa*, N° 183:115; *Secreto*, N° 183:116; *Sonata 1*, N° 184: 106, ***Black Hole* N° 184:112.
- Barria, Hernán. *Tres estudios para cuarteto de cuerdas sobre canciones populares chilenas*, N° 184:109.
- Bello, Joaquin. **Saq'sai Huamán*; **Nocturnos*; **De los Himalayas a los Andes*; **Reminiscencias*; **Preludios, Latencia*; **Tres nocturnos en sintetizador*; **Tres preludios en piano*; **Confidencias de grillos; Improvisación en charango de temas andinos; Improvisación en Sakuhachi*, N° 183:107.
- Bianchi, Vicente. *Señor ten piedad; Cordeiro de Dios*, N° 183:111; *Misa a la chilena*, N° 184:110.
- Bisquert, Próspero. *Trois esquisses pour piano*, N° 183:112.
- Bodenhöfer, Andreas. *El gaucho*, N° 183:108.
- Botto, Carlos. *Cuatro cantos quechuas*, N° 183:110; *Instancias*, N° 184:105; **Tiempo*, cantata de cámara op. 43, N° 184:106; *Tonada op. 36*, N° 184:107; **Cuatro preludios*, op. 47, N° 184:109; *Fantasia*, N° 184:109; *Diez preludios*, N° 184:112.
- Bravo, Carola. *Tres pequeñas piezas; Lo sabe ya todo el pueblo*, N° 183: 111.
- Brown, Edward. *Canzona 4. Por la paz*, N° 183:107, 117, N° 184:107; *La Pepina*, N° 183:110.
- Burotto, Rodrigo. *El entierro de Ioktor*, N° 183:111.
- Cabezas, Estela. *Anchimalen; Las lágrimas; El arco iris*, N° 183: 112; *Saudades*, N° 184:106, 107.
- Cáceres, Eduardo. *Epigramas*, N° 183:107, 117; *Tubular 1*, N° 183: 109; *3 Mo-men-tos*, N° 183:113; *Suite pewenche*, N° 184:106; *El viento en la isla*, N° 184:109; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N° 184:117; *Metamambo*, N° 184:117.

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

- Campbell, Ramón. *Alma*, N° 184:105.
- Campderrós, José de. *De los coros celestiales; Sanctus y Agnus Dei*, N° 183:113.
- Campos, Jorge. * 3729, N° 183:108.
- Cantón, Edgardo. *Balada*, N° 183:110, N° 184:105, 107; * *Música en espera de su imagen*, N° 183:119, N° 184:107; *Zahir*, N° 184:105.
- Capra, Francisco Eugenio. *Contacto solar*, N° 183:111.
- Carrasco, Fernando. * *Leftraro*, N° 183:110; *Nil novisubsole*, N° 184:117.
- Chuaqui, Miguel. *Juego*, N° 184:106.
- Claro, Samuel. *Tres invenciones cromáticas*, N° 183:116.
- Coloma, Eleonora. *Cinco trozos para piano*, N° 183:111.
- Contreras, Juan Carlos. * *El viaje*, N° 183:109.
- Cori, Rolando. * *Variaciones sobre el himno de la Universidad de Chile*, N° 183:109; *Give your Heart*, N° 184:105, 108; *Ad libitum*, N° 184:105; *Fiesta*, N° 184:117.
- Cortés, Renán. *Suonare II*, N° 183:114, 115; * *Dúo est*, N° 184:105, 107, 109.
- Délano, Pablo. *Dúo para guitarras*, N° 183:107; *Espiral*, N° 183:112; *Las canciones de Natacha*, N° 183:115; *Canción del aizal*, N° 184:107.
- Escobedo, Ricardo. *On Board*, N° 183:114; *Para entonces*, N° 184:107.
- Filomeno, José María. *Este es el maná sagrado*, N° 183:113.
- García, Fernando. *En el parque*, N° 183:109; *Cuatro micropiezas*, N° 183:114; *Comentarios breves*, N° 183:117, N° 184:112; * *Opciones*, N° 184:105, 106, 110; * *Cuatro piezas breves*, N° 184:106; * *Juicios y opiniones*, N° 184:106; *Voz preferida*, N° 184:107; * *Cuatro momentos para corno*, N° 184:107, 109; *El hambre*, *El Aconcagua*, N° 184:109.
- Garrido-Lecca, Celso. *Trío para un nuevo tiempo*, N° 184:109.
- Giarda, Luigi Stefano. *Romanza senza parole*, N° 184:109.
- González, Jaime. *Antivísperas*, N° 183:112; *Visiónarias I y II*, N° 183:114; *A cantar un villancico...*, N° 184:107; *Gloria*, N° 184:107; *Ensemble*, N° 184:109.
- González, José Antonio. *Festivos zagales*, N° 183:113.
- González, Sergio. *Rítmos divididos*, N° 184:105, 107.
- Guarello, Alejandro. *Quinteto*, N° 183:108; * *Domus*, N° 183:117, N° 184:107.
- Guzmán, Eustaquio Segundo. *La engañosa*, N° 184:106.
- Guzmán, Federico. *Zamacueca* N° 3, N° 183:112, N° 184:117; *Elegía*, N° 184:117.
- Heinlein, Federico. *No hay tiempo que perder*, N° 183:107, 117; *Tripartita*, N° 183:110; *Pena de mala fortuna*, N° 183:112; *Dame la mano*, N° 184:105; * *Testimonio*, N° 184:106; *Sonatina*, N° 184:106; *Odas elementales*, N° 184:106; * *Baladas*, N° 184:107; *Los olivos grises*; *La plaza tiene una torre*, *La lluvia*, N° 184:107; *Balada matinal*, N° 184:109.
- Holman, Ernesto. *OIREBA*, N° 184:117.
- Hurtado, Claudio Raúl. *Canto moreno*, N° 183:111.
- Jara, Víctor. *Luchín; Plegaria de un labrador; Te recuerdo Amanda*, N° 183:110.
- Lefever, Tomás. *Madrigales de América o Cantautones de Iberoamérica*, N° 183:113, 116, N° 184:108; *Propuesta*, N° 183:115; * *Cantos por el padecimiento del hijo del hombre*, N° 184:109.
- Lefever, Tomás (Buarque, Chico). *¡Oh! qué será*, N° 183:113, 116, N° 184:108; *Construção*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Granda, Chabuca). *La flor de la canela*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Heredia, Víctor). *Razón de vivir*, N° 183:113, 116, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Manzanero, Armando). *Te extraño; Esta tarde vi llover*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Milanes, Pablo). *Que ya viví*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Parra, Violeta). *Rin del angelito*, N° 183:113, 116, N° 184:108; *Pupila de águila*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Rodríguez, Silvio). *Unicornio azul*, N° 183:113, 116, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Serrat, Joan Manuel). *Cantares*, N° 183:113, 116, N° 184:108; *Penélope*, N° 184:108.
- Lefever, Tomás (Yupanqui, Atahualpa). *Los hermanos*, N° 183:113, 116, N° 184:108.
- Lemann, Juan. *Maestranzas de noche*, N° 183:107, 117; *Eólica*, N° 183:110; *Pieza para dúo*, N° 183:113; *Puentes*, N° 183:117; *Akústica*, N° 184:105; *Barrio sin luz*, N° 184:108; *Home-naje a Alfonso Leng*, N° 184:117.
- Leng, Alfonso. *Doloras 1, 2, 3, 4 y 5*, N° 183:110, 112; *Preludios 1 y 2*, N° 183:110; *Dos preludios*, N° 183:112; *Doloras 3 y 4*, N° 183:113; *Alma mía*, N° 184:105; *Sonata II*, N° 184:107; *Sonata I*, N° 184:109, 112; *Poemas*, N° 184:110.
- Letelier, Alfonso. *Nocturnos*, N° 183:107, 109, 117, N° 184:106, 107; *Madrigal*, N° 183:110, 112; *Tres canciones antiguas* op. 24, N° 183:111, 112, N° 184:106, 107; *Hallazgo*, N° 183:111, 112; *Canción* op. 13, N° 183:112; *Pinares*, N° 183:111, 112, N° 184:107; *Canción de los pinos*, N° 184:105, 108; *Madrigal*, N° 184:105;

