

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



# REVISTA MUSICAL CHILENA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año LIII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 1999

Nº 191

---

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, CONICYT Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO  
DE AUTOR (SCD)

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

### SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES .....	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES .....	US\$ 25.00

### SUBSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO.....	\$ 8.000
NÚMEROS SUELTOS EN CHILE.....	
PÚBLICO EN GENERAL .....	\$ 5.000
ESTUDIANTES .....	\$ 2.500

### Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
Para el extranjero (All foreign countries).....	US\$ 1.050
Para Chile .....	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries).....	US\$ 15.00
Para Chile .....	\$ 3.500

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

## COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes y discos compactos de creadores e intérpretes chilenos en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series *Música vernácula*, *Música y poesía* y *Documentos históricos*:

1. **Romances cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro (casete).
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 (casete).
3. **Cantos de amor mistraliano.** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores, en su mayoría chilenos, basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi (casete).
4. **El Rey David** de *A. Honegger*. [Nº 1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes (disco compacto).

### Precios (incluye envío postal)

Para Chile: por cada casete .....	\$ 3.000
por cada disco compacto .....	\$ 4.700
Para el extranjero : por cada casete .....	US\$ 20.00
por cada disco compacto .....	US\$25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2.100

Tel. (563) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e mail: lmerino@abello.dic.uchile.cl

## SUMARIO

HOMENAJE A ELVIRA SAVI .....	5
CARLOS RIESCO. Elvira Savi. Premio Nacional de Arte, mención Música 1998 .....	7
Compositores nacionales en el repertorio de Elvira Savi .....	10
SANTIAGO VERA RIVERA. Producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997.....	16
Catálogo Fonográfico/1987-1997 .....	33
MIGUEL CASTILLO DIDIER. Los órganos de Cavaillé-Coll (1811-1899) en Chile .	46
GABRIEL MATTHEY CORREA. La gestión y administración cultural: un arma de doble filo.....	66
CORIÚN AHARONIÁN. El chileno generoso que ayudaba a todos en silencio .....	82
<b>CRÓNICA</b>	
Creación musical chilena.....	88
Ensemble Bartók y el génesis de la obra "Chile", por Valene Georges.....	88
Compositores chilenos en el país .....	90
Música chilena en el exterior.....	99
Otras noticias.....	102
<b>RESEÑAS DE PUBLICACIONES</b>	
¿Cómo enseñamos la música en Chile?, por Gabriel Matthey Correa.....	110
Alberto Kurapel. <i>Margot Loyola. La escena infinita del folklore</i> , por M. Soledad Lagos-Kassai.....	110
Gandhy Olivares Figueroa y Melvin Taboada Bolarte. <i>Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas</i> .....	112
Amós David, Pilco Loayza. <i>Danzas del Cusco: didáctica para su enseñanza/Nanda Leonardini Herane. El Ayarachi: grupo Kuntur Chaya Ayarachi de Paratía/Guillermo Salas Carreño. Representación de la esclavitud en danzas peruanas</i> , por Cristián Guerra Rojas.....	113
<i>Hernando Franco (1532-1585). Obras</i> , volumen primero, por Inés Grandela del Río..	114
<b>RESUMEN DE TESIS</b>	
Iván Barrientos. <i>El expresionismo en la música y la pintura. Encuentro de dos poéticas</i> .....	115
<b>IN MEMORIAM</b>	
Juan Amenábar Ruiz (1922-1999), por Luis Merino.....	117
Federico Heinlein (1912-1999), por Daniel Quiroga.....	118
ÍNDICE CORRESPONDIENTE A NÚMEROS PUBLICADOS EN 1998 .....	120

*Comité de Honor*

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

*Comité Editorial*

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena  
MIGUEL CASTILLO DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile  
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

*Colaboran en este número  
(en orden de aparición)*

CARLOS RIESCO GREZ, Academia Chilena de Bellas Artes  
SANTIAGO VERA RIVERA, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
MIGUEL CASTILLO DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile  
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Montevideo, Uruguay  
VALENE GEORGES, Ensemble Bartók, Santiago, Chile  
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
CRISTIÁN GUERRA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
INÉS GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
M. SOLEDAD LAGOS-KASSAI, Universidad de Ausburgo; Instituto de Estética, Pontificia  
Universidad Católica de Chile  
DANIEL QUIROGA, Crítico, Santiago, Chile

Es propiedad  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
"Revista Musical Chilena"  
Impresa en  
IMPRESOS UNIVERSITARIA S.A.  
Las Parcelas 5588 - Santiago de Chile

HOMENAJE A ELVIRA SAVI

Premio Nacional de Arte en Música  
1998





*Elvira Savi*  
*Premio Nacional de Arte, mención Música 1998*

por  
*Carlos Riesco Grez*

Es motivo de profunda satisfacción personal redactar estas líneas en nombre de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, para celebrar el otorgamiento del Premio Nacional de Arte, mención Música, correspondiente a 1998, a la distinguida pianista, pedagoga y Miembro Numerario de nuestra Corporación, académica Elvira Savi.

Para aclarar algunos puntos que favorecen nuestra admiración por la extraordinaria labor cumplida por tan principal artista, debemos señalar que desde hace algunos años a esta parte, tal vez a partir del momento mismo en que se derogó la ley 6696 que creó el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la música chilena, en cuanto expresión de arte mayor y compuesta por músicos chilenos, ocupa un espacio cada vez más reducido en los programas de los intérpretes nacionales, como así también, en los programas de los conjuntos orquestales del país. Este hecho lamentable ha causado un evidente distanciamiento del público melómano que asiste a los conciertos, con respecto a la música que se compone en Chile, ya sea por prejuicio o por desconocimiento de esta noble expresión artística, lo cual va en desmedro directo de nuestro desarrollo cultural en este campo del arte. Nos llega a resultar absolutamente incomprensible que las orquestas e intérpretes nacionales salgan en giras a países que cuentan con una cultura milenaria, con repertorios clásicos, en vez de llevar una programación compuesta exclusivamente de obras chilenas e iberoamericanas, obras que han de resultar una novedad en naciones europeas, al igual de lo que ha ocurrido con la literatura iberoamericana.

En medio de este panorama tan negativo, que se manifiesta en desmedro de nuestra entidad nacional, destaca, con sin igual fuerza y determinación, la figura de Elvira Savi. En efecto, desde que inició sus actividades como pianista profesional se dedicó con ahínco al estudio de las obras de los compositores chilenos, para luego darlas a conocer en todas las oportunidades y compromisos que ha tenido a su haber. Pero también debemos señalar que esta posición de favorecer la creación musical chilena no ha correspondido a un acto que responda a intereses creados, o ni siquiera a conductas que reconozcan amistades personales. Por el contrario, prevalece en Elvira Savi, en oposición a lo que es costumbre, a guisa de lesa cultura en el tiempo presente, la afinidad que ella siente para con la música chilena. Son voces de esta tierra que le dan respuestas a sus valores espirituales en el sentido más profundo de la palabra.



No se entiende de otro modo que, en forma permanente, incluya en sus programas las obras de nuestros compositores. Si estas obras las llevara consigo solamente de vez en cuando, podríamos pensar en un compromiso moral de ligera estimación; pero cuando son composiciones que incluye en forma reiterada y permanente en los conciertos que ofrece a la comunidad, no podemos dejar de pensar que lo hace por amor a esta música, y pensamos que así lo entiende el público, si juzgamos por los prolongados aplausos que celebran sus interpretaciones. En muchas ocasiones hemos tenido la sensación de estar escuchando una obra nueva, desconocida para nosotros, debido a la intensidad de su interpretación y a los valores expresivos que sabe extraer en cada caso.

Esta realidad responde a una verdad tangible, que sólo se explica, si aceptamos que la música es el arte que, por antonomasia, nos da cuenta de la idiosincrasia de un pueblo y de su modo de ser. No se puede negar que, a veces, nos basta escuchar unas pocas notas musicales para darnos cuenta que son sonos brasileños o franceses o que son cánticos plañideros, que otrora expresaron el pesar anímico de aquellos aborígenes africanos que fueron asentados, en contra de sus libertades, en los Estados Unidos, cánticos que han llegado hasta nosotros como el legado espiritual de una raza.

No es algo diferente a lo que configuraban las costumbres de los pueblos primigenios que habitaban el continente americano precolombino. Efectivamente, la música en estos pueblos cumplía una representación a cabalidad en todos los actos sociales y ejercía como parte principal una función fundamental en todas las ocurrencias del diario vivir, a manera de expresar los sentimientos más íntimos del alma.

Son estas circunstancias globales, las que nos hacen lamentar el hecho que nuestra música no tenga una participación mayor en la actividad de conciertos que se llevan a cabo en el país. Debido a esta realidad tan negativa que afecta a los compositores nacionales, la Academia Chilena de Bellas Artes se ha propuesto, como programa de acción fundamental de su hacer en favor de la cultura artística en nuestro medio, comenzar a grabar la música chilena como una manera de paliar la situación descrita y tratar de interesar al público aficionado a conocer las obras musicales de los compositores chilenos. En efecto, podemos anunciar con satisfacción que nuestra Corporación ya tiene grabada siete matrices que serán editadas en discos compactos, habiéndose enviado a los Estados Unidos la primera de éstas, con obras de Federico Heinlein, iniciando así esta iniciativa que tiene gran trascendencia, por cuanto en la actualidad no se encuentran en el mercado discos con obras de músicos chilenos, salvo raras excepciones que han sido financiadas por los propios interesados y que no siempre cumplen con los requisitos de excelencia por los que estamos abogando. Debemos recalcar que estas matrices ya grabadas, se han estado haciendo con la incorporación de las técnicas de sonido más avanzadas con que se cuenta de momento, para favorecer la calidad artística de estas ediciones. Esto debido a un hecho irrecusable: si la grabación de un compositor que goza de fama, digamos a manera de ejemplo, Mozart, no sale lo suficientemente bien, la culpa la tendrá la orquesta, su director o el intérprete, pero nunca Mozart; en cambio, si la obra de un compositor

chileno sale mal grabada, la culpa de este resultado negativo se le achacará, siempre, al compositor.

En esta iniciativa, que ha de favorecer indiscutiblemente el conocimiento de la música compuesta en Chile, Elvira Savi está cumpliendo con una participación muy activa y donde una vez más queda en evidencia su capacidad profesional y sus desbordantes dotes musicales. En efecto, siempre esta ilustre artista ha sabido descubrir en las partituras pequeños detalles que, de seguro, para personas menos dotadas resultan ser detalles nimios que no alteran el contexto general. Pero, no es así. Elvira Savi, como pocos pianistas, sabe graduar la intensidad de un “crescendo”, según los requerimientos más sensibles que favorecen la fraseología del desarrollo musical; de igual modo sabe medir la fuerza de un acento, que está “in puris naturalibus” y no necesariamente indicado y muchos detalles más que resultaría lato enumerar. A manera de ejemplo, podemos ilustrar una observación personal que nos tocó, a modo de experiencia, cuando Elvira Savi grabó la *Sonata* para piano, de nuestra autoría. Esta composición dura 13’30” y nuestra celebrada pianista la había venido ejecutando, de manera reiterada, en sus giras artísticas, a partir del momento mismo que la estrenó en los “Festivales de Música Chilena”, correspondiente al año 1960. Sin embargo, para grabarla y demostrarse satisfecha con su ejecución, se demoró tres horas completas, repitiendo una y otra vez, cortos pasajes que a juicio de ella no habían salido todo lo bien como esperaba, detalles que, sobre seguro, hubieran pasado desapercibidos para un intérprete algo menos dotado que Elvira Savi. Es por ello que hemos requerido su concurso permanente en esta responsabilidad tan importante que ha asumido la Academia Chilena de Bellas Artes, la de dejar un registro, lo más amplio posible, de nuestra música nacional, para que sea apreciada por las generaciones futuras de nuestro país como se merece.

Hay otro aspecto en la actividad profesional de Elvira Savi que también queremos resaltar, debido a que ésta refleja, una vez más, la personalidad de esta gran artista. Sin pretender desmerecer su calidad como solista en piano, debemos agradecer su descollante actuación en el campo de la música de cámara y también en ese otro campo musical, al cual no se le dedica toda la atención que se requiere, cual es el de pianista acompañante en obras para canto y piano o en aquellas para instrumentos solistas y piano. Los estudiantes, por lo general, sueñan con descollar como grandes pianistas –algo que muy rara vez se logra–, descuidando otras posibilidades, las de actuar como parte de un conjunto de cámara o en calidad de dúo, es decir, en composiciones compuestas para ser ejecutadas entre dos. Consideramos que para los integrantes de conjuntos orquestales resulta especialmente beneficioso practicar en conjuntos de cámara, donde se puede lograr un perfeccionamiento asaz importante, que los ha de beneficiar extraordinariamente en su desempeño profesional como músicos de orquesta. Son estas razones que nos llevan a aplaudir la gran labor que Elvira Savi ha realizado en esta fracción del quehacer musical, siempre demostrando su gran calidad artística, que la hace sobresalir –con especial énfasis–, en todas sus actuaciones.

Antes de terminar con nuestras palabras, debemos agregar a lo ya dicho, la importante actuación que ha tenido Elvira Savi en el Departamento de Música y

Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En efecto, estas cualidades que hemos puesto de relieve de su dotada personalidad, las ha ido transmitiendo a sus alumnos con buenos resultados, haciéndoles comprender toda la importancia que tienen estos fundamentos por los que ella ha luchado con tanto empeño. Así se da que de su cátedra se destacan dos tríos: 1. *Trío Andante*, integrado por Claudia y Pablo Mahave, violín y cello, respectivamente, y Eduardo Browne, pianista. 2. *Trío Juventus*, cuyos integrantes son Jorge Rodríguez, clarinete, David Cofré, cello y Rodolfo Fischer, piano.

Ambos Tríos han realizado exitosas giras por todo el país, además de presentaciones en Santiago y otras ciudades.

Es a través de la docencia que se plasman los anhelos más profundos del alma humana; por su intermedio los académicos pueden transmitir, a las generaciones más jóvenes, un bagaje cultural que es parte medular de toda comunidad y, por ende, la esencia misma de un pueblo. La dilatada y fructífera labor docente que ha desempeñado Elvira Savi, por cerca de medio siglo, en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha de mantener vivos los valores espirituales que ella tanto ha defendido y por los cuales ha luchado en forma infatigable.

Creemos sinceramente que los méritos que hemos señalado, son más que suficientes para justificar el Premio Nacional de Arte, mención Música, que se le otorgara a Elvira Savi en 1998.

#### COMPOSITORES NACIONALES EN EL REPERTORIO DE ELVIRA SAVI

El crecido número de obras de autores chilenos comunicados por la pianista Elvira Savi en el transcurso de su dilatada vida profesional, se consigna a continuación. En este listado se señalan los siguientes datos:

1. Nombre de los autores; éstos se encuentran ordenados alfabéticamente.
2. Título de las obras; éstas se ordenan de la siguiente forma:
  - 2.1 De acuerdo al medio sonoro utilizado;
    - a) piezas para piano solo;
    - b) piezas para piano y otros instrumentos;
    - c) piezas para canto y piano.
  - 2.2 De acuerdo a la fecha de término de la composición de la obra, desde la más antigua hasta la más reciente, dentro de cada grupo de piezas según 2.1.
3. En el caso de las piezas vocales, el nombre del autor del texto sigue al título de la obra, entre paréntesis. En caso de no tener información sobre el autor se emplea la abreviatura (s/i). En los casos de ejecución parcial de un ciclo vocal, también entre paréntesis, se coloca un número que indica el lugar que ocupan la o las piezas en que participara Elvira Savi en el ciclo o colección de canciones que se señala a continuación.
4. Medio sonoro empleado por el autor.
5. Opus, cuando existe.
6. Las obras estrenadas por Elvira Savi se individualizan mediante un asterisco colocado a continuación del título.