- Sonatina, N° 184:106; *Dame la mano*, N° 184:106; *Suite Aculeu*, N° 184:108.
- Letelier, Miguel. *Siete preludios breves*, N° 183:113, 117.
- Linker, Daniel. *Llano de la espera*, N° 183:111.
- López, Cristián. *Nubes*, N° 183:115; *Punta de riel*, N° 183:115.
- López, Jorge. *Mi alma*, N° 183:114, 115.
- Martínez, Gonzalo. *Pierrot*, N° 184:106, 110; *Mócula*, N° 184:110; *Pierrot II*, N° 184:110.
- Martínez, Jorge. **Astillas de bambú*, N° 183:109, N° 184:109, 117; *Leimotiv*, N° 183:114; *Mallcu*; *Ojo rojo*, N° 183:115; **Migraciones*, N° 184:107.
- Matamoros, Ximena. *Collage*, N° 183:110.
- Matthey, Gabriel. *Parrianas*, N° 183:111, N° 184:105, 106, 110; *Cuarteto Las Condes*, N° 183:113, N° 184:112; *Confesiones de una mujer*, N° 183:113; *Dúo uno*, N° 184:105, 108; *Preludios 1, 2, 3 y 4*, N° 184:106, 107, 110.
- Maupoint, Andrés. *Tres piezas sobre Tristán e Isolda*, N° 183:107, 11, 116, N° 184:108; *Sonata*, N° 183:108; *Arbol sin hojas*; *Sueños de Zaratustra*, N° 183:114; *Tres piezas* (cello y piano), N° 184:105; **Cuatro fascinaciones*, N° 184:106.
- Melo, Pedro. **Festejo*, N° 183:109.
- Miranda, Carlos. *Luna o reloj*, N° 183:111.
- Montecino, Alfonso. *Tres invenciones*, N° 184:109; *Ana*, N° 184:110.
- Mora, Mario. *Espaciamiento*, N° 183:108; *Simapsis*, N° 183:114; *NUD*, N° 184:105, 109, 117.
- Morales, Cristián. *Erial*, N° 183:109, 115; **Neva*, N° 183:110; *Cygnus*, N° 183:115, N° 184:109, 117; *Fonix*, N° 184:105, 110; *Kyuki*, N° 184:105.
- Morales, Jorge. *En el mismo lugar y alrededor del Sión*; *Sin tiempo para respirar*, N° 183:111.
- Mouras, Juan. *Cuatro cantos sobre "Alturas de Machu Picchu"*, N° 183:109; **Los poemas de Aysén*; **Los primeros y los últimos*; *Concierto chileno*, N° 183:116; *Cuatro valsés latinoamericanos*, N° 184:109; *Sonata*, N° 184:109.
- Negrete, Samuel. *Paisajes* (En el campo al atardecer, Brisas), N° 184:112.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Ojitos de pena*; *Canción de cuna*, N° 183:112; *Apegado a mí*, N° 184:108.
- Orjuela, Andrés. *Todo es ronda*, N° 183:111.
- Orrego-Salas, Juan. *Rústica*, N° 183:107, N° 184:112; *Romances pastorales*, N° 184:105; *La gitana*, N° 184:105, 108; *Sonata* N° 1 (violín y piano) N° 184:107; *Sonata* (piano) N° 184:109, 112; *Variations for a Quiet Man*, N° 184:109; *Tres cánticos sagrados*, N° 184:110; *Glosas*; **Tres fanfarrias*, N° 184:106, 107, 113.
- Ortega, Chañaral. **Preludio*, N° 183:119.
- Ortega, Sergio. **Fulgur y muerte de Joaquín Murietta*, N° 184:112.
- Ortiz, Ema. *Doce canciones de cuna*, N° 183:107; *Balada de la estrella*, N° 184:105.
- Osses, Bárbara. *Tríptico*, N° 183:111.
- Parra, Violeta. *Gracias a la vida*, N° 183:116, N° 184:108; *Anticueca 5*, N° 184:107; *Joven Sergio*; *Anticueca 4*, N° 184:113.
- Peña, Luis. *Desde mi guitarra*, N° 183:111.
- Pérez, Ignacio. *Kumbya*, N° 183:109.
- Potocnjak, Gerónimo. *Tormento*, N° 183:111.
- Puelma, Roberto. *Que bellos ojos tenía*, N° 183:112; *Alma no me digas nada*, N° 184:105.
- Ramírez, Hernán. **Tres poemas*, N° 183:108, N° 184:105, 109; *Poema XX*, N° 183:115; **La camisa de fuerza*, N° 183:116; *Oda de Horacio*, N° 183:119; **Motivo de son*, N° 184:105; *Trío* N° 2, N° 184:105; *Sensemayá*, N° 184:106.
- Restucci, Antonio. *Nusta*; *Bayón*, N° 183:109.
- Riesco, Carlos. *Viola d'amore*, N° 184:106; *Cuatro danzas*, N° 184:108.
- Rifo, Guillermo. *Ritual de la tierra*, N° 183:110; *Al sur del mundo*, N° 183:111; *Invenciones*, N° 184:105; **Quintay*, N° 184:106; *Fragmentos*, N° 184:107; *Quinteto 89*, N° 184:112.
- Rojas, Juan Pablo. *Plegaria*, N° 183:111.
- Salinas, Horacio. *Pequeño vals de invierno*; *Danza en tres tiempos*, N° 184:110.
- Sanhueza, Pablo. **Flujo de agua*, N° 183:110.
- San Martín, Juanita. *Suite latinoamericana*, N° 183:109.
- Santa Cruz, Domingo. *Poema trágico 5*, N° 183:107; *En la tierra arada del invierno* (*Seis canciones de primavera*), N° 183:116; *Dos canciones*, N° 184:105, 108; *De las montañas baja la nieve*, N° 184:113; *Viñetas*, N° 184:117.
- Schafler Saà, Manuel. *Mayday's Eve*, N° 183:111.
- Schidlowsky, León. *Tres truzos*; *Seis miniaturas*, N° 184:109.
- Septúlveda, María Luisa. *Estudio*, N° 183:107; *Zamacueca*, N° 184:106.
- Silva, Carlos. **Entorno*, N° 183:110; *Estradiver*, N° 183:111, 114; ¿*Vals o no vals?*, N° 184:106.
- Solovera, Aliocha. *Acuarelas*, N° 183:108; **Cuando el sol y la luna olvidaron la tierra*, N° 183:119.
- Soro, Enrique. *Il canto della luna*, N° 183:110; 112, N° 184:109; *Tres aires chilenos*, N° 183:110; *Andante appassionato*, N° 183:112, 107, 109; *Storia d'una bimba*, N° 184:105.
- Springinsfeld, Jorge. *Golpes*, N° 183:109, 110; **Como una estela*, N° 183:110; **El gran Swap*, N° 183:112.

- Soublette, Silvia. *Sabrás que no te amo y que te amo*, N° 183:112; *Isla*, N° 184:105.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Vos sois la estrella más linda*, N° 183: 112.
- Vargas, Darwin. *Talagante 73*, N° 183:107.
- Vásquez, Edmundo. *Suite popular*, N° 183:107, 115, 117; *Auzielle*, N° 184:107; *Entrada; Chacavea; Tonada*, N° 184:117.
- Vera Santiago, *Refracciones*, N° 183:108, 113, N° 184:108; *Tres temporarias*, N° 183:115, N° 184:110, 117; *Preámbulo y antiprosas*, N° 184:105; *Conmutaciones*, N° 184:105; *Círrus*, N° 184:117.
- Vergara, Juan Carlos. *Golpe de luz*, N° 184:117.
- Vila, Cirilo, *In memoriam*, N° 183:109; *Hojas de otoño*, N° 184:107; *Poema*, N° 184:117.
- Villagrán, Gerardo Arturo. *La primera*, N° 183:111.
- Vivado, Ida. *Canción*, N° 184:107.
- Vivanco, Jaime. **Derrota triunfal*, N° 183:108.
- Wistuba, Vladimir. **Dos epigramas*, N° 184:105.
- Wang, Patricio. ***Pinocho*, N° 183:117.
- Yuniz, Juan. *Jaapro*, N° 184:110; *Oh-lua*, N° 184:110; *Jaapros*, N° 184:110.
- Zapata (anónimo). *Un músico que cegando el punto*, N° 183:113.
- Zapiola, José. *Stabat Mater - O quam tristis; Domine tu mihi lavas pedes y Domine Jesus Christus*, N° 183:113.
- Zegers, Isidora. *Romance; L'Absence*, N° 183:112.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abarca, Gonzalo. N° 183:109.
- Academia Chilena de Bellas Artes. N° 183:107, 108; N° 184:116.
- Acosta, Daniela. N° 183:107.
- Advis, Luis. N° 183:108, 110, 116, 118; N° 184:105, 106, 109, 117.
- Agrupación Musical Anacrusa. N° 183:108.
- Agrupación Musiciámara-Chile. N° 183:112; N° 184:107.
- Aguilar, Miguel. N° 183:108; N° 184:107.
- Aguilera, Carmen. N° 183:109.
- Aguilera, Ricardo. N° 183:111.
- Aguilera Cid, Víctor. N° 183:115.
- Alarcón, Mario. N° 183:107.
- Alarcón, Rolando. N° 184:110.
- Albarracín, Leticia. N° 183:113.
- Alberti, Rafael. N° 183:111; N° 184:105.
- Alcalde, Andrés. N° 184:106, 115.
- Aleuy, Óscar. N° 183:116.
- Alexander, Leni. N° 183:107, 108, 118; N° 184:107.
- Aliaga, Miguel Ángel. N° 184:105.
- Allende, Pedro Humberto. N° 183:107, 110, 117; N° 184:110, 111, 117.
- Allende-Blín, Juan. N° 183:109, 116, 117; N° 184:110, 111.
- Almarza, Alberto. N° 184:109.
- Almarza, Gloria. N° 183:115.
- Alsina, Elisa. N° 183:118; N° 184:106.
- Alvarado, Boris. N° 183:108.
- Alvarado, Percy Orlando. N° 183:111.
- Alzedo, José Bernardo. N° 183:113.
- Amenábar, Juan. N° 183:107, 108, 112, 115, 117, 118; N° 184:105, 108, 109, 110, 112, 117.
- Amengual, René. N° 183:111; N° 184:106, 117.
- Anais, Claudio. N° 184:106.
- Ancarola, Francesca. N° 183:108, 109, 115.
- Aragua, René. N° 183:111.
- Aranda, Pablo. N° 183:115.
- Araus, Adolfo. N° 183:108.
- Araya, Claudio. N° 183:109.
- Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 184:115.
- Arellano, Manuel. N° 183:112.
- Arenas, Desiderio. N° 184:109.
- Arenas, Hernán. N° 183:109.
- Arenas, Mario. N° 183:110.
- Arguellas, José. N° 183:107.
- Arriagada, Jorge. N° 183:112.
- Arrieta, Rodrigo. N° 183:111.
- Arrojo, Gabriela. N° 183:111.
- Arroyo, Alejandro. N° 184:109.
- Arroyo, Gabriel. N° 184:108.
- Asamblea del Consejo Chileno de la Música. N° 184:115.
- Asociación Nacional de Compositores (ANC). N° 183:108, 113, 114, 115, 119.
- Asociación Nacional de Educadores Musicales de Chile (ANEM). N° 183:119.
- Asociación Nacional del Folklore de Chile (ANFLO-CHI). N° 183:119.
- Atenas, Jaime. N° 183:108.
- Atria, Jaime. N° 184:110.
- Aula Magna, Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 184:115.
- Aula Magna, Universidad de Playa Ancha. N° 183:116.