- Advis, Luis: *Cinco preludios*, para piano.  
*Cosas I, II y IV\** de *Cinco canciones* (textos: Gabriela Mistral), para voz y piano.  
*El amor* (3), de *Canto para una semilla* (texto: Violeta Parra), para voz y piano.  
*Cueca* (texto: Jaime Silva), para voz y piano.
- Alcalde, Andrés: *El agua* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Allende, Pedro Humberto: *Pequeña suite*, para piano.  
*Doce tonadas de carácter popular chileno*, para piano.  
*Nueve estudios*, para piano.  
*El encuentro* (texto: Carlos Mondaca), para dos sopranos y piano.  
*Mientras baja la nieve* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Amenábar, Juan: *Suite*, para piano  
*Alternativas*, para piano.  
*Música nocturna*, para piano.  
*Nativity blues*, para piano.  
*Triptico para recordar a Liszt: Preludio, Contravals; Clusters* (estudio de sonoridades), para piano.  
*Tres piezas para el pequeño pianista*, para piano.  
*Caminando de Chile a Salzburg*, para piano.  
*Modulaciones instantáneas*, para piano.
- Amengual, René: *Pequeña suite*, para flauta y piano.  
*Chanson d'automne* (texto: Paul Verlaine), para voz y piano.  
*Caricia* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.  
*Me gustas cuando callas* (texto: Pablo Neruda), para voz y piano.  
*El vaso* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Arancibia, Enrique: *Los años vienen y van* (texto: Heinrich Heine), para voz y piano.
- Baeza G., Mario: *Canción amarga* (texto: s/i), para voz y piano.
- Becerra, Gustavo: *Sonata*, para flauta y piano.  
*Quinteto\**, para cuarteto de cuerdas y piano.  
*Recitativo* (4) y *Aria* (5), de *Entrada a la madera* (textos: Pablo Neruda), para soprano y piano.
- Bisquertt, Próspero: *Balada*, para piano.
- Botto, Carlos: *Variaciones\**, para piano, op.1.  
*Diez preludios\**, para piano, op.3.  
*Partita\**, para piano, op.22.  
*Canciones sacras: Mañanitas floridas; A la esposa divina; Esta es la justicia*, de *Doce canciones* (textos: Lope de Vega), para voz y piano op.4.
- Cuatro cantares quechuas: Mi flor de kantu; Piedra sólo piedra; Dulce sauce; Hoy no me iré* (textos: anónimos), para voz y piano, op.11.  
*La rosa* (2), *Décima* (3) y *Las clavelinas* (5), de *Academias del jardín* (textos: Polo de Medina), para soprano y piano, op.16.
- Cabezas, Estela: *Cultivo una rosa blanca* (texto: José Martí), para voz y piano.
- Cáceres, Eduardo: *El viento en la isla* (texto: Pablo Neruda), para voz y piano.
- Campbell, Ramón: *Trío*, para violín, cello y piano.
- Campos, Guillermo: *Estudios breves\**, para piano.
- Cantón, Edgardo: *Balada* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Cortés, Renán: *I'm thrilled* (textos: extractos de noticias de *La Tercera*, Sidney Lipman y Silvia Dee), para voz y piano.
- Cotapos, Acario: *Le détachement vivant* (texto: Acario Cotapos), para mezzosoprano y piano.
- Deichert, Guillermo: *Zamacueca* (3) y *Canción Nacional* (1), de *Fantasié de concert sur des thèmes nationaux de Chili*, para piano, op.10.
- Déllano, Pablo: *Espiral* (2), de *Dos canciones* (textos: Alicia Morel), para soprano y piano.
- Edwards, Agustín: *Palabras de Fabulino*, para piano.
- Frick, Guillermo: *Mazurca*, para piano.
- García, Fernando: *Estáticas\**, para piano.  
*El Aconcagua\** (3) y *El hambre\** (5), de *Bestiario* (textos: Nicolás Guillén), para soprano y piano.
- Garrido, Pablo: *Divertimento\**, para violín y piano.  
*Canciones de Gabriela: Montañas mías; Duermes, duerme niño cristiano; Canto que amabas* (textos: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- González, José Antonio (Presbítero): *Himno a la victoria de Yervas Buenas\** (texto: s/i), para voz y piano.  
*Primer Himno del Instituto Nacional\** (texto: Fray Camilo Henríquez), para voz y piano.
- González, Jaime: *Cantos I y II*, de *Visionarias* (textos: Iris de Bandich), para voz y piano.
- Guzmán, Eustaquio: *La engañosa* (texto: anónimo), para canto y piano, op.69.

- Guarello, Alejandro: *Reyerta* (texto: Federico García Lorca), para voz y piano.
- Guzmán, Federico: *Samacueca*, para piano.  
*Polonesa* en La menor, para piano, op.51.  
*Valse* en La menor, para piano, op.52.  
*Scherzo e danza*, para piano, op.54.  
*Mon espoir*, mazurka para piano.  
*Rappelle-toi* (texto: Alfred de Musset), para dos voces y piano, op.53.  
*Adieu* (texto: Alfred de Musset), para voz y piano.
- Heinlein, Federico: *Despedida en invierno*, para piano.  
*Divertimiento*, para piano.  
*Testimonio*, para piano.  
*Imaginaciones*, para piano.  
*Cuatro Lieder: Die kleine Mutter* (texto: Manfred Hausmann); *Fenster, wo ich einst mit dir* (texto: Stefan George); *Der erste Jasmin* (texto: Rabindranath Tagore); *Dein blaues Auge* (texto: Klaus Groth), para voz media y piano.  
*Dos Lieder: Ich lebe fast ohne Schmerzen* (texto: Erich Guenter); *Liebestied* (texto: Rainer Maria Rilke), para voz media y piano.  
*Dos Lieder: Die Liebende* (texto: Rainer Maria Rilke); *Stilles Gluck* (texto: Joseph von Eichendorff), para voz aguda y piano.  
*Cuatro Lieder: An den Tod* (texto: Hermann Claudius); *Ich hoert ein Sichelein rauschen* (texto: anónimo).  
*Schlaflied* (texto: Rainer Maria Rilke); *Ich spreche einen Namen aus* (texto: Franz Werfel), para voz media y piano.  
*Philines Lied* (texto: Wolfgang Goethe), para soprano y piano.  
*Dos canciones: Meciendo; Dame la mano* (textos: Gabriela Mistral), para voz femenina y piano.  
*Dos canciones: Adolescencia; Con todos los corazones* (textos: Juan Ramón Jiménez), para voz media y piano.  
*Dos canciones: Quietud* (texto: Juana Ibarbourou); *Lluvia* (Ernesto Morales), para voz aguda y piano.  
*Tres canciones españolas: Los olivos grises y La plaza tiene una torre* (textos: Antonio Machado); *La lluvia* (texto: Manuel Machado), para voz aguda y piano.  
*Dos canciones sobre motivos populares: Vida mía* (texto: anónimo de Santiago del Estero); *Balada matinal* (texto: Manuel Machado), para voz y piano.  
*Tres Lieder: Als Gott der Herr auf Erden ging; Wenn ich in Naechten wandre, Das Blumenschiff* (textos: Klabund), para voz aguda y piano.  
*Dos Lieder: Die Wiese* (texto: Ruth Schumann); *Das Schifflein* (texto: Ludwig Uhland), para voz aguda y piano.  
*Tres canciones antiguas: Quiero dormir y no puedo; La bella marmaridada; De los álamos vengo* (textos: anónimos del siglo XVI), para barítono y piano.  
*Dos Liebestieder: Du schlank und rein* (texto: Stefan George); *Deingedenken* (texto: Will Vesper), para voz y piano.  
*Tres Nachtstuecke: Winternacht* (texto: Gottfried Keller); *Schlummerlied* (texto: Ernst Lissauer); *Das Lied vom Herzen* (texto: Inge Moossen), para voz media y piano.  
*Silencio* (texto: Alfonsina Storni), para voz y piano.  
*Nocturno* (texto: Gabriela Mistral), para voz media y piano.  
*Yerbas Buenas* (texto: Max Jara), para voz y piano.
- Isamitt, Carlos: *Pichi pürün* (Pequeña danza), para piano.  
*Tres pastorales*, para violín y piano.  
*Pürün ül pichich'en* (2), de *Friso araucano* (texto: tradicionales mapuches), para soprano y piano.
- Junge, Wilfried: *Tarde en el hospital* (texto: Carlos Pezoa Veliz), para voz y piano.
- Lémann, Juan: *Variaciones*, para piano.  
*Barrio sin luz* (texto: Pablo Neruda), para voz y piano.
- Leng, Alfonso: *Fantasia quasi sonata*, para piano.  
*Lied*, para piano.  
*Cinco doloras*, para piano.  
*Sonata N° 1*, para piano.  
*Poema*, para piano.  
*Dos otoñales\**, para piano.  
*Canto de invierno*, para piano.  
*Estudios*, para piano.  
*Diez preludios*, para piano.  
*Sonata N° 2*, para piano.  
*Brouillard* (texto: Alfonso Leng), para contralto y piano.  
*Chanson de l'oubli* (texto: Alfonso Leng), para contralto y piano.  
*Chant d'automne* (texto: Lucien Boyer), para contralto y piano.  
*Rêve* (texto: F. Perpona), para contralto y piano.  
*Du fragst* (Wilhelm Sucht), para contralto y piano.

- Lotusblume* (Wilhelm Sucht), para contralto y piano.
- Lass meine tränen fließen* (texto: Wilhelm Sucht), para contralto y piano.
- Sehnsucht* (texto: Wolfgang Goethe), para contralto y piano.
- Du* (texto: Wilhelm Sucht) para contralto y piano.
- Alma mía* (texto: Manuel Magallanes Moure), para voz y piano.
- Címa* (texto: Gabriela Mistral), para contralto y piano.
- Frühlingslust* (texto: Heinrich Heine), para voz y piano.
- Wehe mir* (texto: Wilhelm Sucht), para contralto y piano.
- Warte nur* (texto: Wilhelm Sucht), para contralto y piano.
- Vigilien* (texto: Rainer Maria Rilke), para contralto y piano.
- Schlussstück* (texto: Rainer Maria Rilke), para contralto y piano.
- Letelier, Alfonso: *Suite grotesca*, para piano, op.6.
- Variaciones en Fa*, para piano, op.22.
- Cuatro piezas\**, para piano, op.33.
- Dos piezas*, para piano.
- Sonata*, para clarinete y piano, op.19.
- Sonatina*, para violín y piano.
- Desvelada* (texto: Gabriela Mistral), para voz, clarinete y piano.
- Madrigal* (2) (texto: Gutierre de Cetina) y *Les séparés* (3) (texto: Alfred de Musset), de *Tres canciones*, para voz y piano, op.7.
- Balada* (2) (texto: Gabriela Mistral) y *Canción* (3) (texto: Manuel Arellano), op.10 y op.13 de *Tres canciones*, para voz y piano.
- La luna de plata* (1) (texto: Amado Nervo), *Suavidades* (2) y *La noche* (3) (textos: Gabriela Mistral), de *Canciones de cuna*, para voz y piano, op.13.
- Tres canciones antiguas: Al alma venid, buen amigo; Enemiga le soy, madre; Míos fueron mi corazón* (textos: anónimos españoles del siglo XVI), para voz y piano, op.24.
- Tres canciones\*: Komm in den totesagten Park; Wir schreiten auf und ab; Wir werden heute nicht* (textos: Stephan George), para voz y piano.
- Letelier, Miguel: *Desamparo* (1), de *Tres canciones* (textos: Pablo Neruda), para voz y piano.
- La mort favorable* (1) de *Tres canciones* (textos: comtesse Anne de Noailles), para voz, clarinete y piano.
- Montecino, Alfonso: *Allegro scherzando*, para saxo, clarinete y piano.
- Todo es ronda* (texto: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Morel, Marcelo: *Suite\**, para piano.
- Canciones de soledad: Noche; Alba; Tierra* (textos: Federico García Lorca), para soprano y piano.
- Neumann, Antonio: *Alaide*, para piano.
- Orrego-Salas, Juan: *Dúos concertante\**, para cello y piano, op.41.
- Pastorale y scherzo*, para violín y piano, op.42.
- El alba del Atheli: Prólogo; La novia; El pregon; La flor del candil; La gitana; El pescador sin dinero; Madrigal del peine perdido; El farolero y su novia; ¡Al Puente de la Colondrina!; Castilla tiene castillos* (textos: Rafael Alberti), para soprano y piano, op.29.
- Ortiz, Ema: *Rocio*, de *Tres canciones de cuna* (textos: Gabriela Mistral), para voz y piano.
- Perceval, Julio\*\*: *De todo te acordarás; Triste me voy a los campos; Te he soñado; La madrugada*, de *Canciones de Cuyo* (textos: populares anónimos), para voz y piano.
- Pey, Diana: *Sonata*, para dos pianos.
- Pereira, Celerino: *Papillon*, para piano.
- Plaza, Cecilia: *Tres poemas: Abejas doncellas; Balada del silencio; Canción de chincol* (textos: Miguel Arteche), para voz y piano.
- Quinteros, Abelardo: *Canción nocturna* (1), *Dime* (2) y *Camino triste* (4), de *Ciclo y vida\** (textos: Juan Ramón Jiménez), para soprano y piano.
- Ramírez, Hernán: *Bocetos*, para piano, op.67.
- Címa* (texto: Gabriela Mistral), para contralto y piano, op.74.
- Riesco, Carlos: *Semblanzas chilenas*, para piano.
- Sonata*, para piano.
- Concierto*, para piano y orquesta.
- Añoranzas*, para clarinete y piano.
- Sobre los ángeles: Canción del ángel sin suerte; El ángel de los números; El ángel bueno; El ángel ángel; El ángel cieniente* (textos: Rafael Alberti), para soprano y piano.
- Robles, Manuel: *Primera Cancional Nacional de Chile* (texto: Bernardo Vera y Pintado), para voz y piano.
- Santa Cruz, Domingo: *Tres preludios*, para piano, op.1.
- Viñetas*, para piano, op.8.

\*\* Compositor belga-argentino radicado en Chile.

- Cinco poemas trágicos*, para piano, op.11.  
*Imágenes infantiles*, para piano, op.13.  
*Serenidad*, preludio para piano, op.13a.  
*Pensées poétiques: L'Offrande; Poème XLIX. Du haut de votre trône* (textos: Rabindranath Tagore), para voz femenina y piano, op.2.  
*Pensées poétiques: Réverie* (texto: Emilie Verhaeren); *Poème XLVI. Chant d'allégresse; Poème LXVII. Chant d'adoration; Poème II. Chant de reconnaissance* (textos: Rabindranath Tagore), para voz femenina y piano, op.5.  
*Tres canciones: La vida!; Todo pasa; Sueño* (textos: Gysela Yoacham Sarratea), para voz femenina y piano, op.6. *Dos canciones: L'Ideal; Lecture à deux* (textos: Sully Prudhomme), para voz femenina y piano, op.6a.  
*Le ciel en nuit s'est déplié* (texto: Emile Verhaeren), para voz femenina y piano, op.6c.  
*Cuatro poemas de Gabriela Mistral: Árbol muerto; Piecitos; Tres árboles; La lluvia lenta* (textos: Gabriela Mistral), para voz femenina y piano, op.9.  
*Cantos de soledad: Dolor; Madre; Canción de cuna* (textos: Domingo Santa Cruz), para voz femenina y piano, op.10.  
*Canciones del mar\*: Rocas; Amanecer junto al mar; Olas; Balada de la animita; Lejana; Plenilunio; Ante el mar; Pinos de costa; La noche; Gaviotas; Reflejos; Desde lo alto* (textos: Domingo Santa Cruz), para soprano y piano, op.29.
- Schidlowky, León: *Tres poemas\** (textos: Federico García Lorca y Vicente Huidobro), para mezzosoprano y piano.
- Sepúlveda, María Luisa: *Dos trozos*, para piano (1929).  
*Zamacueca* (texto: anónimo), para voz y piano.  
*El aire* (texto: anónimo), para voz y piano.  
*Los huasos* (texto: anónimo), para voz y piano.  
*La ocasión* (texto: anónimo), para voz y piano.
- Soro, Enrique: *Andante appassionato*, para piano.  
*Il canto della luna* (texto: S. Bignotti), para voz y piano.  
*Storia d'una bimba* (texto: S. Bignotti), para soprano o tenor y piano.  
*Non m'ami piu* (texto: s/i), para voz y piano.
- Soublette, Sylvia: *Isla* (texto: Juan Guzmán Cru-chaga), para voz y piano.
- Urrutia Blondel, Jorge: *Cantar eterno* (2), de *Canciones y danzas campesinas de Chile* (textos: anónimos), para voz alta y piano.
- Vargas, Darwin: *Canciones para Inés: Balada; Todo es ronda; Gotas de hiel* (textos: Gabriela Mistral), para voz femenina y piano.  
*Canciones para Georgeanne\*: Invocación; Este pueblo; Crecimiento* (textos: Hugo Montes), para soprano y piano.
- Vera, Santiago: *Preámbulo y antiprosas* (texto: Rabindranath Tagore), para voz y piano.
- Vila, Cirilo: *Il départ* (texto: Vicente Huidobro), para voz y piano.
- Vivado, Ida: *Tres preludios y tema con variaciones*, para piano.  
*Suite*, para piano.  
*Seis danzas antiguas*, para piano.  
*Estudios*, para piano.  
*Dos momentos*, para piano.  
*Añoranza*, para piano.  
*Series alternadas*, para piano.
- Zapiola, José: *Bolero*, para piano.  
*La argentina*, contradanza para piano.
- Zegers, Isidora: *Valze para Massimino*, para piano.  
*Contradanzas\*: La flora, La Mercedes, La bedlam, La pomone, L'adraste, La camille*, para piano.  
*Romance* (texto: Mr. Morel), para voz y piano.  
*L'absence* (texto: A.F. Coupigny), romance para voz y piano.  
*Les regrets d'une bergère* (texto: A. Gauthier), romance para voz y piano.  
*La coquette fixée* (texto: s/i), para voz y piano.  
*Canción* (texto: Julio Arboleda), para voz y piano.