- Aula Magna, Universidad de Santiago.* N° 183:112; N° 184:108.
- Baan, Peter de.* N° 183:117.
- Bächli, Tomas.* N° 183:109; N° 184:111.
- Baeza, Mario.* N° 183:109, 119; N° 184:116.
- Bahn, Lina.* N° 184:109.
- Ballet Nacional Chileno.* N° 183:118; N° 184:116.
- Balter, Adriana.* N° 184:107.
- Banco Interamericano de Desarrollo.* N° 183:117.
- Barrenechea, Julio.* N° 183:111.
- Barría, Hernán.* N° 184:109.
- Barría, Patricio.* N° 183:110; N° 184:106.
- Barrientos, Lina.* N° 184:113.
- Barrientos, Paula.* N° 183:114.
- Barrios, Guillermo.* N° 183:114.
- Baudisch, Iris de.* N° 183:114.
- Becerra, Gustavo.* N° 183:112, 114, 115, 116; N° 184:106, 112, 113, 114.
- Bello, Andrés.* N° 183:118.
- Bello, Joaquín.* N° 183:107.
- Bena, Michel.* N° 183:112.
- Benedetti, Mario.* N° 183:111.
- Berg, Alban.* N° 184:111.
- Berger, René.* N° 183:115.
- Beuchat, Carmen.* N° 183:118.
- Bianchi, Marcela.* N° 183:108.
- Bianchi, Vicente.* N° 183:111; N° 184:110.
- Bisquert, Próspero.* N° 183:112.
- Bodenhöfer, Andreas.* N° 183:108.
- Botto, Carlos.* N° 183:110, 118; N° 184:105, 106, 107, 109, 112.
- Brahms, Johannes.* N° 184:113.
- Bravo, Carola.* N° 183:111.
- Bravo, Fernando.* N° 184:113.
- Bronces Filarmónicos.* N° 184:106, 107, 113.
- Brown, Edward.* N° 183:107, 108, 110, 117; N° 184:107, 109.
- Browné, Eduardo.* N° 184:109.
- Buarque, Chico.* N° 183:113, 116; N° 184:108.
- Bugaj, Tomasz.* N° 183:112.
- Buller, Miguel.* N° 184:106.
- Burotto, Rodrigo.* N° 183:111.
- Bustamante, Angélica.* N° 183:113.
- Bustamante, Tito.* N° 183:112.
- Cabello, Ximena.* N° 183:115; N° 184:110.
- Cabezas, Estela.* N° 183:112; N° 184:106, 107.
- Cabrera, Sergio.* N° 183:109, 111, 114, 115, 118; N° 184:105, 110, 117.
- Cáceres, Eduardo.* N° 183:107, 108, 109, 113, 117, 118, 119; N° 184:106, 109, 117.
- Cáceres, Marcelo.* N° 183:107.
- Calcuta, Teresa de.* N° 184:105, 108.
- Calderón, Alfonso.* N° 184:115.
- Calisto, Jaime.* N° 184:105.
- Caldera, Rafael.* N° 183:118.
- Camerata Valparaíso.* N° 183:115.
- Campbell, Ramón.* N° 184:105.
- Campderrós, José de.* N° 183:113.
- Campos, Jorge.* N° 183:108.
- Campos, Roxana.* N° 183:112.
- Canales, Marcela.* N° 184:107.
- Candela, José Miguel.* N° 184:114.
- Candía, Marisol.* N° 184:106.
- Cánepa, Luisa.* N° 183:107.
- Canto, Francisco del.* N° 183:109.
- Cantón, Edgardo.* N° 183:110, 119; N° 184:105, 107.
- Capra, Francisco Eugenio.* N° 183:111.
- Cárdenas, Ángel.* N° 183:109.
- Cárdenas, Clara Luz.* N° 183:110, 118.
- Cárdenas, Guillermo.* N° 183:112, 113, 116; N° 184:108.
- Carrasco, Fernando.* N° 183:107, 110, 117.
- Castillo, Mario.* N° 184:110.
- Castillo, Rodolfo.* N° 184:106.
- Castro, Luis.* N° 184:110.
- Catedral de Villarrica.* N° 183:116.
- Centro Cultural Bahñaceda.* N° 183:112.
- Centro Cultural de España.* N° 184:108.
- Centro Cultural "El Austral" de Valdivia.* N° 184:110.
- Centro de Alumnos, Facultad de Artes.* N° 183:111.
- Centro Cultural Montecarmelo.* N° 183:113; N° 184:106.
- Centro de Extensión, Universidad Católica.* N° 183:110, 118; N° 184:106.
- Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile.* N° 183: 111.
- Centurión, Florencia.* N° 184:105.
- Ceruti, Roque.* N° 184:107.
- Ciclo Anual de Conciertos Corales, Vigésimo.* N° 184:106.
- Ciclo de Pianistas Jóvenes, VIII.* N° 183:107.
- Cine Municipal de la Ciudad de Coyhaique.* N° 183:116.
- Claro, Sofía Asunción.* N° 183:177; N° 184:112.
- Claro Valdés, Samuel.* N° 183:113, 116.
- Colegio San Esteban, Vitacura.* N° 183:113.
- Colegio Shirayuri.* N° 184:108.
- Coll, Tamara.* N° 184:110.
- Coloma, Eleonora.* N° 183:111.
- Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano de Música.* N° 184:114.
- Complejo Cultural Teresa Carreño, Caracas, Venezuela.* N° 183:118.
- Concha, Gaby.* N° 183:118; N° 184:116.
- Concha Molinari, Olivia.* N° 184:113, 114.
- Concurso de Composición Musical, XV.* N° 183:110.