## GRABACIONES DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS REALIZADAS POR ELVIRA SAVI

A continuación se indican las obras de autor nacional grabadas en disco, casete y disco compacto por la pianista Elvira Savi. En el listado se señalan los datos siguientes:

1. Nombre del autor, ordenado alfabéticamente.
2. Título de la obra.
3. Medio sonoro utilizado por el compositor.
4. Opus, cuando lo hay.
5. Nombre de los intérpretes.

*Discos*

- Botto, Carlos: *Diez preludios*, para piano, op.3.  
Intérprete: Elvira Savi, piano.
- Leng, Alfonso: *Lieder*, para voz y piano. Intérpretes: Yvonne Herbos, mezzosoprano y Elvira Savi, piano.
- Orrego-Salas, Juan: *El alba del alhelí*, para voz y piano, op. 29. Intérpretes: Clara Oyuela, soprano y Elvira Savi, piano.
- Santa Cruz, Domingo: *Canciones del mar*, para voz y piano, op. 29. Intérpretes: Clara Oyuela y Elvira Savi, piano.
- Vivado, Ida: *15 Estudios*, para piano. Intérprete: Elvira Savi, piano.

*Casetes*

- Riesco, Carlos: *Sonata*, para piano. Intérprete: Elvira Savi, piano.
- Autores varios: Ilustraciones musicales para piano solo y para canto y piano del libro *Oyendo a Chile* de Samuel Claro Valdes. Intérpretes: Gilda Bottai, voz y Elvira Savi, piano.

Autores varios: *Retrospectiva de la música chilena para piano*. Intérprete: Elvira Savi, piano.

Autores varios: *Retrospectiva de la música chilena para canto y piano*. Intérpretes: Patricia Vásquez, soprano y Elvira Savi, piano.

*Disco compacto*

Federico Heinlein: *Obras completas para piano y canto y piano*. Intérpretes: Carmen Luisa Letelier, soprano y Elvira Savi, piano.

Además de las grabaciones de compositores chilenos realizadas por Elvira Savi, existen los siguientes discos suyos con obras del repertorio internacional:

- Beethoven, Ludwig van: *Cinco sonatas*, para cello y piano. Intérpretes: Adolfo Odnoposoff, cello y Elvira Savi, piano.
- Torkanowsky, Werner: *Tres canciones*, para voz y piano. Intérpretes: Carmen Luisa Letelier, contralto y Elvira Savi, piano.



*Producción fonográfica de música de concierto  
chilena  
en la década 1987-1997*

por  
Santiago Vera Rivera (\*)

INTRODUCCIÓN

No es extraño el interés del autor de este artículo por el tema de la producción fonográfica, pues en el año 1987 fue elegido presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y, por mandato del directorio, ésta tuvo que asumir la creación formal del Sello Fonográfico de la ANC. Esta acción pretendía generar una mejor distribución de las producciones realizadas y conseguir una adecuada difusión y promoción de la música de los compositores e intérpretes chilenos. Por otra parte la ANC era y es una institución sin fines de lucro y por lo mismo, en ese momento, ni siquiera se debatió la idea de iniciar un giro comercial. Ante el problema que esto generó, el presidente, actuando como persona natural, se vio en la necesidad de crear un Sello Fonográfico que posibilitara la señalada distribución. Así nació en junio de 1987 SVR Producciones –la sigla corresponde al nombre de su fundador–, sello que hasta la fecha distribuye oficialmente todos los fonogramas de la ANC.

Un problema propio del siglo XX ha sido determinar el nombre de la música que han desarrollado los compositores formados académicamente. En el país y sólo a manera de ejemplo, desde fines de los setenta se han debatido los nombres de *música clásico-contemporánea*; *música culta*; *música docta*; *música contemporánea*; *música de arte mayor*; *música clásica del siglo XX*, *la nueva música*, etc. El directorio de la ANC en 1987 optó por titular los fonogramas como *música chilena contemporánea*, título que en principio fue bien recibido por el medio, pero al año siguiente y debido a que algunos fonogramas de jazz empezaron a emplear el mismo título, se produjo una confusión, tanto en los vendedores como en los compradores, que obligó a la ANC y a SVR Producciones al reestudio del

(\*) En el mes de septiembre de 1997, Santiago Vera Rivera fue elegido Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. De acuerdo al reglamento de la corporación el nuevo Académico de Número electo debía pronunciar un discurso sobre un tema artístico libremente elegido, en una ceremonia pública, en un plazo no superior a seis meses desde la fecha de su designación para tomar posesión del cargo. El tema escogido fue la *Producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997*. El discurso señalado se realizó el 25 de mayo de 1998 en la sede del Instituto de Chile, y sirvió de base al presente artículo.

título genérico. Después de prolongadas discusiones se decidió emplear un término usado por el compositor Jorge Urrutia Blondel (1903-1981, Premio Nacional de Arte en 1975), que definía al tipo de música que hacían sus pares como: *música de concierto chilena*.

Es comprensible que cualquier concepto que intente definir la música que realizan los compositores con formación académica es una tarea aún no resuelta. A pesar de esta dificultad, se estimó que este concepto era lo que más se acercaba a su identificación. Lamentablemente y a partir del ciclo que comenzó en la década de los noventa con los eventos musicales "hipermasivos" de los llamados *conciertos rock*, el título se hace cada vez más difuso, ya que en el género de la *música popular* cada día se emplea más la idea del concierto en vez del recital. Sin embargo, no se ha vuelto a repetir la confusión que se tuvo con la denominación de *música contemporánea*.

En síntesis, la naturaleza del trabajo –discurso de incorporación– obligó a este autor a definir un marco temporal de una década (1987-1997) que coincidía, en su inicio, con la creación formal de los sellos fonográficos de la ANC y de SVR Producciones en el año 1987 y concluía con las últimas producciones fonográficas de ambos sellos en 1997. El trabajo se estructuró en tres grandes secciones, en las que se incluyeron: antecedentes históricos –tanto del país como del extranjero–, un panorama general de producciones de música chilena de todos los géneros desde principios del siglo XX, una serie de referencias de las producciones fonográficas de la música de concierto chilena en la década 1987-1997 y un catálogo fonográfico con las producciones realizadas en todo el país en esa década. Por lo mismo, quedaron sin registro el fonograma del guitarrista chileno Edmundo Vásquez radicado en Francia y los fonogramas de Gabriel Brncic realizados en España. Para el catálogo se consideraron sólo aquellos fonogramas de música de concierto chilena que tenían, a lo menos, una obra de algún compositor nacional. Por lo tanto, no se catalogaron los fonogramas realizados en ese período con otros géneros musicales. Como consecuencia de esta investigación se constató que en un noventa por ciento los sellos y/o productores fonográficos proceden de la Región Metropolitana, y el 10% restante lo conforman los casos puntuales, de los productores Juan Mouras de Coyhaique (aun cuando su vida artística la realiza en Santiago) y de Ana María Reyes de Concepción.

## 1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En nuestro país la producción de música chilena de cualquier género siempre ha sido una tarea difícil y que ha requerido de grandes inversiones, pues sus costos, generalmente muy altos, impiden una mayor competitividad con las producciones importadas, y de ahí la escasez de repertorio de música nacional en el mercado discográfico. Ante la falta de recursos suficientes para producir y editar las creaciones de nuestros compositores e intérpretes, se deben adicionar otros factores que hasta el momento imposibilitan un desarrollo sostenido de la industria fonográfica nacional y que son los siguientes:

1.1 Debilidad en la infraestructura, tecnología y falta de materias primas básicas,

- 1.2 Competencia en desigualdad de condiciones con los productos fonográficos importados,  
 1.3 Problemas en la difusión y distribución de los productos fonográficos nacionales.

La industria fonográfica chilena desde su nacimiento en 1910<sup>1</sup>, ha tenido avances y retrocesos debido a que este tipo de empresa emplea tecnología de punta. Por esta razón, cada cierto tiempo ha enfrentado situaciones críticas, incluso muchas de ellas han desaparecido en un lapso relativamente corto al no poder contar con los recursos necesarios para la puesta al día de los medios técnicos y de las materias primas que requiere para su elaboración. En este sentido y por la carencia de productos derivados del petróleo en la segunda guerra mundial, y más tarde en la crisis de la década del setenta, las empresas se vieron obligadas a tomar medidas tan extremas que llevaron a la pérdida casi total del patrimonio musical discográfico del país, ya que se fundieron y reprocesaron colecciones completas de material discográfico de las propias compañías y de particulares, a quienes obviamente se las compraron para dicho proceso. Desafortunadamente, este hecho es cíclico y común en países con dependencia tecnológica, provocando cada cierto tiempo una desestabilización de la cadena productiva que afecta principalmente a las producciones artísticas nacionales.

A consecuencia de la problemática señalada las empresas discográficas chilenas nunca han sido del todo autosustentables, presentando un rol secundario dentro de la producción, comparadas con las compañías transnacionales. Por lo mismo, no es extraño que en todos los congresos, seminarios y conferencias con temáticas acerca de la producción de música chilena, se señale el desinterés de las grandes compañías discográficas por implementar una política de edición permanente de ella. Las razones dadas a conocer por estas empresas, son exclusivamente de índole económica, pues a ellas les es más rentable distribuir en el país y bajo el precio de costo, los excedentes de las producciones de sus casas matrices, ya que así evitan la acumulación de grandes stocks y las pérdidas que esto genera. Con esta realidad las empresas netamente nacionales podrían solucionar la falta de producciones fonográficas de música chilena, pero al no tener la infraestructura básica para fabricar sus propios productos, se ven en la obligación de ordenar la manufacturación de sus fonogramas a las mismas compañías transnacionales con las que se supone, deberían competir en igualdad de condiciones<sup>2</sup>.

El mayor volumen de música importada llega especialmente de Inglaterra y Estados Unidos, países desarrollados que históricamente han expandido sus empresas discográficas por todo el mundo. En la actualidad las compañías transnacionales de mayor crecimiento —expresión derivada de sus utilidades por la explotación del repertorio de la llamada “música comercial”, incluida la “clásica-

<sup>1</sup>Juan Astica, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. *Los discos 78 de música popular chilena*. Proyecto FONDART, Santiago, Chile, 1997, p. 17.

<sup>2</sup>José Gales, *Discurso en Memoria Anual* de la SCD, 1988. SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), Santiago, Chile, 1988, p. 2.

comercial”-son: EMI, SONY Music, BMG, POLYGRAM, Deutsche Grammophon, WARNER Music, NAXOS, Arte Nova, etc. Según cifras económicas dadas a conocer en la década de los ochenta por organismos internacionales, la música comercial, producida y distribuida por las compañías señaladas anteriormente, ocupa uno de los primeros lugares de grandes inversiones y desarrollo, lo que obviamente ha impactado en la baja de la producción de música nacional.

La política comercial de las grandes compañías transnacionales discográficas en los países desarrollados, ha establecido que para la producción de cualquier fonograma debe existir una venta potencial mínima de 50.000 copias como condición obligatoria<sup>3</sup>. Esta cláusula contractual ha generado un perjuicio enorme a la música de concierto del siglo XX, cuyo fin creativo es su propio desarrollo artístico y no el económico. La política señalada se ha dado incluso en países europeos de gran tradición musical, ocasionando la anulación de contratos a algunos compositores de mucha trayectoria y renombre internacional. En nuestro país las condiciones son las mismas y para que una casa discográfica importante se interese por producir las obras de algún compositor nacional, las ventas mínimas aceptables son de 5.000 unidades. Los contratos -que son los mismos en cualquier lugar del planeta- dejan claramente establecido aquéllo, pues los sellos han instituido el siguiente lema: “Si el producto editado no se vende, igual la empresa a fin de mes debe cancelar las remuneraciones de sus empleados”, con ello evitan cualquier crítica o comentario al respecto. De la aseveración anterior surge una contradicción notoria, ya que todas las grandes compañías discográficas se destacan por sus notables utilidades, y por lo mismo, debieran, en un gesto de altruismo artístico, destinar un porcentaje mínimo de sus ganancias en la producción de música considerada como poco comercial por la ley del mercado. Esta actitud ayudaría a conseguir una verdadera democracia musical<sup>4</sup>.

Al ocuparse sólo de las expectativas comerciales de sus productos y por contar con los medios económicos para penetrar cualquier mercado, se ha logrado, particularmente en nuestro país -quizás por alguna característica isleña que tenemos-, una sobrevaloración indiscriminada de casi toda la producción fonográfica que nos llega del exterior. Para contrarrestar este fenómeno de transculturización musical -a pesar que de manera indirecta también altera otras áreas de la cultura en general-, algunos países -incluido algunos desarrollados como Francia- han tratado de proteger su identidad cultural dictando leyes que ayuden a enfrentar esta competencia en cierta igualdad de condiciones.

La tarea para los Estados no ha sido fácil, ya que en la aldea globalizada actual cualquier ley o acción de promoción cultural sólo se realiza si su costo y rentabilidad lo permite. Por supuesto que estas premisas dificultan la permanencia de políticas de apoyo que posibiliten un verdadero encuentro de las identidades de cada país -lo que en realidad ni siquiera resiste un comentario-, pues este encuentro debiera existir sin necesidad de ninguna ley o acción, sin imposiciones

<sup>3</sup>K.H. Stöckhausen, *Cuestionario N° 2 del CIM de la UNESCO*. CIM, París, Francia, 1984, p. 5.

<sup>4</sup>Juan Amenábar. *Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo*. Boletín N° 1 de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Santiago, Chile, 1988, p. 337.

y con plena libertad. Lamentablemente, los medios de comunicación masiva, en especial la televisión, medio que determina sus programaciones por las imposiciones de su departamento de marketing –cuyo lema es: lo que no vende no se programa–, no ha cumplido un rol democrático en su acción comunicativa, pues así como entretiene y vende todo tipo de productos, también debiera ayudar a acercar a la mayoría de la gente al arte y la cultura, especialmente si es la de su propio país.

La producción fonográfica, además de enfrentar la situación descrita, debe cumplir con la cadena natural de dicha producción, la que se inicia con la escritura de la obra por el compositor, la copia en limpio del copista o dibujante musical, la entrega posterior de la misma al intérprete para su estudio que eventualmente posibilitará su grabación. Este proceso complejo tiene las fases de grabación, masterización y edición que sólo son comprendidas por los especialistas; la grabación termina en una matriz (original master). La matriz se puede editar en los formatos (los económicamente más rentables) de disco compacto y/o casete y ambos tienen un proceso de edición gráfica y fonográfica (fabricación propiamente tal). El eslabón siguiente del disco y/o casete es su distribución y su difusión, a través de los medios de comunicación para que en definitiva lo conozca el auditor.

La cadena señalada de la producción fonográfica no permite la inexistencia o falla de algunos de sus eslabones y, por ejemplo, si el producto es desconocido, éste no será solicitado por el auditor, hecho que produce inmediatamente un quiebre de la serie delineada. Por ello es tan importante el rol democrático que deben cumplir los medios de comunicación y especialmente la educación musical.

La cadena ideal definida y cumplida casi en un cien por ciento, ya que incluso se llegó a decretar la obligatoriedad de la difusión de música chilena en las radioemisoras, se dio en el país en la década del cuarenta, con la creación por ley de la República del Instituto de Extensión Musical (IEM) dependiente de la Universidad de Chile. Este Instituto contó con los recursos necesarios y suficientes para realizar una labor que duró hasta su desaparecimiento en 1974<sup>5</sup>. El papel jugado por el IEM no ha sido del todo recuperado, debido a que el Estado –tal vez motivado por los postulados de la economía social de mercado– traspasó su rol a otras instituciones. A pesar del cambio de la política de financiamiento de la vida artística nacional, corresponde destacar la labor que realizó el Fondo Universitario de las Artes (FUAR) de la Universidad de Chile apoyando un sinnúmero de proyectos culturales –en los que se incluyen algunas producciones fonográficas– hasta 1991, año de su desaparición. Paralelamente al FUAR, el Estado, a fines de la década de los ochenta, a través del Ministerio de Educación, instituyó el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura (FONDEC), organismo que a partir de los noventa recibe el nombre de Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) con el objetivo de desarrollar y promover las artes y la cultura del país.

<sup>5</sup>Pablo Meléndez Haddad, Carmen Peña Fuenzalida, Rodrigo Torres Alvarado. *Música*. Enciclopedia Temática de Chile, Tomo 21, Santiago, Sociedad Editora Revista ERCILLA Ltda., 1988, p. 44.

Al decaer las iniciativas estatales, aparece en 1984 la Agrupación Musical ANACRUSA la que, en su momento, se transformó en una nueva alternativa para el movimiento musical chileno. Fue de carácter privado y reunió a compositores, musicólogos e intérpretes con la finalidad textual de: “juntarse para hacer algo por una música desarraigada de su pueblo” y hacer “presente un canto que nos pertenece y que vivirá para siempre como parte esencial de aquello que entendemos por Chile”. ANACRUSA obtuvo financiamiento para algunos de sus proyectos de las instituciones anteriormente señaladas y de la Fundación Andes (FUAN), organismo que otorga apoyo permanente a proyectos de orden cultural y académico<sup>6</sup>.

Como se ha dicho, a partir de 1987 surge en la vida musical del país la iniciativa de la Asociación Nacional de Compositores de editar fonogramas. El sello de la ANC, que se mantiene hasta el presente, ha prosperado y el financiamiento de sus proyectos los ha obtenido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Fundación Henrique Otero Vizcarrondo (FUNHO), Fondo Nacional de Desarrollo Cultural del Ministerio de Educación (FONDEC) y Fondo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART). En el mismo período de los '80 nace SVR Producciones, ALERCE crea el departamento de música clásica y aparecen diversos productores independientes –incluidos universidades, institutos y compositores que se convierten en sus propios productores– que generan en conjunto una producción fonográfica interesante y que cada vez adquiere más fuerza, a pesar de que aún hoy persiste cierta precariedad en la difusión y distribución de dicha producción.

## 2. PRODUCCIONES DE MÚSICA DE CONCIERTO CHILENA EN LA DÉCADA 1987-1997

### 2.1 *Retrospectiva general*

En el siglo XX han existido esfuerzos notables por revertir la situación descrita y por ello nació a principios de siglo la Sociedad Bach (1917) fundada por el compositor y abogado Domingo Santa Cruz Wilson, en 1929 la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1936 la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), en 1940 el ya mencionado Instituto de Extensión Musical (IEM) fundado por Ley de la República N° 6.696 y que le otorgaba un fuerte respaldo económico (2,5 por ciento de lo recaudado en todo espectáculo público). Este organismo proyectó toda la actividad de la música de concierto chilena, incluidas las ediciones de partituras y discos hasta su extinción. La Universidad de Chile dio un impulso notable a la edición de fonogramas a través de proyectos con cargo al Fondo Universitario de las Artes (FUAR). La Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por gestión del compositor Juan Amenábar, editó en 1981 una colección memorable de nueve casetes con obras de géneros diversos de compositores chilenos, que posteriormente la Sección Musicología dio continuidad. Por su

<sup>6</sup>Carlos Riesco. *ANACRUSA, una nueva agrupación musical*. Notas y Documentos. *RMCh*, XL/165 (enero-junio, 1986), pp. 85-94.

parte, la *Revista Musical Chilena* ha realizado un trabajo permanente y ejemplar en la difusión y comentario de los fonogramas editados. También se debe destacar la labor desarrollada por las siguientes instituciones: agrupación musical ANACRUSA, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Fundación Andes, Corporación Amigos del Arte, Fundación Beethoven, Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, Dirección de Investigaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Extensión de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Escuela Moderna de Música, las radioemisoras de las Universidades de Santiago de Chile (USACH) y de la Universidad de Chile, las producciones de la Radio Beethoven, los Establecimientos de la Fuente (Feria del Disco) y recientemente la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

A pesar de todas las iniciativas de las instituciones involucradas en el desarrollo de la producción fonográfica, ésta no ha logrado superar el problema de la distribución, ya que por las razones dadas anteriormente, no existe por parte del auditor nacional la necesidad de adquirir los fonogramas con obras de nuestros compositores y al no existir la mencionada necesidad se suceden curiosidades paradójicas, como la que ocurre con muchos de los negocios que venden estos productos, a quienes la mayoría de las veces ni siquiera les interesa exhibirlos en sus vitrinas por el espacio que ellos ocupan. De ahí la importancia de una educación musical centrada en nuestro siglo y en nuestros valores patrimoniales, sólo de esta forma se podrá construir un puente duradero entre el compositor, el intérprete y el público<sup>7</sup>.

## 2.2 Producciones fonográficas de la agrupación musical ANACRUSA

ANACRUSA fue creada por un grupo de compositores, musicólogos e intérpretes en 1984 con el propósito de acercar la música de los compositores a todos los chilenos. Fundamentalmente, ANACRUSA organizó encuentros de música chilena que en un desarrollo natural derivaron a encuentros de música chilena y latinoamericana en los que se interpretaron gran número de obras, muchas de las cuales fueron estrenos absolutos. Por ello y con una gran visión de futuro de sus directores, se realizaron grabaciones de todos los conciertos, grabaciones que posteriormente se editaron en display doble casete, quedando cada encuentro registrado en su fonograma respectivo. ANACRUSA, como sello propio, posee y distribuye un total de dos display doble casete (cuatro cassetes).

## 2.3 Creación del sello discográfico de la Asociación Nacional de Compositores de Chile

La Asociación fue fundada en 1936 con objetivos muy precisos de procurar el acercamiento de los compositores chilenos, estimular su producción artística por medio del mejor conocimiento y la divulgación de las obras de sus socios y

<sup>7</sup>Juan Lémann Cazabón. *Consideraciones sobre el Medio Artístico Musical y la Composición en Chile*, Boletín N° 3 de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Santiago, Chile, 1991, p. 18.

contribuir al desarrollo del intercambio musical internacional, de preferencia con los países americanos. Los recursos financieros de la ANC, siempre han sido exigüos, por ser una organización académica y sin fines de lucro y por lo mismo, para cumplir con sus objetivos ha recibido el aporte de instituciones universitarias, culturales y de gestión<sup>8</sup>.

Se recordaba antes, que el directorio de la Asociación de 1987 tomó la decisión de crear el sello fonográfico de la ANC, aún cuando se presentaba un problema administrativo, ya que la ANC, al no poseer un giro comercial, no podía distribuir los fonogramas editados en las disquerías. Para solucionar este problema se necesitaba iniciar un giro comercial, iniciativa que finalmente no prosperó en el directorio, por lo tanto, el presidente organizó personalmente la distribución de las casetes con sellos discográficos transnacionales, los que a pesar de evaluarlos muy positivamente, especialmente por su calidad técnica y presentación, estimaron inconveniente su distribución por la baja rentabilidad de la misma. Por esta razón el directorio se vio enfrentado a la disyuntiva de dejar los cientos de casetes guardadas en las casas de algunos socios o bien proceder a su distribución gratuita. Después de una serie de reuniones se llegó al acuerdo que el presidente, como persona natural, iniciara un giro comercial para que, entre otras cosas, comercializara y distribuyera las dos casetes que la ANC poseía hasta ese momento. En junio de ese año y bajo el nombre de fantasía de "SVR", aparece la distribuidora oficial de las producciones fonográficas de la Asociación, cuyo catálogo hasta 1997 lo componen 7 casetes (de las cuales 2 matrices de esas casetes son de propiedad del compositor Juan Amenábar) y 2 discos compactos.

#### 2.4 Creación de la productora fonográfica SVR Producciones

Anteriormente se expresó que el compositor Santiago Vera Rivera, siendo presidente de la ANC, creó en 1987 SVR Producciones con el objetivo básico de grabar, editar y distribuir las producciones realizadas por la Asociación, generando con ello una interrelación entre la ANC y SVR que hasta ahora ha sido muy fructífera en el campo de la producción fonográfica. Hasta 1990 SVR Producciones sólo editó fonogramas de la Asociación y de sus propias obras. Es a contar de 1991 que SVR inicia producciones fonográficas sostenidas de música chilena y latinoamericana, especialmente del siglo XX. En estos últimos años la producción fonográfica de SVR se ha ampliado a la música universal e infantil y hasta el momento su catálogo de producciones propias contempla 9 discos compactos y 17 casetes. SVR Producciones es distribuidora oficial de los fonogramas editados por la ANC, universidades y la mayoría de los productores independientes. Últimamente su giro comercial se ha cambiado por Sociedad SVR Producciones Limitada<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Rodrigo Torres Alvarado. *Memoria de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, 1936-1986*. Editorial Barcelona, Santiago, Chile, p. 18.

<sup>9</sup>Reportaje Especial. *Música docta, la difusión es la clave*. Revista CULTURA N° 19, Secretaría de Comunicación y Cultura, Santiago, Chile, agosto 1997, p. 15.



### 2.5 Sello ALERCE Producciones Fonográficas S.A.

ALERCE nació en 1976 por iniciativa de Ricardo García –gran promotor de la música chilena de la década del sesenta– con los objetivos de rescatar la historia musical chilena perdida durante el período del gobierno militar y buscar nuevos artistas latinoamericanos que proyectaran las raíces americanistas. La producción fonográfica de música de concierto chilena se generó en la década de los ochenta, reeditando la *Cantata Santa María de Iquique* del compositor Luis Advis e interpretada por el grupo Quilapayún. Posteriormente, creó una serie de música de concierto universal y chilena, y una línea de distribución de productores independientes. Hasta el momento su catálogo propio y de distribución lo componen dos casetes y seis discos compactos.

### 2.6 Sello EMI Odeón Chilena S.A.

EMI no posee una línea de producción de música de concierto chilena, por ello hasta el momento sólo ha editado un display doble casete (dos casetes) y una casete simple. En la actualidad ambos fonogramas han sido descatalogados.

### 2.7 Sello Columbia-SONY Music Entertainment Inc.

El sello Columbia-SONY sólo ha realizado dos producciones de música de concierto chilena y ambas del compositor Iván Barrientos. Hasta el presente son dos discos compactos los que ha editado de este género musical.

### 2.8 Producción fonográfica de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Las producciones fonográficas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se iniciaron en 1993 como proyectos académicos de la Dirección de Investigaciones de la Universidad (DIUC) y los primeros discos compactos se realizaron con grabaciones hechas por el prestigioso dúo de violín y piano formado por Fernando Ansaldo y Frida Conn. Su catálogo hasta hoy lo integran dos discos compactos distribuidos oficialmente por SVR Producciones.

### 2.9 Producción fonográfica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

La Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación junto con la Dirección de Extensión y el Departamento de Educación Musical iniciaron las producciones fonográficas en 1993, con el objetivo de difundir y promocionar la labor extensiva de sus académicos-intérpretes. En ese mismo año se editó el primer disco compacto con obras encargadas a compositores chilenos. Su catálogo actual está compuesto de dos discos, uno de ellos es de música de concierto chilena, el cual es distribuido oficialmente por SVR Producciones.

### 2.10 Producción fonográfica de la Universidad de Chile

Las producciones fonográficas de la Universidad de Chile (de música de concier-

to chilena en el período 1987-1997), hasta ahora se han realizado, a través de la Facultad de Artes y la Vicerrectoría Académica y Estudiantil con su Programa de Creación Artística. El primer disco compacto fue producido en 1995 gracias al convenio del Programa de Creación Artística y el Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA). Este disco apareció bajo el sello de SVR Producciones quien lo distribuye oficialmente.

En 1992 la Sección Musicología de la Facultad de Artes editó una casete con obras cuyos textos pertenecían a la poetisa chilena Gabriela Mistral, posteriormente, en 1995, se realizó una publicación fonográfica limitada de una antología de los Festivales de Música Chilena 1948-1969 compuesta de diez cassetes con obras de géneros diversos. Al año siguiente se editó una casete con obras para piano de compositores chilenos y en 1997 la Facultad de Artes realizó una producción fonográfica exclusiva y limitada de un disco compacto con música de Chile y Japón.

#### *2.11 Producción fonográfica del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música*

El Instituto Profesional Escuela Moderna de Música inició sus producciones fonográficas en 1997 y su catálogo hasta el presente lo compone un disco compacto con obras de cámara de René Amengual, acompañado de un libro monográfico, que se distribuyen bajo el sello de SVR Producciones.

#### *2.12 Producción fonográfica del Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores*

El Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de su Departamento de Cultura, ha realizado desde 1995 producciones fonográficas anualmente y hasta hoy ha ayudado a realizar cuatro discos compactos con obras para guitarra, dúos de guitarras, voz y piano y piano solo, los que aparecieron bajo el sello ALERCE y SVR Producciones respectivamente.

#### *2.13 Producciones musicales de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile*

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile bajo la presidencia del compositor Carlos Riesco ha impulsado un sostenido programa de conciertos monográficos con obras de compositores pertenecientes a la Academia, los que posteriormente han sido grabados con la última tecnología digital con el propósito de iniciar la edición permanente de discos compactos para promover y difundir las obras de compositores chilenos de todas las generaciones y lograr con el Ministerio de Educación su distribución a todos las escuelas y liceos del país. Hasta el momento la Academia posee seis matrices listas para ser editadas en discos compactos.

#### *2.14 Edición fonográfica de productores independientes*

A partir de la década de los noventa se ha iniciado un fenómeno extraordinario

en la vida musical del país –tal vez por la posibilidad anual y permanente de poder presentar proyectos a diferentes instituciones–, pues tanto compositores como intérpretes se han transformado en los propios gestores y promotores de su obra y desarrollo musical. Los productores independientes que han realizado ediciones fonográficas, generalmente han coproducido o bien son distribuidos por distintos sellos y existen casos que distribuyen personalmente y bajo sello propio sus producciones<sup>10</sup>.

2.14.1 Productores independientes o coproductores que son distribuidos por un sello oficial:

- Fernando Rosas, cuyos fonogramas los distribuye ALERCE. En el caso de las siguientes personas, sus fonogramas los distribuye SVR Producciones:
- Luis Orlandini, Gabriel Brncic, Valene Georges, Francisco Mendoza, Patricia Vásquez/Elvira Savi, Guillermo Rifo, Edgar Fischer.

2.14.2 Productores independientes que han editado y/o distribuyen bajo sello propio:

- Oscar Ohlsen su fonograma lo distribuye el sello propio CLÍO.
- Andrés Maupoint el fonograma lo distribuye el propio compositor sin nombre de sello.
- Ana María Reyes, sus fonogramas los distribuye su propio sello AM.
- Víctor Rondón, el fonograma lo distribuye el propio intérprete-compositor sin nombre de sello.
- Juan Mouras, el fonograma lo distribuye su propio sello JMEA.