- Concurso Internacional de Composición de la Ciudad de Ibaqué, V.* N° 183:117.
- Congreso Internacional de Educación Musical, I.* N° 183:112.
- Congreso Nacional, Universidad Metropolitana, V.* N° 183:112.
- Conjunto de Bronces de Santiago.* N° 184:106.
- Conjunto de Percusión de la Universidad Católica.* N° 183:110.
- Conjunto Folclórico, Universidad de Antofagasta.* N° 184:110.
- Connolly, Karen.* N° 184:106.
- Contreras, Diego.* N° 183:109.
- Contreras, Javier.* N° 183:109.
- Contreras, Juan Carlos.* N° 183:109.
- Contreras, Mauricio.* N° 183:111.
- Consejo Chileno de la Música.* N° 183:114, 115, 119; N° 184:115.
- Consejo Internacional de la Música de la UNESCO (CIM).* N° 183:119; N° 184:115.
- Conservatorio de Música "Laurencia Contreras" de la Universidad del Bío-Bío.* N° 183:119.
- Conservatorio de Tolíma, Ibaqué, Colombia.* N° 183:117.
- Cori, Rolando.* N° 183:109, 110; N° 184:105, 108, 117.
- Cornejo, Alejandro.* N° 183:111.
- Coro de Cámara de la Universidad de Playa Ancha.* N° 184:106.
- Coro de la Universidad de Chile.* N° 183:119; N° 184:113.
- Coro de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.* N° 184:108.
- Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile.* N° 183:112; N° 184:114, 115.
- Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago (USACH).* N° 183:112, 113, 116; N° 184:108.
- Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).* N° 183:108; N° 184:105, 108.
- Coro de Niños Cantores del Colegio San Rafael de Lo Barnechea.* N° 183:112.
- Corporación Arrau.* N° 183:119.
- Corporación Cultural de Las Condes.* N° 183:107; N° 184:109.
- Corporación Cultural de Pirque.* N° 183:116.
- Corporación Cultural Proyecto Música XXI.* N° 183:110.
- Corporación Sinfónica de Concepción.* N° 183:115.
- Cortés, Renán.* N° 183:114, 115; N° 184:105; 107, 109.
- Costelo, Andrés.* N° 183:109.
- Crisosto, Cristián.* N° 183:108, 109.
- Cristi, Rosario.* N° 183:110.
- Cruchaga, Rosa.* N° 183:117.
- Cruz, Álvaro.* N° 183:111; N° 184:105, 110.
- Cuadra, Gonzalo.* N° 184:115.
- Cuarteto de los Andes.* N° 184:106.
- Cuarteto Nacional.* N° 184:106.
- Cumplido, Francisco.* N° 184:115.
- Cvitanic, Ana María.* N° 183:108; N° 184:105, 108, 109.
- Char, René.* N° 184:106.
- Cheul, Daniel.* N° 183:108.
- Chihuailaf, Elicura.* N° 183:107, 117; N° 184:106.
- Chuaqui, Miguel.* N° 184:106.
- Chung, Liza.* N° 183:113.
- Daza, Esteban.* N° 184:116.
- Departamento de Música de la Universidad de Bologna.* N° 184:114.
- Departamento de Música de la Universidad de Ciencias de la Educación.* N° 183:119.
- Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.* N° 183: 111, 118; N° 184:107.
- Departamento de Musicología, Universidad de Helsinki.* N° 184:116.
- De Petris, Rodrigo.* N° 183:111.
- Díaz, José.* N° 183:108.
- Díaz, Ricardo.* N° 184:110.
- Díaz, Rodrigo.* N° 183:108; N° 184:107.
- Díaz, Soledad.* N° 184:107.
- Domínguez, Manuel.* N° 184:105.
- Domínguez, María Teresa.* N° 184:107.
- Donoso, Jaime.* N° 183:110, 119.
- Dourthé, Antonio.* N° 184:113.
- Dusi, Marco.* N° 184:116.
- Echeñique, Cecilia.* N° 183:112.
- Elgueta, Paula.* N° 184:106, 108.
- Encuentro de Coros de la Universidad Católica.* N° 184:113.
- Encuentro de Juventudes Musicales.* N° 184:114.
- Encuentro de Música Contemporánea, V.* N° 183:108, 109.
- Encuentro Musical de La Serena, XII.* N° 183:116.
- Ensemble Bartók.* N° 183:107, 117; N° 184:106, 109.
- Ensemble Quadrivium.* N° 183:111; N° 184:105, 110.
- Escobedo, Ricardo.* N° 183:114, 115; N° 184:107.
- Escuela de Música de la Comuna el Bosque.* N° 183:115.
- Escuela de Música, Universidad Católica de Valparaíso.* N° 183:115, 116.
- Escuela Moderna de Música.* N° 183:119; N° 184:109.
- Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile.* N° 183:114.
- Espíndola, Marcelo.* N° 183:108, 109.
- Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad de Temuco.* N° 183:114, 115.

- Facultad de Artes, Universidad de Chile.* Nº 183:118; Nº 184:115, 117.
Federación de Coros de Chile. Nº 183:119; Nº 184:113, 115.
Fernández, Marco Antonio. Nº 184:108.
Festival de Danza Independiente. Nº 183:118.
Festival de Cuitarra, Venecia. Nº 183:117.
Festival de Invierno de Campos do Jordão en São Paulo, Brasil. Nº 184:112.
Festival de Música Contemporánea 1994, Temuco. Nº 183:113.
Festivales de Música Chilena. Nº 183:113; Nº 184:115, 116.
Festival de Música Rosita Renard, IV. Nº 183:116.
Festival Internacional de Música Contemporánea, Ensemble Bartók, V. Nº 184:106.
Festival Nacional de Coros Universitarios, XVII. Nº 183:116.
Figuerroa, Ximena. Nº 183:109.
Filomeno, José María. Nº 183:113.
Fondo para el Desarrollo de las Artes (FONDART). Nº 183:108, 113, 118; Nº 184:116.
Fondo Universitario de las Artes. Nº 184:116.
Fuentes, Arnaldo. Nº 184:106.
Fundación Andes. Nº 183:119.
Fundación Beethoven. Nº 183:119.
Fundación Víctor Jara. Nº 184:115.
- Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA).* Nº 184:117.
Gachón, Teresa. Nº 184:113.
Galán, Jorge. Nº 183:114.
Gallardo, Alexis. Nº 183:109.
Galvéz, Gabriel. Nº 184:113.
Ganga, Guillermo. Nº 183:112.
García, Cecilia. Nº 184:114.
García, Fernando. Nº 183:109, 114, 117, 118, 119; Nº 184:105, 106, 107, 109, 110, 112.
García Lorca, Federico. Nº 183:112; Nº 184:108.
Garrido Lecca, Celso. Nº 184:109.
Gatica, Mahí. Nº 183:112.
Georges, Valene. Nº 183:107, 109, 117; Nº 184:106, 109.
Giadach, Lutfi. Nº 183:118.
Giarda, Luigi Stefano. Nº 184:109.
Giesen, Alvaro. Nº 183:118.
Gittermann, Maud. Nº 183:115.
Glasinovic, Karina. Nº 183:107, 108, 109, 117; Nº 184:106.
Godoy, Ruth. Nº 183:108; Nº 184:105, 108, 109.
Góngora, Luis de. Nº 184:108.
González, Aldo. Nº 183:111.
González, Jaime. Nº 183:112, 114, 119; Nº 184:107, 109, 117.
- González, José Antonio.* Nº 183:113.
González, Juan Pablo. Nº 183:108, 118.
González, Paulina. Nº 183:108, 109.
González, Roberto. Nº 184:106.
González, Sergio. Nº 184:105, 107.
González Urizar, Fernando. Nº 184:106.
Gouet, Francisco. Nº 183:108; Nº 184:110.
Grau, Carlos. Nº 184:109.
Griffiths, John. Nº 184:116.
Grupo Cámara Chile. Nº 183:119; Nº 184:106.
Grupo de Percusiones de la Universidad Católica de Chile. Nº 184:107.
Grupo Transiente. Nº 183:116.
Guarello, Alejandro. Nº 183:108, 110, 117; Nº 184:107.
Guerra, Cristián. Nº 184:114.
Guerra, Flora. Nº 183:118.
Guillén, Nicolás. Nº 183:108; Nº 184:105, 106, 109.
Gutiérrez, Manuel. Nº 184:107.
Gutiérrez, Raúl. Nº 183:112.
Guzmán, Eustaquio Segundo. Nº 184:106.
Guzmán, Federico. Nº 183:112; Nº 184:117.
Guzmán Cruchaga, Juan. Nº 183:112, 116; Nº 184:105.
- Hasbún, Octavio.* Nº 183:119; Nº 184:105, 109.
Heinlein, Federico. Nº 183:107, 110, 112, 117, 118; Nº 184:105, 106, 107, 109.
Henderson, Robert. Nº 184:106.
Heredía, Víctor. Nº 183:113, 116; Nº 184:108.
Hernández, José. Nº 183:111.
Hernández Silva, Carlos. Nº 184:106.
Herrera, Rodrigo. Nº 183:108.
Hevia, Jorge. Nº 183:111.
Hidalgo, Felipe. Nº 183:111, 114; Nº 184:105, 106, 109, 110, 114.
Hoffman, Irwin. Nº 183:118; Nº 184:107, 110, 113.
Holman, Ernesto. Nº 184:117.
Huidobro, Vicente. Nº 183:107, 111, 117.
Hurtado, Claudio Raúl. Nº 183:111.
- Ibacache, Mauricio.* Nº 183:113, 114; Nº 184:112.
Ibarbourú, Juana de. Nº 183:115.
Iglesia Santo Stefano. Nº 183:117.
Ilustre Municipalidad de Temuco, Departamento de Cultura y Turismo. Nº 183:114, 115.
Inostroza, Marcela. Nº 183:118.
Instituto Cultural de Las Condes. Nº 183:107.
Instituto Cultural de Providencia. Nº 183:113; Nº 184:109.
Instituto Chileno Francés de Cultura. Nº 183:111.
Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Nº 183:107; Nº 184:109, 115.