### 3. CUADROS ESTADÍSTICOS DE PRODUCCIÓN DE MÚSICA CHILENA DE CONCIERTO DE LA DÉCADA 1987-1997

Los resultados estadísticos de producción de música chilena de concierto son interesantes, ya que la tendencia revela una permanente edición de discos compactos y casetes, los que a contar de 1993 corresponden casi a un 3/4 de fonograma por mes en formato de disco compacto.

Para el análisis estadístico de la producción fonográfica –que se expresa en los cuatro cuadros que se acompañan– se consideraron los siguientes elementos:

- 3.1 Total de 69 fonogramas sumados en unidades (discos compactos o casetes) incluidos los display doble casete, los que se contabilizaron como dos unidades, y las producciones limitadas.
- 3.2 Los sellos fonográficos incluyen sus propios fonogramas y los de distribución.
- 3.3 Se entiende por sello todo fonograma que tenga una identificación con iniciales, aún cuando no posea código e iniciación de actividades.
- 3.4 Los propietarios de las matrices (masters: cinta que guarda la grabación original) son los que tienen los derechos sobre ellas y que eventualmente

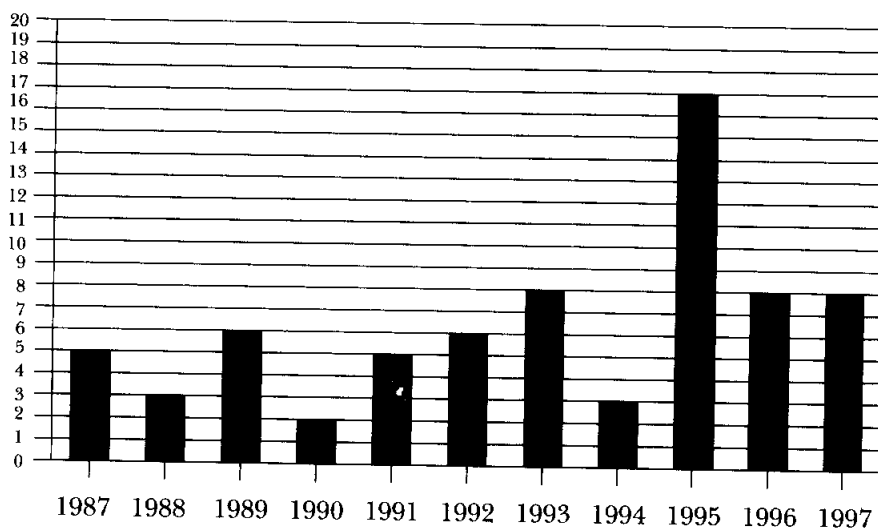
<sup>10</sup>Revista TONUS, Radio Beethoven. Santiago, Chile, noviembre de 1996, p. 24.

convienen con algún sello para su fabricación y/o contratan los servicios de distribución.

3.5 En los cuadros que se agregan se utilizan las siguientes iniciales:

EB: ENSEMBLE BARTOK: Valene Georges (manager); JMEA: Juan Mouras;  
 FB: Fundación Beethoven; AMR: Ana María Reyes; PVP: Patricia Vásquez Prieto; VR: Víctor Rondón; FMV: Francisco Mendoza Verdejo; AM: Andrés Maupoint; CLÍO: Óscar Ohlsen; JRZ: Jorge Rojas Zegers; CLS: Cuarteto Latinoamericano de Saxofones.

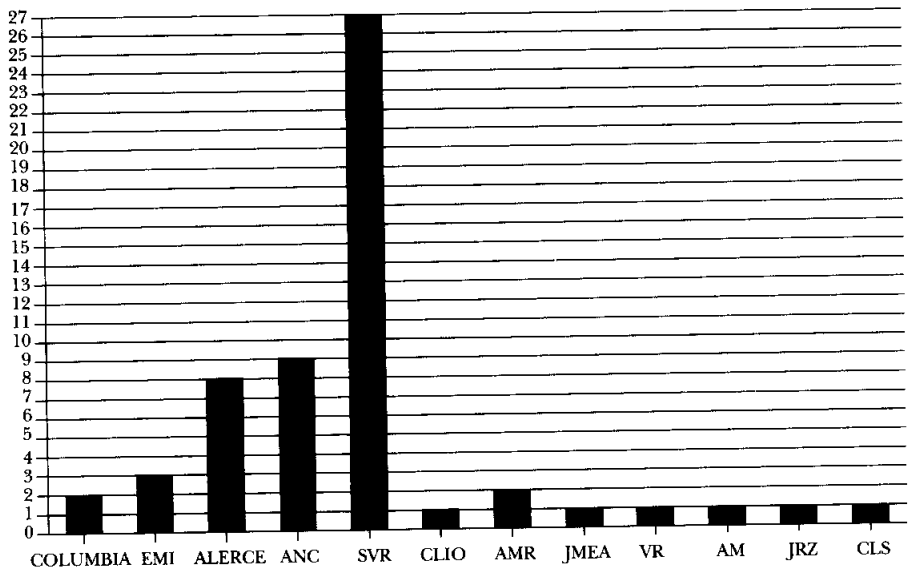
Cuadro N° 1  
 PRODUCCIÓN DE MÚSICA DE CONCIERTO CHILENA  
 DÉCADA DE 1987-1997



Como se puede observar en el cuadro N° 1, la producción fonográfica de música chilena de concierto en la década 1987-1997 tiene un total de 69 títulos (71 unidades debido a producciones de un mismo título simultáneamente en disco compacto y casete) en formato de disco compacto y casete.

La producción fonográfica tuvo un impulso importante el año 1995 con 17 fonogramas editados, que elevaron el porcentaje de nuevas producciones en un 566% más que el año anterior. Lamentablemente, el ritmo de ediciones sufre una baja de un 113% en el año 1996, ya que sólo se editaron 8 fonogramas, cifra que se mantiene en 1997. En todo caso el "peak" de 1995 de 17 fonogramas editados en formato de casete y disco compacto, se debió principalmente a la edición de la antología de los Festivales de Música Chilena publicados por la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, edición limitada y exclusiva.

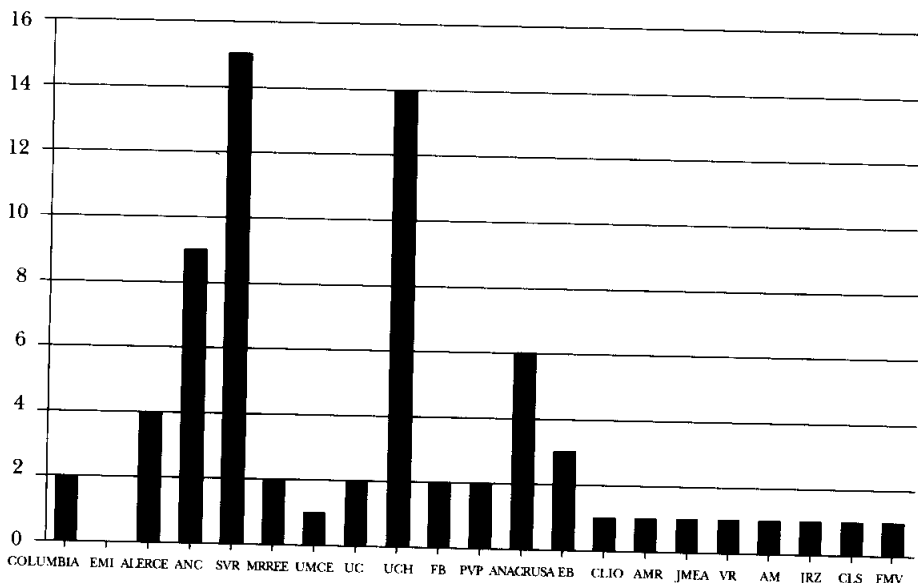
Cuadro Nº 2  
 PRODUCCIÓN DE MÚSICA DE CONCIERTO CHILENA  
 DE SELLOS FONOGRAFICOS



En el cuadro Nº 2 se aprecia el número de producciones fonográficas realizadas a través de sellos discográficos (sellos que aparecen en logos de las producciones fonográficas ya sea en el disco mismo o bien en la portada), entre los que se destacan: el sello ALERCE, con un total de 8 fonogramas editados los que corresponden a un 14.03%; sello ANC, con 9 fonogramas, que corresponden a un 15.8% y SVR Producciones con 27 fonogramas, que corresponden a un 47.4% de un total de 57 fonogramas producidos en la década 1987-1997.

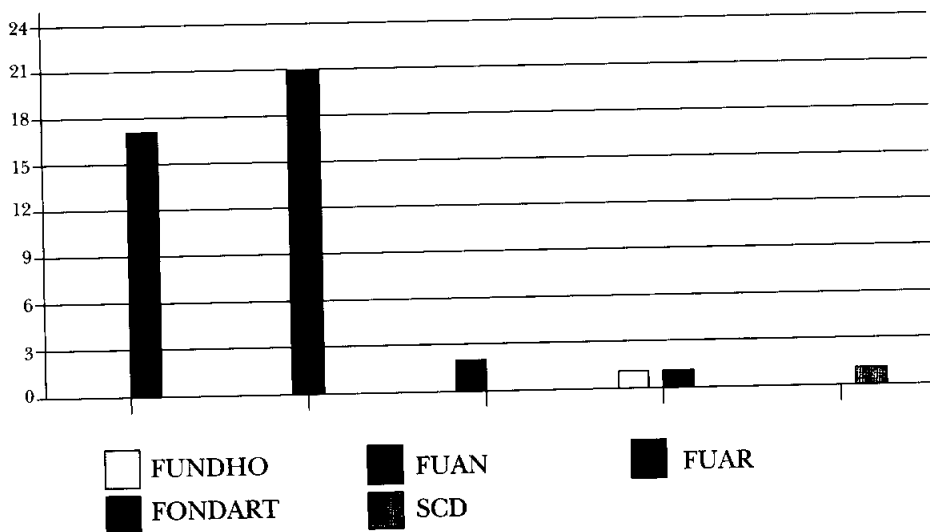
Las producciones restantes de los demás sellos comerciales y personales poseen los siguientes porcentajes: sello Columbia con un 3.5%; sello EMI con un 5.3%; sello AMR con un 3.5% y sellos personales con un 1.8% del total.

Cuadro N° 3  
 PRODUCCIÓN DE MÚSICA DE CONCIERTO CHILENA  
 DÉCADA DE 1987-1997 DE PROPIETARIOS DE MATRICES



Se observa en el cuadro N° 3, que en relación a la propiedad de las matrices de las diversas producciones de música chilena de concierto de la década 1987-1997, el sello SVR Producciones posee el 26.3% y, en porcentaje decreciente, le siguen las ediciones realizadas, por la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con un 20.28%; el sello ANC (que incluye las matrices de las casetes "Música electroacústica" y "Piano para aprender piano", de propiedad del compositor Juan Amenábar que facilitó las referidas matrices sólo para su edición en casetes por parte de la ANC), con un 15.8%; el sello ANACRUSA con un 10.5%; el sello ALERCE con un 7%; ENSEMBLE BARTÓK con un 5.3%; sello Columbia, Ministerio de Relaciones Exteriores, Universidad Católica de Chile, Fundación Beethoven y PVP, todos con un 3.5%. Finalmente, se puede apreciar que la mayoría de las ediciones de sellos personales y de la Universidad Metropolitana equivalen a un porcentaje del 1.8% cada uno de ellos.

**Cuadro N° 4**  
**PRODUCCIÓN FONOGRAFICA DE MÚSICA DE CONCIERTO CHILENA**  
**DÉCADA DE 1987-1997 CON APOYO DE FONDOS CONCURSABLES Y/O FUNDACIONES**



Siglas empleadas: FUAR: Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile; FUNHO: Fundación Henrique Otero; FUAN: Fundación Andes; FONDEC: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural del Ministerio de Educación; FONDART: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación; SCD: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

De las producciones fonográficas realizadas en el período 1987-1997 con apoyo de fundaciones y/o fondos, como se ve en el Cuadro N° 4, se desprenden los siguientes porcentajes:

- |  |             |
|--|-------------|
| 1. Total de fonogramas producidos en la década 1987-1997:        | 41 = 100%   |
| 2. Total de fonogramas producidos con aportes del FONDART:       | 17 = 41.46% |
| 3. Total de fonogramas producidos con aportes del FUAR:          | 21 = 51.22% |
| 4. Total de fonogramas producidos con aportes de FUAN/FUNHO/SCD: | 3 = 7.32%   |

NOTA: De los 41 fonogramas producidos con aportes de fundaciones y/o fondos 1 obtuvo aportes del FUAR y FONDEC (actual FONDART), 1 del FONDEC y de la SCD y 1 del FUAR y FONDART.

De los gráficos de producciones fonográficas señalados se desprenden los siguientes porcentajes:

- |   |             |
|---|-------------|
| 1. Total de fonogramas producidos en el país en la década 1987-1997:              | 69 = 100%   |
| 2. Total de fonogramas producidos en el país con apoyo de fundaciones y/o fondos: | 41 = 59.42% |
| 3. Total de fonogramas producidos en el país a través de sellos y/o privados:     | 28 = 40.58% |

## CONCLUSIONES

La permanente producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997, se ha logrado en gran medida gracias a iniciativas generadas en el ámbito estatal y privado, compartiendo la tarea de proyectar la música principalmente de los compositores e intérpretes chilenos y latinoamericanos. En esta labor han tenido un rol preponderante las universidades, institutos de educación superior, ministerios, instituciones académicas, sellos discográficos nacionales, algunas casas comerciales del rubro y productores independientes. El trabajo desarrollado por instituciones y personas ha reemplazado el quehacer natural de las casas discográficas tradicionales, debido al desinterés de éstas en la producción de la Música de Concierto Chilena por el bajo nivel de consumo que tiene en el mercado nacional –se debe recordar que la cantidad mínima que una compañía discográfica requiere para editar un disco compacto en Chile es de 5.000 unidades y en países desarrollados la cantidad mínima se eleva a 50.000 unidades–. Es evidente que el bajo porcentaje de consumo de esta música por parte de nuestra población se debe a múltiples factores, entre otros a la indiferencia de los medios de comunicación por revertir esta situación, la que tal vez ha sido generada, en primera instancia, por una educación musical formal e informal precarias. En este sentido, también es fundamental que la cadena de la producción fonográfica (edición, promoción, difusión, distribución, comercialización, educación, etc.), cumpla plenamente con su finalidad y, por último, no es un misterio que los costos que han generado las nuevas tecnologías incidieron fuertemente en la decisión que tomaron las mencionadas compañías discográficas. Por lo mismo, se acrecienta la admiración por las personas e instituciones que han realizado un gran y notable esfuerzo por dar a conocer lo que hacen nuestros creadores y artistas.

A pocos meses de finalizar el siglo XX, se puede mirar con optimismo el inicio del próximo milenio, pues no cabe ninguna duda que el panorama descrito de la producción fonográfica de la música de concierto chilena y refrendado por el catálogo de la década 1987-1997, refleja la irrefrenable voluntad de continuar con las producciones en forma permanente, ya sea sobre la base de proyectos con financiamiento estatal o bien con auspicios, patrocinios y producciones propias. En esta causa común de difundir nuestro patrimonio músico-cultural seguirán en la vanguardia las instituciones de educación superior de carácter estatal y/o privada, organizaciones académicas, sellos discográficos no tradicionales, casas comerciales del rubro y radioemisoras amigas, y, por supuesto, productores independientes que son nuestros propios compositores e intérpretes. Será este movimiento nacido de las circunstancias descritas el que ayudará en la difusión de nuestros valores artísticos musicales que son, en definitiva, los verdaderos artesanos de nuestra identidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- Amenábar Ruiz, Juan. "Consideraciones acerca de la obra musical en la Sociedad de Consumo", Santiago, *Boletín* N° 1 de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (1988), pp. 337-352; *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre, 1975), pp. 23-39.
- Archivo de ALERCE Producciones Fonográficas S.A., Santiago, ALERCE, 1997.
- Archivo COLTREX International Corporation, Miami, Florida, Estados Unidos, 1998.
- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. *Los discos 78 de música popular chilena*. Santiago, Publicación de los autores, 1998, pp. 5-30.
- Catálogo de SVR Producciones, 1987-1989*, Santiago, SVR Producciones, 1990.
- Catálogo de SVR Producciones, 1992-1993*, Santiago, SVR Producciones, 1994.
- Catálogo de SVR Producciones, 1996-1997*, Santiago, SVR Producciones, 1998.
- Cultura*, Santiago, Publicación de la Secretaría de Comunicación y Cultura, N° 19, agosto 1997, pp. 11-17.
- Diario El Mercurio*, Santiago, domingo 7 de mayo de 1995, pp. C-13.
- Lémann Cazabón, Juan. "Consideraciones sobre el medio artístico-musical y la composición en Chile", Santiago, *Boletín* N° 3 de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (1991), pp. 13-26.
- Meléndez Haddad, Pablo, Carmen Peña Fuenzalida y Rodrigo Torres Alvarado. *Música*. Enciclopedia Temática de Chile, Tomo 21, Santiago, Sociedad Editora Revista ERCILLA Ltda., 1989, pp. 39-126.
- Memoria Cultural*. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1996, pp. 7-18/23-27.
- Riesco, Carlos. "ANACRUSA, Una nueva agrupación musical", *Notas y Documentos*, *RMCh*, XL/165 (enero-junio, 1986), pp. 85-94.
- Revista de la SCD*, Santiago, Revista de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Edición especial del primer aniversario, 1988, pp. 1-23.
- Tonus*, Santiago, Publicación de la Radio Beethoven, N° 185 (noviembre-1996), p. 24.
- Torres Alvarado, Rodrigo. *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores, 1936-1986*. Santiago, Editorial Barcelona, 1988, pp. 9-48.

## CATÁLOGO FONOGRAFICO/1987-1997

El catálogo está organizado de la siguiente manera:

- a) Cada fonograma está precedido de un número de orden del 1 al 53, que es el número total de items incluidos.
- b) En cada item se señala:
  1. El título del fonograma (*Tit*);
  2. Las referencias del mismo (*Ref*);
  3. Su contenido musical (*Mus*);
  4. Observaciones (*Obs*).
- c) En *Tit* se consigna el título completo con que se encuentra el fonograma en el comercio.
- d) En *Ref* se especifica:
  1. Tipo de fonograma: casete, display doble casete o disco compacto (DC);
  2. Sello productor;
  3. Código del fonograma;
  4. Año de edición del fonograma.
- e) En *Mus* se señala:
  1. Nombre del autor de la obra;
  2. Título de la obra;
  3. Medio instrumental, vocal o mixto;
  4. Nombre del intérprete(s) o conjunto musical, entre paréntesis, a continuación del rubro N° 3 de *Mus*.
  5. Nombre del autor del texto, si lo hay.
- f) En *Obs* se indican datos diversos sobre el fonograma tales como: dónde se puede encontrar, qué organismo lo auspició y otros.

*Abreviaturas:*

ANC: Asociación Nacional de Compositores, Chile.

DC: disco compacto.

dir: director.

FONDART: Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes del Ministerio de Educación.

FONDEC: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura del Ministerio de Educación.

FUAR: Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile.

GEMA: Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

IEM: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

OSCh: Orquesta Sinfónica de Chile.

s/c: fonograma sin indicación de código.

s/s: fonograma sin indicación de sello.

1. *Tit*: Música contemporánea chilena para dos pianos.  
*Ref*: Casete; sello ANC; código MCC 101; 1987.  
*Mus*: Miguel Letelier: *Suite Scapin*; René Amengual: *Introducción y allegro*; Santiago Vera: *Tres acuarellas*; obras todas para dos pianos (Clara Luz Cárdenas, Margarita Herrera).  
*Obs*: Casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
2. *Tit*: Piano para aprender piano.  
*Ref*: Casete; sello ANC; código MCC 102; 1987.  
*Mus*: René Amengual: *Arroyuelo*; *Tonada*; *Transparencias*; María Luisa Sepúlveda: *El afilador*; *Toque de campanas*; Pedro Humberto Allende: *Estudio N° 7*; *Miniaturas griegas N° 4 y 6*; Juan Lémann Cazabón: *Homenaje a Alfonso Leng*; *Pequeño estudio*; Próspero Bisquertt: *Balada N° 1*; Federico Guzmán: *Zamacueca*; Enrique Soro: *Elegía*; *Capricho N° 2*; *Tonada N° 2*; Hernán Ramírez: *Pichintu-*

nes N° 3, 10 y 11; Carlos Isamitt: *Pichi Pürün*; Ida Vivado: *Los 12 sonidos; El do y el re, Juego; Chilenita*; Luis Advis: *Preludios N° 2 y 3*; obras todas para piano (Graciela Yazigi).

Obs: Casete auspiciado por la Fundación Henrique Otero Vizcarrondo. El master es de propiedad del compositor Juan Amenábar. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.

3. *Tit:* Santiago Vera. Compositor chileno, vol. 1.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MC 101; 1987.  
*Mus:* Santiago Vera: *Suite modo tonal* para guitarra (Juan Mouras); *Variaciones en casi suite* para piano (Margarita Herrera); *Cirrus* (obra electroacústica); *Rotación* para 4 percusionistas (Conjunto Rithmus); *Tres temporarias* para piano (Deborah Singer).  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
4. *Tit:* Música contemporánea para piano de Domingo Santa Cruz Wilson, compositor chileno.  
*Ref:* Casete; sello ANC; código MCC 103; 1987.  
*Mus:* Domingo Santa Cruz Wilson: *Vinetas; Imágenes infantiles; Cinco poemas trágicos*, obras todas para piano (Elmma Miranda).  
*Obs:* Casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del disco.
5. *Tit:* Misa-Homenaje al Papa Juan Pablo Segundo.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MF 102; 1987.  
*Mus:* Santiago Vera: *Misa-Homenaje al Papa Juan Pablo Segundo* para soprano (Carolina Poblete) dos tenores (Edson Fuentes y Leandro Venegas), coro (Coro Encuentro), instrumentos folclóricos y orquesta (Orquesta Encuentro), dir. Santiago Vera, textos: Santiago Vera.  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
6. *Tit:* Música contemporánea. Alfonso Letelier Llona, compositor chileno.  
*Ref:* Casete y DC; sello SVR Producciones; código MCC 04; 1988.  
*Mus:* Alfonso Letelier: *Sinfonía "El hombre ante la ciencia"*, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y orquesta sinfónica (Orquesta Sinfónica de Chile, dir. Francisco Rettig), texto: Alfonso Letelier; *Vitrales de la Anunciación* para soprano (Tamara López), coro femenino (Coro del Teatro Municipal) y orquesta (Orquesta del Teatro Municipal, dir. Max Valdés), op.20, texto: Paul Claudel; *Canciones antiguas* para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Cirilo Vila), op.24, texto: anónimos españoles del siglo XVI.  
*Obs:* Casete y DC disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
7. *Tit:* II Encuentro de Música Contemporánea. Compositores chilenos.  
*Ref:* Display doble casete; sello ANACRUSA (Distribución EMI); código 103303 y 103304; 1988.  
*Mus:* Vol. 1: Eduardo Cáceres: *Seco, fantasmal y vertiginoso* para piano (Cecilia Plaza); Hernán Ramírez: *Sonetos de amor y muerte* para tenor (Víctor Alarcón) y piano (Cecilia Plaza), textos: Pablo Neruda; José Miguel Tobar: *Son* para guitarra (Luis Orlandini); Guillermo Rifo: *Campo minado* para flauta (Joshua Koneffke) y percusión (Juan Coderch, Miguel Zárate, Carlos Vera, Álvaro Cruz, dir. Guillermo Rifo); Alejandro Guarello: *Solitario III* para corno francés (Edward Brown); Juan Amenábar; *Clusters* para piano (Cecilia Plaza); Renán Cortés: *El viejo sátiro* para tenor (Mauricio Cortés) y piano (Deborah Singer), textos: Amado Nervo; Federico Heinlein: *Imaginaciones* para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot (Quinteto Pro-Arte).  
Vol.2: Carlos Botto: *Homenaje a Franz Liszt* para piano (Marcelo Cáceres), op.38, N° 2; Fernando Antireno: *La notte* para soprano (Lorna Guzmán), contralto (Soledad Díaz), piano (Eduardo Browne) y teclados (Fernando Antireno), textos: Cesare Pavase; José Miguel Miranda: 768/PER para piano (Luis Alberto Latorre); Rolando Cori: *Hermoso es ver bajar de la montaña* para flauta (Hernán Jara), guitarra (Luis Orlandini), contrabajo (René Cortés), percusión (Héctor Moro), dir. Alejandro Guarello; Cirilo Vila: *4 hojas de otoño... y una flor para ésta y otras primaveras* para flauta (Alejandro Lavandero); Sergio Ortega: *Ayes y lamentos por Alejo Carpentier* para clavecín (Maité Daiber); Pablo Aranda: *Ilógica* para guitarra (Luis Orlandini); Andrés Alcalde: *Sempre* para piccolo (Soledad Jaramillo), clarinete (Rubén González), violín (Patricio Cádiz), cello (Celso López) y piano (Luz Manríquez).  
*Obs:* Display doble casete descatalogado de EMI. Disponible en ANACRUSA y Feria del Disco.

8. *Tit:* Música electroacústica. Juan Amenábar, compositor chileno.  
*Ref:* Casete; sello ANC; código MEA 101; 1989.  
*Mus:* Juan Amenábar: *Ludus vocalis; Klesis; Juegos; Amacatá; Sueños de un niño; Contratempo-sensatem-po.*  
*Obs:* Casete auspiciado por FUAR. El *master* es propiedad del compositor Juan Amenábar. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
9. *Tit:* Música electroacústica. José Vicente Asuar, compositor chileno.  
*Ref:* Casete; sello ANC; código MEA 102; 1989.  
*Mus:* José Vicente Asuar: *Elegía; Amanecer; En el jardín; En el infinito; Una flauta en el camino.*  
*Obs:* Casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del disco.
10. *Tit:* Música contemporánea. Santiago Vera, compositor chileno, vol. 2.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MC 103; 1989.  
*Mus:* Santiago Vera: *Chiloé, tierra de agua* para coro (Coro Encuentro), orquesta (Orquesta Encuentro) y cinta magnética, dir. Santiago Vera; *Tres acuarellas* para dos pianos (Clara Luz Cárdenas, Margarita Herrera); *Refracciones* para guitarra (Luis Orlandini); *No en el día, no en la noche* para voz (Lorna Guzmán), guitarra (Jorge Rojas Zegers) y cello (Eduardo Salgado), textos: Jaim Najman Bialik; *Anagógica* para guitarra (Juan Mouras).  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
11. *Tit:* III Encuentro de Música Contemporánea. Compositores chilenos.  
*Ref:* Display doble casete; sello ANACRUSA; s/c; 1989.  
*Mus:* Vol. 1: Eduardo Cáceres: *La otra concertación* para voz acústica y electroacústica (Francesca Ancarola), voz procesada (Claudia Virgilio), tablas hindúes (Merely Donoso), bajo eléctrico (Silvio Paredes); dir. Eduardo Cáceres; Vladimir Wistuba: *Ileana* para charango (Ítalo Pedrotti) y guitarra-recitante (Jaime Calisto); Fernando García: *Tierras ofendidas* para flauta (Eduardo Perea), oboe (Santiago Araya) y clarinete (Luis Yáñez); José Vicente Asuar: *Cuatro piezas instrumentales*, obra electroacústica; Patricio Wang: *Alter ego* para dos trompetas (Cristián Muñoz, Cristián Flores); Alejandro Guarello: *Incontri(o)* para flauta (Hernán Jara), clarinete (Francisco Gouet) y cello (Celso López); Boris Alvarado; *Dou* para cello (Celso López) y piano (Cecilia Plaza).  
 Vol. 2: Guillermo Rifo: *Tercer vacío* para narrador (Víctor Alarcón) dos violines (Carmen Gloria Palma, Jorge Marambio), viola (Alejandra Mahave), cello (Clara Jung), contrabajo (Miguel Pizarro), dos percusiones (Juan Coderch, Ricardo Vivanco), dir. Lothar Königs; Carlos Silva: *Indómrito* para fagot (Pedro Sierra); Rolando Cori: *Magnificat* para coro femenino (Laura Déllano, Irene Alvarado, Verónica Sierralta, Isabel Garay), guitarra amplificada (Juan Mouras), dir. Alejandro Reyes; Ramón Gorigoitia: *Acuerdos* para oboe (Rodrigo Herrera), clarinete (Jorge Rodríguez), trompeta (Juan Carlos Urbina), violín (Alberto Dourthé) cello (Verónica González) y percusión (Gerardo Salazar), dir. Santiago Meza; Juan Amenábar: *I will pray* para soprano (Magdalena Amenábar) y piano (Cecilia Plaza), texto: Rosa Cruchaga; Leonardo García: *Muraiki* para corno (Edward Brown) y quena (Leonardo García); Sergio Cornejo: *...e forpio* para flauta (Carmen Almarza), oboe (Guillermo Milla), clarinete (Raúl Crag), violín (Isidro Rodríguez), cello (Clara Jury), piano (Luis Alberto Latorre), dir. Guillermo Rifo; Acario Cotapos: *Sonata fantasía* para piano (Elmma Miranda).  
*Obs:* Display doble casete auspiciado por Fundación Andes. Disponible en ANACRUSA y Feria del Disco.
12. *Tit:* Música contemporánea.  
*Ref:* Casete; sello ALERCE; código ALC 582; 1989.  
*Mus:* Alejandro Guarello: *Quinteto de vientos* para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot (Quinteto Pro-Arte).  
*Obs:* Casete disponible en ALERCE y tiendas de discos del país.
13. *Tit:* Música contemporánea. Gabriel Brncic, compositor chileno, vol. 1.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MEA 103; 1990.

- Mus:* Gabriel Brncic: *Cielo* para viola (Gabriel Brncic) y cinta estéreo; *Ciudad encantada*, obra electroacústica.  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del disco.
14. *Tit:* Música contemporánea. Gabriel Brncic, compositor chileno, vol. 2.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MEA 104; 1990.  
*Mus:* Gabriel Brncic: *Chile fértil provincia* para dos violas (Gabriel Brncic), dos percusionistas, contrabajo amplificado y cinta cuadrofónica; *Des'entre* para viola (Gabriel Brncic) y computador; *Ese mar* para trompa y cinta estéreo (programa para computador).  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
15. *Tit:* Música chilena para guitarra del siglo XX, vol. 1.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código MCC 105; 1991.  
*Mus:* Darwin Vargas: *Tres preludios*; Gustavo Becerra: *Las Pascualas* (variaciones eclécticas); Luis Merino: *Movimiento lento*; Miguel Letelier: *Siete preludios*; Carlos Botto: *Fantasia*, op.25; Pablo Délano: *Evocación*; Jorge Urrutía Blondel: *Sugerencias de Chile*; *Tonada tradicional*; Pedro Humberto Allende: *Tres tonadas*; obras todas para guitarra (Luis Orlandini).  
*Obs:* Casete disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
16. *Tit:* Presencia austral.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código FMV 101; 1991.  
*Mus:* Horacio Salinas: *Cristalino* para guitarra (Mauricio Valdebenito); Edgardo Cantón: *Escape y preludio* para piano (Paola Urbina); Carmen Gloria Guíñez: *Prólogo* para flauta (Alberto Harms); Carlos Moreno: *Marehudio* para guitarra (Mauricio Valdenito); *Renaceres* para viola (Rodrigo López), cello (Gisella Plaza) y guitarra (Francisco Mendoza); José Vicente Asuar: *Ornitofonia* para flauta (Alberto Harms); Andrés Maupoint: *Árbol sin hojas* (de *Sueños de Zarathustra*) para violín (Felipe Hidalgo) y piano (Andrés Maupoint).  
*Obs:* Casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
17. *Tit:* Música latinoamericana contemporánea.  
*Ref:* Display doble casete; sello SVR Producciones; código MCL 101 y MCL 102; 1991.  
*Mus:* Vol. 1: Guillermo Rifo: *Duérmete Lucila*, texto: Jorge Marchant; *India hembra*, texto: Enrique Valdés; Miguel Letelier: *La mort favorable*; *La détresse*; *Au déla de l'ennui*, textos: Comtesse A. de Noailles.  
Vol. 2: Juan Lémann: *Maestranza de noche*, texto: Pablo Neruda; *Puentes*, texto: Pablo Neruda; Federico Heinlein: *Antipoeta y mago*, texto: Vicente Huidobro; Darwin Vargas: *Momentos de niños* (obras interpretadas por el Ensemble Bartók y Álvaro Yáñez, percusionista invitado en la obra de D. Vargas).  
*Obs:* Display doble casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
18. *Tit:* Suite Aysén.  
*Ref:* DC; sello Columbia, SONY Music Entertainment Inc.; código CL 1582 CT 013; 1991.  
*Mus:* Iván Barrientos: *Suite Aysén* para dos flautas (Alberto Almarza, Hernán Jara), oboe (Jorge Galán), guitarra (Juan Mouras) y piano (Mario Lobos).  
*Obs:* Disco compacto y casete disponible en tiendas de discos del país.
19. *Tit:* Retrospectiva de la música vocal chilena.  
*Ref:* Display doble casete; sello SVR Producciones; código NCC 106 y NCC 107; 1992.  
*Mus:* Vol.1: Isidora Zegers: *Romance*, texto: Morel; *L'absence*, texto: A.F. Compigny; Eustaquio 2º Guzmán: *La engañosa*, texto: anónimo; Albert Friedenthal: *El tortillero*, texto anónimo; *Tonada popular*, texto: anónimo; *La japonesa*, texto: anónimo; Federico Guzmán: *Adieu*, texto: Alfred de Musset; Enrique Soro: *Il canto della luna*, texto: S. Bignotti; Alfonso Leng: *Lass meinen tränen fließen*, texto: W. Sucht; Pedro Humberto Allende: *Mientras baja la nieve*, texto: Gabriela Mistral; Carlos Isamit: *Pürün ül pichich'en*, texto mapuche; Acario Cotapos: *La détachement vivant*, texto: Acario Cotapos; Ema Ortiz: *Rocio*, texto: Gabriela Mistral; María Luisa Sepúlveda: *El aire*, texto: anónimo; *La ocasión*, texto: anónimo; *Zamacueca*, texto: anónimo; Domingo Santa Cruz: *Plenilu-*