- Instituto de Arte Concepción.* N° 183:119.
Instituto de Chile. N° 183:107.
Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 183:108, 110, 119; N° 184:106.
Instituto Goethe. N° 183:108, 109; N° 184:109.
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. N° 184:114.
Instituto Profesional ARCOS. N° 183:108.
Instituto Profesional-Escuela Moderna de Música. N° 183:119.
Ipinza, Doris. N° 183:113.
Ives, Charles. N° 184:115.
Izquierdo, Juan Pablo. N° 183:117.
- Jara, Jaime de la.* N° 184:106, 107.
Jara, Hernán. N° 183:108, 110, 113; N° 184:112.
Jara, Max. N° 183:112, 116.
Jara, Victor. N° 183:110; N° 184:115.
Jequier, Arlette. N° 183:108.
Jiménez, Walter. N° 183:109.
Jornadas Musicales de Villarrica, XV. N° 183:116.
Junis, Juan. N° 184:110.
Junge, Wilfred. N° 184:117.
Juventudes Musicales de Chile. N° 183:111, 114, 119; N° 184:114, 115.
- King, Eugène.* N° 184:107, 113.
Konefke, Jascha. N° 184:110.
Kotova, Svetlana. N° 183:109.
- Lanis, Javier.* N° 184:109.
Larrañaga, Vicente. N° 183:111, 114, 115; N° 184:105, 110, 114.
Latorre, Fernando. N° 184:108.
Latorre, Luis Alberto. N° 184:106.
Lavados, Jaime. N° 184:113.
Lavados, Guillermo. N° 183:108.
Lavanderos, Alejandro. N° 183:107, 108, 109, 110.
Lefever, Tomás. N° 183:113, 115, 116; N° 184:108, 109, 110.
Le Guai, Philippe. N° 183:112.
Lehmann, Gabriela. N° 183:109; N° 184:113.
Leites, Héctor. N° 184:110.
Leiva, Sebastián. N° 184:106, 110.
Lemann, Juan. N° 183:107, 110, 111, 114, 117; N° 184:105, 108, 116, 117.
Lemus, Jeanette. N° 183:109.
Leng, Alfonso. N° 183:110, 112, 113; N° 184:105, 107, 109, 110, 112.
Letelier, Alfonso. N° 183:107, 109, 110, 111, 112, 117; N° 184:105, 106, 107, 108, 111.
Letelier, Carmen Luisa. N° 183:107, 109, 110, 111, 117; N° 184:106, 110.
- Letelier, Miguel.* N° 183:110, 113, 117.
Levín, Jorge. N° 183:114; N° 184:105, 110.
Lichtenstein, Alfred. N° 183:117.
Linker, Daniel. N° 183:111.
Littin, Miguel. N° 183:112.
Lolas, Fernando. N° 184:115, 117.
López, Celso. N° 184:106.
López, Cristián. N° 183:113, 114, 115.
López, Jorge. N° 183:114, 115.
López, María Luz. N° 184:105, 107, 109.
López, Raúl. N° 183:109.
Loyola, Margot. N° 183:118; N° 184:113.
Luna, Romilio. N° 183:114.
- Machado, Antonio.* N° 184:107.
Machado, Manuel. N° 184:109.
Madrid, José. N° 183:112.
Madrigales de América (conjunto coral). N° 183:116.
Madrigales de la Universidad de Santiago (USACH). N° 184:108.
Magallanes Moure, Manuel. N° 184:105.
Magister en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 184:116.
Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 184:116.
Mahave, Pablo. N° 184:109.
Mansilla, Jaime. N° 183:107, 109, 117; N° 184:106.
Manzanero, Armando. N° 184:108.
Martínez, Carlos. N° 183:108.
Martínez, Gonzalo. N° 184:106, 110.
Martínez, Jorge. N° 183:109, 114, 115, 118; N° 184:107, 109, 117.
Matamoros, Ximena. N° 183:110.
Matthey, Gabriel. N° 183:110, 111, 113, 114, 119; N° 184:105, 106, 107, 108, 110, 112, 115.
Maturana, Guillermo. N° 184:106.
Matus, Alfredo. N° 184:115.
Maupoint, Andrés. N° 183:107, 108, 111, 114; N° 184:105, 106, 108, 110, 114.
Medina, Enrique. N° 183:109.
Mehring, Walter. N° 184:111.
Mella, Vivian. N° 183:112.
Melo, Pedro. N° 183:108, 109.
Mendieta, Alfredo. N° 184:107.
Mendieta, Elizabeth. N° 183:111.
Merino Montero, Luis. N° 183:113, 116, 118; N° 184:113, 114, 116.
Mess, Michel. N° 183:112.
Milán, Luis. N° 184:116.
Milanés, Pablo. N° 184:108.
Milla, Guillermo. N° 184:109.
Ministerio de Cultura de España. N° 184:114.

- Ministerio de Educación, Chile. Nº 183:108, 111, 112, 113, 115.
 Minoletti, Guido. Nº 183:113; Nº 184:113, 114, 115.
 Miranda, Carlos. Nº 183:111.
 Miranda, David. Nº 184:114.
 Miranda, Emma. Nº 184:106, 111, 117.
 Miranda, Mario. Nº 183:116.
 Miric, Davor. Nº 184:110.
 Mistral, Gabriela. Nº 183:107, 108, 110, 111, 112, 117; Nº 184:105, 106, 107.
 Molina, Mauricio. Nº 184:115.
 Molinare, Nicanor. Nº 184:110.
 Montalván, Héctor. Nº 183:109.
 Montecino, Alfonso. Nº 184:109, 111.
 Mora, Mario. Nº 183:108, 114; Nº 184:105, 109, 117.
 Morales, Cristián. Nº 183:110, 115; Nº 184:105, 109, 115, 117.
 Morales, Jorge. Nº 183:109, 111.
 Morales, Silvana. Nº 184:108.
 Morel, Alicia. Nº 183:112.
 Morelenbaum, Henrique. Nº 183:111.
 Moreno, Marcela. Nº 183:111.
 Mornhinweg, Gerhald. Nº 183:111.
 Mouras, Juan. Nº 183:109, 116; Nº 184:109.
 Muñoz, Cristián. Nº 183:109.
 Muñoz, Paola. Nº 184:105.
 Muñoz, Raúl. Nº 183:109, 111, 114, 115; Nº 184:105, 110.
 Museo de Artes Decorativas. Nº 184:109.