- nio, texto: Domingo Santa Cruz; René Amengual; *El vaso*, texto: Gabriela Mistral; Jorge Urrutia: *Cantar eterno*, texto: anónimo; Federico Heinlein: *Nocturno*, texto: Gabriela Mistral; Alfonso Letelier: *Madrigal*, texto: Gutierre de Cetina; Ida Vivado: *Canción*, texto: Alberto Spikin; Juan Orrego Salas: *Perdido*, texto: Rafael Alberti; Juan Amenábar: *I will pray*, texto: Rosa Cruchaga; Estela Cabezas: *Cultivo una rosa blanca*, texto: José Martí; Sylvia Soublette: *Isla*, texto: Juan Guzmán Cruchaga; obras todas para soprano (Patricia Vásquez) y piano (Elvira Savi).
- Vol. 2: Carlos Botto: *Décimas*, texto: S.P. Polo de Medina; Carlos Riesco: *Canción del ángel sin muerte*, texto: Rafael Alberti; Gustavo Becerra: *Entrada a la madera* (recitativo y aria), texto: Pablo Neruda; Marcelo Morel; *Alba*, texto: Federico García Lorca; Wilfred Junge: *Tarde en el hospital*, texto: Carlos Pezoa Véliz; Luis Advis *El amor*, texto: Violeta Parra; Fernando García: *El Aconcagua*, texto: Nicolás Guillén; Cirilo Vila: *Il depart*, texto: Vicente Huidobro; Alejandro Guarello: *Reyeria*, texto: Federico García Lorca; Andrés Alcalde: *El agua*, texto: Gabriela Mistral; Eduardo Cáceres: *El viento en la isla*, texto Pablo Neruda; Jaime González: *Canto I y Canto II* (de *Visionarias*), texto: Iris de Bandich; Renán Cortés: *I'm thrilled*, texto: extractos de noticias de diario *La Tercera*, Sidney Lipman y Silvia Dee; Edgardo Cantón: *Balada*, texto: Gabriela Mistral; Juan Lémann: *Barrio sin luz*, texto: Pablo Neruda; Hernán Ramírez: *El amor que calla*, texto: Gabriela Mistral; Pablo Délano: *Duerme, duerme niño cristiano*, texto: Gabriela Mistral; Santiago Vera: *Preámbulo y antiprosas*, texto: Rabindranath Tagore; obras todas para soprano (Patricia Vásquez) y piano (Elvira Savi).
- Obs: Display doble casete auspiciado por el FUAR. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
20. *Tit*: Romanzas para guitarra.  
*Ref*: DC; sello Columbia, SONY Entertainment Inc.; 1992.  
*Mus*: Iván Barrientos: *Lluvia de día*; *Laguna escondida*; *Vals del sur N° 1*; *Romanza del sur*; *Junio en un café*; *Vals del sur N° 2*; *Romanza colonial*; *Romanza chilota*; *Cascada de la Virgen*; *Mirada azul de mar*; *Romanza de paz*; obras todas para guitarra (Juan Mouras).  
*Obs*: Disco compacto y casete disponibles en cualquier tienda de discos del país.
21. *Tit*: Compositores chilenos.  
*Ref*: DC; sello ALERCE; código CDAE 0150; 1992.  
*Mus*: Darwin Vargas: *Quinteto N° 1*; Federico Heinlein: *Tripartita* para quinteto de vientos; Guillermo Rifo: *Quinteto 89*; Jaime Miqueles: *Quinteto de vientos* (Quinteto de vientos "Pro-Arte").  
*Obs*: Disco compacto y casete disponibles en ALERCE y Feria del Disco.
22. *Tit*: Cantos del amor mistraliano.  
*Ref*: Casete sin sello en portada; código CMCH 03; Universidad de Chile, Facultad de Artes; 1992.  
*Mus*: Carlos Guastavino: *Meciendo*; Alfonso Letelier: *Suavidades*; Alfonso Letelier: *La noche*; Edgardo Cantón: *Balada*; Hernán Ramírez: *Cima*; Carlos Guastavino: *Rocío*; Federico Heinlein: *Meciendo*; *Dame la mano*; Carlos Guastavino: *Encantamiento*; René Amengual: *El vaso*; Emma Ortiz: *Rocío*; *La noche*; Federico Heinlein: *Nocturno*; Alfonso Leng: *Cima*; obras todas para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi), texto: Gabriela Mistral.  
*Obs*: Casete disponible en la Facultad de Artes, Compañía 1264, Santiago Centro.
23. *Tit*: Vittorio Cintolesi.  
*Ref*: Casete; sello ALERCE; código ALC 735; 1992.  
*Mus*: Vittorio Cintolesi: *12 preludios op.6: Carabocín*; *Túnica*; *Cuna*; *Viajeros*; *Vuelo*; *Hermana*; *Tierra*; *Golondrina*; *Umbral*; *Ayeres*; *Espere*; *Niñogato*; obras todas para piano (Vittorio Cintolesi).  
*Obs*: Casete disponible en ALERCE.
24. *Tit*: Música contemporánea chilena para percusión.  
*Ref*: Casete; sello EMI; s/c; 1993.  
*Mus*: Guillermo Rifo: *Fragments*; Alejandro Guarello: *Pseudovariaciones*; Sergio González: *Ritmos divididos*; Boris Alvarado: *Rosaina*; Hernán Ramírez: *Partita* para vibráfono (Conjunto de Percusión de la Pontificia Universidad Católica de Chile).  
*Obs*: Casete descatálogo por EMI. No está disponible.
25. *Tit*: Orquesta de Cámara de Chile.  
*Ref*: DC; sello ALERCE; código CDAL 0212; 1993.

- Mus:* Alfonso Leng: *Andante* para cuerdas (Orquesta de Cámara de Chile), dir. Fernando Rosas.  
*Obs:* Disco compacto disponible en ALERCE y tiendas de discos del país.
26. *Tit:* *Missa in tempore discordiae*, op.64 de Juan Orrego-Salas.  
*Ref:* DC; sello ALERCE; código CDAL 0183; 1993.  
*Mus:* Juan Orrego-Salas: *Missa in tempore discordiae* para tenor solista (James Pressler), coro (Coro de la Universidad de Indiana) y orquesta (Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana), dir. Alan Harler, op.64.  
*Obs:* Disco compacto disponible en ALERCE y tiendas de discos del país.
27. *Tit:* *Cantata Santa María de Iquique*.  
*Ref:* DC; sello ALERCE; código CDA 0109; 1993; CDAL 0328; 1997.  
*Mus:* Luis Advis: *Cantata Santa María de Iquique* para relator (Héctor Duvauchelle), voces masculinas, quena, charango, guitarra (Conjunto Quilapayún), violoncello (Eduardo Sienkiewicz) y contrabajo (Luis Bignon), texto: Luis Advis.  
*Obs:* Disco compacto disponible en ALERCE y tiendas de discos del país.
28. *Tit:* *Música chilena para guitarra del siglo XX*, vol. 2.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 1009; 1993.  
*Mus:* Santiago Vera: *Suite modo tonal; Refracciones*; José Miguel Tobar: *Son*; Renán Cortés: *Suonare*; Gabriel Matthey: *Preludio N° 2*; Pablo Aranda: *Ilógica; Altop-6*; Horacio Salinas: *Cristalino*; Rolando Cori: *Alabanzas para la guitarra*; Eduardo Cáceres: *Tres mo-men-tos*; obras todas para guitarra (Luis Orlandini).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDEC y Sociedad Chilena del derecho de Autor (SCD). Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
29. *Tit:* *Música contemporánea chilena para dúos y tríos de flautas dulces, viola da gamba y piano*.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 1011; 1993.  
*Mus:* Carlos Botto: *Instantáneas* para flauta dulce (Victor Rondón), viola da gamba (Miguel Ángel Aliaga) y piano (Ana María Cvitanic), op.39; Edgardo Cantón: *Zahir* para flauta dulce (Victor Rondón) y piano (Ana María Cvitanic); Juan Amenábar: *Juego a tres* para flauta dulce soprano (Octavio Hasbún), flauta dulce alto (Victor Rondón) y piano (Ana María Cvitanic); Santiago Vera: *Conmutaciones* para flauta dulce soprano (Victor Rondón), flauta dulce alto (Octavio Hasbún) y piano (Ana María Cvitanic); Gabriel Matthey: *Dúo 1* para flauta dulce (Victor Rondón) y piano (Ana María Cvitanic); Juan Lémann: *Akústika* para flauta dulce (Victor Rondón), viola da gamba (Miguel Ángel Aliaga) y piano (Ana María Cvitanic); Rolando Cori: *Give me your Heart* para soprano (Katalin Karakay), dos flautas dulces (Victor Rondón, Octavio Hasbún) y piano (Ana María Cvitanic); Hernán Ramírez: *Trío N° 2* para flauta dulce (Victor Rondón), viola da gamba (Miguel Ángel Aliaga) y piano (Ana María Cvitanic).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FUAR, FONDEC y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
30. *Tit:* *Violín y piano en Latinoamérica*.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 1011; 1993.  
*Mus:* Roberto Falabella: *Sonata*; Adolfo Flores: *Estudio*; Juan Orrego-Salas: *Pastoral y scherzo*, op.42; obras todas para violín (Fernando Ansaldi) y piano (Frida Conn).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
31. *Tit:* Óscar Ohlsen, guitarra latinoamericana.  
*Ref:* DC; sello CLÍO; código CLI 7001; 1993; 1997.  
*Mus:* Edmundo Vásquez; *Auzielle*; Horacio Salinas: *Cristalino*; obras todas para guitarra (Óscar Ohlsen).  
*Obs:* Disco compacto de primera edición exclusiva y limitada. Segunda edición disponible en Feria del Disco y Óscar Ohlsen.
32. *Tit:* *Cinco siglos de guitarra*.

- Ref:* DC; sello JRZ; código 94 R 28448 CD 6; 1994.  
*Mus:* Darwin Vargas: *Sonata para dos guitarras* (Jorge Rojas Zegers y Juan Mouras).  
*Obs:* Disco compacto exclusivo y de edición limitada.
33. *Tit:* Óscar Gacitúa.  
*Ref:* DC; sello ALERCE; código CDAL 0212; 1994.  
*Mus:* Pedro Humberto Allende: *12 tonadas*; Alfonso Leng: *4 doloras*; obras todas para piano (Óscar Gacitúa).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART, Departamento de Cultura de Ministerio de Relaciones Exteriores. Disponible en ALERCE y tiendas de discos del país.
34. *Tit:* Piano chileno de ayer y hoy.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 1026; 1994.  
*Mus:* Federico Guzmán: *Zamacueca N° 3*; Enrique Soro: *Elegía; Tonada N° 2; Capricho N° 2*; Pedro Humberto Allende: *Miniaturas griegas N° 4 y 6*, para piano (Graciela Yazigi); Domingo Santa Cruz: *Viñetas N° 1 y 2* para piano (Elmma Miranda); René Amengual: *Arroyuelo; Tonada; Transparencia*; Juan Lémann: *Homenaje a Alfonso Leng; Pequeño estudio*; Luis Advis: *Preludios N° 2 y 3*, para piano (Graciela Yazigi); Cirilo Vila: *Poema para piano* (Cecilia Plaza); Santiago Vera: *Tres temporarias* (Deborah Singer); Juan Amenábar: *Preludio*; Eduardo Cáceres: *Seco, fantasmal y vertiginoso*, para piano (Cecilia Plaza).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en Feria del Disco.
35. *Tit:* Chile del siglo XX en dúos de guitarras.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 2016; 1995.  
*Mus:* Pedro Humberto Allende: *Tonadas N° 5, 6 y 7*; Jaime González: *Por diversos motivos*; Pedro Núñez Navarrete: *Danza N° 1; Vals N° 1; Marcha N° 2* (del ciclo *Andresito y su guitarra*); Darwin Vargas: *Sonata*; Edmundo Vásquez: *Suite popular*; Santiago Vera: *Evecciones*; Pablo Déllano: *Dúo*; Wilfried Junge: *Tocata*; obras todas para dos guitarras (Óscar Ohlsen y Luis Orlandini).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART y el Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
36. *Tit:* Ana María Reyes, guitarra.  
*Ref:* DC; sello AMR; código AMR 002; 1995.  
*Mus:* Ana María Reyes: *Tocata*; Hernán Ramírez: *Cuatro pichintunes*, op.97; Luis Gustavo Acuña: *Vals capricho*; obras todas para guitarra (Ana María Reyes).  
*Obs:* Disco compacto disponible en Feria del Disco y Ana María Reyes.
37. *Tit:* Electroacústica de arte.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR-CD-GEMA 2007-1; 1995.  
*Mus:* Jorge Martínez: *Astillas de bambú*; Juan Amenábar: *Los peces, Ludus vocalis*; Ernesto Holman: *OIREB-A*; Eduardo Cáceres: *Metalmambo*; Fernando Carrasco: *NILNOVISUBSOLE*; Santiago Vera: *Cirrus*; Juan Carlos Vergara: *Golpe de luz*; Cristián Morales: *Cygnus*; Rolando Cori: *Fiesta*; Mario Mora: *NUD*.  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por la Vicerrectoría Académica y Estudiantil en la Universidad de Chile. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
38. *Tit:* Música del sur del mundo.  
*Ref:* Casete; sello SVR Producciones; código SVR-GR 4005-1; 1995.  
*Mus:* Alfonso Leng: *La muerte de Alsino*, poema sinfónico; Pedro Humberto Allende: *La voz de las calles*, poema sinfónico; Guillermo Rifo: *Al sur del mundo*, suite; *Ritual de la tierra*, suite; obras todas para orquesta (Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil), dir: Guillermo Rifo.  
*Obs:* Casete auspiciado por FONDART. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
39. *Tit:* Orquesta de Cámara de Chile, Fernando Rosas, director.  
*Ref:* DC; sello ALERCE; código CDAL 0237; 1995.  
*Mus:* Alfonso Leng: *Dolora N° 3 y 4*; Juan Orrego-Salas: *Variaciones serenas*, para orquesta de cuerdas, op.69; Federico Heinlein: *Concertante* para oboe (Guillermo Milla), fagot (Pedro Sierra)



y orquesta de cámara; Carlos Riesco: *Passacaglia y fuga* para orquesta de cuerdas; Fernando García: *Crónicas americanas*, para narrador (Pedro Sánchez) y orquesta de cámara, texto: Pablo Neruda. Orquesta de Cámara de Chile, dir: Fernando Rosas.