 Narváez, Luis de. Nº 184:116.
 Nazart, Berta. Nº 183:108; Nº 184:108.
 Negrete, Samuel. Nº 184:112.
 Neruda, Pablo. Nº 183:107, 109, 112, 115, 117; Nº 184:106, 108, 109, 112.
 Neveux, Alain. Nº 184:105.
 Núñez, Maritza. Nº 184:116.
 Núñez Navarrete, Pedro. Nº 183:112; Nº 184:117.
 Nur, Guillermo. Nº 184:109.

 Ohlsen, Óscar. Nº 183:107, 115; Nº 184:117.
 Ojeda, Marcela. Nº 184:110.
 Oliva, Nelson. Nº 183:111.
 Olivares, Núris. Nº 183:111.
 Orlandini, Luis. Nº 183:107, 108, 110, 113, 115, 117; Nº 184:107, 108, 117.
 Orquesta Clásica de Santiago. Nº 183:112.
 Orquesta de Cámara de Chile. Nº 183:113; Nº 184:107.
 Orquesta Sinfónica de la V Región. Nº 183:115.
 Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Nº 183:111, 112, 118; Nº 184:107, 110, 113.

 Orquesta Sinfónica Juvenil de Chile. Nº 183:118.
 Orquesta Sinfónica Juvenil del Ministerio de Educación. Nº 183:110, 113.
 Orrego-Salas, Juan. Nº 183:107; Nº 184:105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113.
 Ortega, Chañaral. Nº 183:119.
 Ortega, Sergio. Nº 184:109, 112.
 Ortiz, Eliana. Nº 184:108.
 Ortiz, Ema. Nº 183:107; Nº 184:105.
 Ossadón, Ximena. Nº 184:106.

 Padilla, Alfonso. Nº 184:116.
 Palacio Ríoja, Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. Nº 184:110.
 Parker, Jeff. Nº 184:107, 113.
 Parque Ibáñez de Arica. Nº 183:118.
 Parra, Ángel. Nº 183:110.
 Parra, Isabel. Nº 184:109.
 Parra, Nicanor. Nº 183:111, 116; Nº 184:106.
 Parra, Tita. Nº 183:110.
 Parra, Violeta. Nº 183:110, 113, 116; Nº 184:105; Nº 184:107, 108, 109, 110, 113.
 Paz, Octavio. Nº 183:108.
 Pedraza, Luis. Nº 184:108.
 Peña, Luis. Nº 183:111.
 Pérez, Fabio. Nº 183:111.
 Pérez Freire, Lily. Nº 184:110.
 Pérez Freire, Mercedes. Nº 184:110.
 Pert, Alfredo. Nº 183:117; Nº 184:107.
 Pfennings, María. Nº 184:113, 115.
 Pizarro, Gabriela. Nº 184:110.
 Plaza Domingo Santa Cruz. Nº 184:114.
 Plaza, Rita. Nº 184:107.
 Potocnjak, Gerónimo. Nº 183:111.
 Poveda, Pedro. Nº 184:106, 109.
 Prado, Pedro. Nº 183:110, 114.
 Pueller, Claudio. Nº 183:112.
 Puelma, Roberto. Nº 183:112; Nº 184:105.

 Quezada, Óscar. Nº 184:113.
 Quinta Temporada de Música de Cámara Montecarmelo. Nº 184:106.
 Quinteto de Bronces Sudamericano. Nº 183:109.
 Quinteto de Viento Pro-Arte. Nº 183:110, 115, 119; Nº 184:112.

 Radio de Colonia (WDR). Nº 183:117.
 Rafide, Matías. Nº 183:112.
 Ramírez, Hernán. Nº 183:108, 115, 116, 119; Nº 184:105, 106, 109, 115.
 Ramírez, Jorge. Nº 183:109.
 Ravinet, Jaime. Nº 184:113, 114.
 Real Conservatorio de Música de Madrid. Nº 184:112.

- Restucci, Antonio.* N° 183:109.
Reyes, Alejandro. N° 184:106.
Reyes, Patricia. N° 184:116.
Riesco, Carlos. N° 184:106, 108, 116.
Rifo, Guillermo. N° 183:108, 110, 111, 112, 113, 118; N° 184:105, 106, 107, 112.
Robberos, Carolina. N° 184:108.
Roberts, Kevin. N° 184:107, 113.
Rocha, Marco. N° 183:107, 108, 111, 116; N° 184:108.
Rodríguez, Darwin. N° 183:110, 113; N° 184:112.
Rodríguez, Eugenia. N° 183:109.
Rodríguez, Marcos. N° 183:115.
Rodríguez, Patricia. N° 183:144.
Rodríguez, Silvio. N° 183:113, 116; N° 184:108.
Rojas, Alba. N° 183:116.
Rojas, Juan Pablo. N° 183:111.
Román, Jorge. N° 184:107.
Rondón, Víctor. N° 184:105, 108, 109.
Rosas, Fernando. N° 183:113, 118.
Rosales, Claudio. N° 183:109.
Rosenfeld, Rosa. N° 184:109.
Ross, Daniel. N° 184:108.
Rossi, Luis. N° 184:107; 184:109.
Rosson, Andrés. N° 184:113.
Ruiz, Mauricio. N° 184:106.
Ruiz, Raúl. N° 183:112.
Ruz, Belfort. N° 183:115.
- Saavedra, Alfredo.* N° 184:107.
Saavedra, Leonor. N° 184:107.
Sabella, Andrés. N° 183:115.
Sala América, Biblioteca Nacional. N° 183:118; N° 184:115.
Sala Andrés Bello. N° 183:117.
Sala Apolínea. N° 183:117.
Sala Arrau, Teatro Municipal de Santiago. N° 184:108.
Sala Dag Hammarskjöld. N° 183:117.
Sala de Arte, Estación Mapocho. N° 183:112.
Sala de Plenarios, Edificio Diego Portales. N° 184:108.
Sala Domeyko, Universidad de Chile. N° 184:107, 113, 115, 117.
Sala Elena Wais, Escuela Moderna de Música. N° 183:113; N° 184:109.
Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 183:118; N° 184:107, 116.
Sala Santa Cecilia, Temuco. N° 184:110.
Sala SCD, Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 183:109; N° 184:116.
Sala Schaefer, Chillán. N° 183:115.
Sala Zofri, Iquique. N° 183:116.
Salazar, Patricio. N° 183:109.
- Salgado, Eduardo.* N° 183:107, 109, 117; N° 184:106, 109.
Salinas, Horacio. N° 184:109, 110.
Salón Abate Juan Ignacio Molina, Universidad de Talca. N° 184:110.
Salón Andrés Bello, Academia Diplomática de Chile. N° 184:117.
Salón Auditorium, Ilustre Municipalidad de Temuco. N° 184:110.
Salón de Honor, Congreso Nacional, Valparaíso. N° 184:110.
Salón de Honor, Universidad de Chile. N° 183:111.
Salón de Honor, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 183:112; N° 184:108.
Sánchez, Carlos. N° 183:119.
Sandoval, Silvia. N° 183:111; N° 184:107.
Sanhueza, Pablo. N° 183:110.
San Martín, Juanita. N° 183:109.
Santa Cruz, Alejandra. N° 183:108.
Santa Cruz, Cecilia. N° 183:113.
Santa Cruz, Domingo. N° 183:107, 116; N° 184:105, 114, 117.
Santibáñez, María Paz. N° 183:108; N° 184:110.
Sargent, Denise. N° 183:113.
Sarmiento, Valeria. N° 183:112.
Savi, Elvira. N° 183:107, 110, 111; N° 184:106, 109, 110.
Schafler Saá, Manuel. N° 183:111.
Schidlowsky, León. N° 184:109.
Schkolnik, Saúl. N° 183:112.
Schreir, Manfred. N° 183:117.
Semanas Municipales de Pichidangui. N° 183:116.
Semler, Willy. N° 183:112.
Sepúlveda, Héctor. N° 183:112, 114, 115; N° 184:105, 107, 109.
Sepúlveda, María Luisa. N° 183:107; N° 184:106.
Serrano, Cristián. N° 183:109.
Serrat, Joan Manuel. N° 183:113, 116; N° 184:108.
Seuphor, Michel. N° 183:109.
Sidgman, Stephanie. N° 183, 108.
Sierra, Pedro. N° 183:110, 113, 114, 119; N° 184:112.
Silva, Carlos. N° 183:109, 110, 111, 114; N° 184:106.
Silva, Jaime. N° 184:106.
Simkine, Vladimir. N° 184:108.
Sinning, Mariana. N° 183:112.
Sociedad Bach, Valdivia. N° 183:115.
Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 183:108, 109, 118, 119; N° 184:108.
Sociedad F. Chopin. N° 183:118.
Solís, Lila. N° 183:112; N° 184:107, 109.
Solovera, Añocha. N° 183:108.
Soro, Enrique. N° 183:110, 112; N° 184:105, 107, 109, 110.
Soto, Carmen. N° 183:115.

- Soto, Verónica.* N° 184:108.
Soublette, Silvia. N° 183:112; N° 184:105.
Spikin, Alberto. N° 184:107.
Springinsfeld, Jorge. N° 183: 109, 110, 112.
Stein, Hanns. N° 184:111.
Steuerman, Eduardo. N° 183:109.
Strauch, Pierre. N° 184:105.
Suau, Pedro. N° 183:109.
- Tabja, Rodrigo.* N° 184: 106, 109.
Tagle, Alejandra. N° 184:110.
Teatro Apoquindo. N° 184:116.
Teatro California. N° 184:107.
Teatro Colón, Buenos Aires. N° 184:112.
Teatro del Centro Cívico, Guayaquil. N° 184:108.
Teatro del Museo de Bellas Artes. N° 183:118.
Teatro La Fenice, Venecia. N° 183:117.
Teatro Municipal, La Serena. N° 183:116.
Teatro Municipal, Santiago. N° 184:106.
Teatro Municipal, Viña del Mar. N° 183: 116.
Teatro Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito. N° 184:108.
Teatro Universidad de Chile. N° 183:111, 118; N° 184:107, 108, 113.
Temporada de Música de Cámara del Departamento de Música, Facultad de Artes. N° 183:110.
Temporada Oficial de Música y Ciclo de Conferencias, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 184:105.
Toro, José. N° 183:111.
Torres, Rodrigo. N° 183:115; N° 184:115, 116.
Torres, Verónica. N° 184:107.
Troncoso, Ismael. N° 183:109.
Troup, Malcom. N° 184:106.
Trujillo, Claudia. N° 183:108, 114.
Turina, Joaquín. N° 184:111.
- Universidad ARSIS.* N° 183:118.
Universidad Católica. N° 184:106.
Universidad de la Frontera. N° 184:109.
Universidad de La Serena. N° 184:113, 114.
Universidad de Melbourne, Australia. N° 184:116.
Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 183:112; N° 184:108.
Universidad de Talca. N° 184:110.
Universidad Marítima de Chile. N° 184:110.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 184:108.
Urbina, Juan Carlos. N° 183:109; N° 184:107.
Uribe, Juan Carlos. N° 184:113.
- Uribe, María Teresa.* N° 183:117.
Urrejola, Ignacio. N° 183:109.
Urrutia Blondel, Jorge. N° 183:112.
- Valdebenito, Mauricio.* N° 183:110; N° 184:106, 110.
Varas, Roberto. N° 183:114.
Vargas, Darwin. N° 183:107; N° 184:117.
Vasconsellos, José. N° 183:108.
Vásquez, Edmundo. N° 183:107, 115, 117; N° 184:107, 117.
Vásquez, Juan. N° 184:106, 109.
Vásquez, Patricia. N° 183:109, 112, 116; N° 184:105, 106, 109, 110.
Vera, Carlos. N° 183:108; N° 184:105, 107.
Vera, Santiago. N° 183:108, 113, 115, 116; N° 184:105, 108, 110, 117.
Vergara, Juan Carlos. N° 183:115, 117.
Vidal, Daniel. N° 183:110, 113; N° 184:107.
Vila, Cirilo. N° 183:107, 108, 109, 110, 111; N° 184:106, 107, 109, 117.
Villafruela, Miguel. N° 183:110.
Villagrán, Gerardo Arturo. N° 183:111.
Vinot, Nelson. N° 183:108.
Virgilio, Claudia. N° 184:105, 110.
Vivado, Ida. N° 184:107.
Vivanco, Jaime. N° 183:108.
Viveros, Lenca. N° 184:108.
Vöhriger, Elvira. N° 184:108.
Vöhriger, Erika. N° 183:112; N° 184:105.
- Wang, Patricio.* N° 183:117.
Watson, Isabel. N° 183:111.
Welles, Orson. N° 183:112.
Wiche, Dora. N° 184:108.
Wilhelem, Francisco. N° 184:107.
Wistuba, Vladimir. N° 184:105.
Wolpe, Stefan. N° 183:109.
- Yáñez, Álvaro.* N° 183:108, 109; N° 184:108.
Yáñez, Óscar. N° 183:109.
Yáñez, Ramón. N° 184:110.
Yazigi, Graciela. N° 184:117.
Yumis, Juan. N° 184:110.
Yupanqui, Atahualpa. N° 183:113, 116.
- Zacher, Gerd.* N° 183:117.
Zapiola, José. N° 183:113.
Zárate, Miguel. N° 183:110.
Zelaya, Daniel. N° 184:108.
Zegers, Isidora. N° 183:112.



RILM ABSTRACTS OF MUSIC LITERATURE
International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎ (212) 642-2709 📠 (212) 642-1973 ✉ bdm@cunyvms1.gc.cuny.edu