*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en ALERCE y tiendas de discos en el país.

40. *Tit:* De España y América. Juan Mouras, guitarra clásica.

*Ref:* DC; sello; s/c; JMEA; 1995.

*Mus:* Segunda parte: compositores chilenos del 900: Carlos Pimentel: *Con sentimiento de ti me alejo* (polka-marcha); Nicolás Castillo: *La bella santiaguina* (zamacueca); Alberto Orrego Carvallo: *Vals brillante*, para guitarra (Juan Mouras). Tercera parte: Juan Mouras: *Sonatina concertante* para oboe (Guillermo Milla) y guitarra (Juan Mouras); *Poemas de la Trapananda* para guitarra (Juan Mouras), recitante (Mario Miranda) y voz ona (grabada), textos: Oscar Aleuy y Mario Miranda; *Tres vals latinoamericanos* para guitarra (Juan Mouras); *Suite infantil*, para violín (Rodrigo Tabja), viola (Claudio Morales) y guitarra (Juan Mouras).

*Obs:* Disco compacto auspiciado por el Banco de Chile. Disponible en la Feria del Disco y a través de Juan Mouras.

41. *Tit:* Antología Festivales de Música Chilena, 1948-1969.

*Ref:* 21 casetes sin sello ni código. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

*Mus:* I FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1948.

Vol. 1: Hans Helfritz: *Concierto* para saxofón (Luis Mella) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah; Alfonso Letelier: *Soneto de la muerte N° 3*, para soprano (Teresa Irrázaval) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, op.18, texto: Gabriela Mistral; Jorge Urrutia: *Música para un cuento de antaño*, Suite sinfónica N° 3 (OSCh), dir. Víctor Tevah, op.37; Domingo Santa Cruz: *Cuarteto N° 2* de cuerdas (Cuarteto Santiago), op.24; Juan Orrego-Salas: *Sonata* para violín (Enrique Iniesta) y piano (Giocasta Corma), op.9.

Vol. 2: Juan Orrego-Salas: *Canciones castellanas*, para soprano (Clara Oyuela), conjunto de cámara (Conjunto de Cámara del IEM), dir. Robert Whitney, op. 20, texto: Marqués de Santillana (N° 1), Gil Vicente (N° 2, 5) y Juan del Encina (N° 3, 4); Alfonso Letelier: *Variaciones en Fa* para piano (Elisa Alsina); Roberto Puelma: *Concierto* para violín (Stefan Tertz) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, en La menor.

II FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1950.

Vol. 3: Domingo Santa Cruz: *Égloga*, cantata pastoral para soprano (Lucía Gana), coro mixto (Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dir. Marco Dusí) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, op.26, texto: Lope de Vega; Gustavo Becerra: *Canciones corales* para coro a tres voces (Coro Universitario de Madrigalistas, dir. Mario Baeza), texto: Juan Guzmán Cruchaga (N° 1, 2, 3) y tradicional yugoslavo (N° 4); Carlos Botto: *Variaciones* para piano (Herminia Raccagni), op.1; Enrique Soro: *Tres preludios elegiacos* para piano (Enrique Soro).

Vol. 4: René Amengual: *Concierto* para arpa (Clara Pasini) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah; Juan Orrego-Salas: *Concierto N° 1* para piano (Flora Guerra) y orquesta (OSCh), dir. Hans Schmidt-Isserstedt, op.28.

III FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1952.

Vol. 5: Fré Focke: *Sinfonía Deirdre* (OSCh), dir. Víctor Tevah; Gustavo Becerra: *Concierto* para violín (Enrique Iniesta) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah; Juan Orrego-Salas: *Concierto de cámara*, para cuarteto de maderas (Juan Bravo, flauta; Carlos Romero, oboe; Julio Toro, clarinete; Fritz Bergman, fagot) 2 cornos, arpa y cuerdas (OSCh), dir. Víctor Tevah; Salvador Candiani: *Noche de San Juan, Suite N° 1* (OSCh), dir. Víctor Tevah.

Vol. 6: Carlos Botto: *Diez preludios* para piano (Elvira Savi), op.3; Gustavo Becerra: *Dúo* para violines (César Araya, Alberto Dourthé); Alfonso Letelier: *Canciones* para coro mixto a cuatro voces (Octeto vocal y Coro de madrigalistas, Carmen Barros, soprano, dir. Fré Focke), op.17, textos: anónimo español, Marqués de Santillana, Gabriela Mistral, Inés Letelier; Juan Orrego-Salas; *Diez piezas simples* para piano (Giocasta Corma), op.31.

Vol. 7: Federico Heinlein: *Cuarteto* de cuerdas N° 1 en mi bemol mayor (Cuarteto Chile).

## IV FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1954.

Vol. 8: Fré Focke: *Sinfonía N° 2* (OSCh, dir. Víctor Tevah); Darwin Vargas: *Cantata de cámara* para soprano (Mara Ramírez), contralto (Georgeanne Vial), coro mixto (Coro de la Universidad Católica, dir. Hugo Villarroel) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, textos: Juan Ramón Jiménez; Alfonso Letelier: *La historia de Tobías y Sara*, ópera-oratorio para solistas (Clara Oyuela, soprano; Margarita Valdés, contralto; Hernán Würth, tenor; Miguel Concha, bajo), coro mixto (Coro de la Universidad de Chile, dir. Mario Baeza) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, primera parte, op.26, textos: Paul Claudel, traducidos por Margarita Valdés y Consuelo Letelier, adaptado por Mariano Valdés; Acario Cotapos: *Imaginación de mi país*, poema sinfónico (OSCh, dir. Víctor Tevah).

Vol. 9: Carlos Botto: *Cuarteto* de cuerdas (Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música), op.5; Gustavo Becerra: *Trío* para flauta (Juan Bravo), violín (Enrique Iniesta) y piano (Giacosta Corma); Federico Heinlein: *Tres canciones españolas* para soprano (Clara Oyuela) y piano (Federico Heinlein), textos: Antonio y Manuel Machado; Jorge Urrutia; *Sonata* para violín (Enrique Iniesta) y piano (Giacosta Corma), op.42; Leni Alexander: *Tres cantos líricos* para mezzosoprano (Ria Focke) y piano (Fré Focke), textos: Rainer Maria Rilke; Roberto Falabella: *Sonata* para violín (Francisco Quezada) y piano (Cirilo Vila).

## V FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1956.

Vol. 10: Carlos Botto: *Cantos al amor y a la muerte*, para tenor (Hernán Würth) y cuarteto de cuerdas (Cuarteto Santiago), op.8, textos: poemas chinos medievales de "La Flauta de Jade"; Gustavo Becerra: *Divertimiento* para orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, Leni Alexander: *Divertimiento rítmico* para orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah; Roberto Falabella: *Sinfonía N° 1* (OSCh), dir. Víctor Tevah; Federico Heinlein: *Sinfonietta* (OSCh), dir. Víctor Tevah; Claudio Spies: *Música de ballet y suite* (OSCh), dir. Víctor Tevah.

## VI FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1958.

Vol. 11: Darwin Vargas: *Obertura para Tiempos de Adviento* (OSCh), dir. Héctor Carvajal; Gustavo Becerra: *Sinfonía N° 2 "De profundis"* (OSCh), dir. Héctor Carvajal; León Schidlowsky: *Caupolicán*, relato épico para barítono recitante (Manuel Cuadros), coro mixto (agrupación coral, dir. Marco Dusi), dos pianos (Susana Schidlowsky, Cirilo Vila), celesta y percusión (percusionistas de la OSCh), dir. Héctor Carvajal, texto: Pablo Neruda; Roberto Falabella: *Estudios emocionales*, para orquesta (OSCh), dir. Georg Ludwig Jochum.

Vol. 12: Gustavo Becerra: *Concierto* para flauta (Guillermo Bravo) y orquesta de cuerdas (Orquesta de Cámara Pro Música), dir. Enrique Iniesta; Roberto Falabella: *Cinco adivinanzas*, para coro mixto a cappella (Coro de la Universidad de Chile, dir. Marco Dusi), textos: tradicionales chilenos; Cirilo Vila: *Sonata* para flauta (Clara Fries); Abelardo Quinteros: *Tres cantos del espejo*, para contralto (Ivonne Boulanger) y cuarteto de cuerdas (Cuarteto Santiago), textos: Juan Jacobo Bajarlia.

## VII FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1960.

Vol. 13: Darwin Vargas: *Cantos del hombre*, para barítono (Manuel Cuadros) y orquesta (OSCh), dir. Jacques Bodmer, textos: César Vallejo; Hans Helfritz: *Concierto* para clavecín (Óscar Gacitúa) y orquesta (OSCh), dir. Jacques Bodmer; Juan Orrego-Salas: *El Saltimbanqui*, música orquestal para ballet (OSCh), dir. Jacques Bodmer; León Schidlowsky: *Oda a la tierra*, para tenor (Hernán Würth), barítono (Manuel Cuadros) y orquesta (OSCh), dir. Jacques Bodmer, textos: versión libre del Génesis realizada por el compositor.

Vol. 14: León Schidlowsky: *Concierto para 6 instrumentos*, clarinete (Juan García), trompeta (Jorge O'Kington), clarinete bajo (Orlando Gutiérrez), piano (Cirilo Vila), xilófono (Ramón Hurtado) y timbales (Jorge Canelo), dir. Agustín Cullerll; Abelardo Quinteros: *Horizon Carré*, para contralto (Ivonne Herbos) y conjunto instrumental: flauta (Guillermo Bravo), clarinete (Luis Herrera), violoncello (Eduardo Sienkiewicz), piano (Alfonso Montecino), dir. Juan Pablo Izquierdo, texto: Vicente Huidobro; Juan Orrego-Salas: *Garden Songs*, para soprano (María Elena Guíñez), viola (Abelardo Avendaño), flauta (Guillermo Bravo) y arpa (Arlette Bezdech), op.47, textos: Carmen Benavente; Fernando García: *Voz preferida*, cantata para recitante (Manuel Cuadros) e instrumen-

tos de percusión (Jorge Canelo, Juan Manuel Valcárcel, Hugo Espinoza, Víctor Alonso), dir. Agustín Culléll, texto: Vicente Huidobro; Domingo Santa Cruz: *Endechas*, cantata para tenor (Hernán Würth) y conjunto de cámara (Guillermo Bravo, flauta; René Valenzuela, clarinete; Fritz Bergman, fagot; Carlos Tagle, corno; Arlette Bezdechi, arpa; Jaime de la Jara, violín; Abelardo Avendaño, viola; Jorge Román, cello; dir. Agustín Culléll, op.32, texto: Lope de Estúñiga; Tomás Lefever: *Tres invenciones* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Santiago); Cirilo Vila: *Tres canciones corales* para coro mixto (Grupo de Madrigalistas, dir. Hugo Villarroel), textos: Federico García Lorca.

#### VIII FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1962.

Vol. 15: Fernando García: *América insurrecta*, cantata para recitante (Hernán Würth), coro mixto (Coro de la Universidad de Chile, dir. Marco Dusi) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, texto: Pablo Neruda; Eduardo Maturana: *Gamma I*, música para ballet (OSCh), dir. Víctor Tevah; Abelardo Quinteros: *Invocalización*, para contralto (Ivonne Herbos) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah, texto: Vicente Huidobro; Darwin Vargas: *Rapsodia para días de duelo y esperanzas*, para guitarra (Arturo González Quintana) y orquesta (OSCh), dir. Víctor Tevah.

Vol. 16: Gustavo Becerra: *Cuarteto N° 5* de cuerdas (Cuarteto Santiago); Gustavo Becerra: *Partita N° 1* para violoncello (Jorge Román); Enrique Rivera: *La ausencia*, para tenor (Hernán Würth) y conjunto instrumental (Stefan Tertz, violín; Zoltan Fischer, viola; Hans Loewe, violoncello; Gabriel Brncic, oboe; Gaetano Girardello, corno inglés; Guillermo Bravo, flauta; Guillermo Villablanca, fagot; Iris Sangüesa, percusión; Óscar Gacitúa, piano; Orlando Gutiérrez, clarinete; Jorge O'Kington, trompeta, textos: Miguel Hernández; Enrique Rivera: *Suite sine nomine*, para piano (Carla Hübner).

Vol. 17: Jorge Peña: *Cuarteto* de cuerdas (Cuarteto Santiago); Alfonso Bögeholz: *Sonata* para flauta (Alberto Almarza); Miguel Letelier: *Siete preludios breves* para guitarra (Liliana Pérez Corey); León Schidlowsky: *Zwei Lieder* para tenor (Hernán Würth) y conjunto instrumental (Arlette Bezdechi, arpa; Hilda Cabezas, celesta; Iris Sangüesa y Jorge Canelo, percusiones), textos: Georg Trakl; Juan Lémann: *Pieza* para violín (Francisco Quezada) y violoncello (Jorge Román); Juan Lémann: *Variaciones* para piano (Óscar Gacitúa); Sergio Ortega: *Primeras noticias de mi muerte*, para tenor (Hanns Stein) y septeto de cuerdas (Stefan Tertz y Ubaldo Grazioli, violines; Manuel Díaz y Zoltan Fischer, violas; Arnaldo Fuentes y Hans Loewe, violoncellos, Adolfo Flores, contrabajo; dir. Víctor Tevah), texto: Marino Muñoz Lagos.

#### IX FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1964.

Vol. 18: Gustavo Becerra: *Concierto N° 1* para guitarra (Luis López) y orquesta (OSCh), dir. Agustín Culléll, León Schidlowsky: *Invocación*, para canto (Ivonne Herbos), recitante (Hanns Stein), orquesta de cuerdas y percusión (OSCh), dir. Agustín Culléll; Fernando García: *Cuatro estáticas*, para orquesta (OSCh), dir. Agustín Culléll; León Schidlowsky: *Amatorias*, para tenor (Hernán Würth) y conjunto instrumental (Conjunto Instrumental del IEM), dir. Juan Pablo Izquierdo, textos: Vicente Huidobro; Leni Alexander: *Tessimenti*, cantata para soprano (María Teresa Reinoso), contralto (Ivonne Herbos) y conjunto instrumental (Conjunto Instrumental del IEM), dir. Juan Pablo Izquierdo, textos: extractos del *Diario Filosófico* de Leonardo da Vinci.

Vol. 19: Gustavo Becerra: *Cuarteto N° 6* de cuerdas (Cuarteto Santiago); Fernando García, *Sombra del Paraíso*, tres recitativos para tenor (Hernán Würth) y conjunto de cámara (Conjunto instrumental del IEM), dir. Juan Pablo Izquierdo, textos: Vicente Aleixander; Eduardo Maturana: *Cuarteto* de cuerdas (Cuarteto Santiago); Enrique Rivera: *Sonata N° 1* para piano (Carla Hübner); Abelardo Quintero: *Glosario Gongorino*, para coro mixto (Coro de la Universidad de Chile, dir. Marco Dusi), textos: Óscar Castro; Gustavo Becerra: *Quinteto* para piano (Elvira Savi) y cuerdas (Cuarteto Santiago).

#### X FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1966.

Vol. 20: Gustavo Becerra: *Partita N° 2* para cello (Arnaldo Fuentes); Tomás Lefever: *Música 1949* para recitante (Agustín Inostroza) y once instrumentos (Conjunto Instrumental del IEM), dir. Antonio Tauriello, texto: Rabrindanath Tagore; Fernando García: *Urania*, poema sinfónico (OSCh), dir. Antonio Tauriello; Celso Garrido-Lecca: *Laudes*, para orquesta (OSCh), dir. Antonio Tauriello; Miguel Letelier: *Instantes*, para orquesta (OSCh), dir. Antonio Tauriello.

## XI FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA 1969.

Vol. 21: Fernando García: *Firmamento sumergido*, para orquesta (OSCh), dir. Agustín Cullell; Tomás Lefever: *Concierto sinfónico* (OSCh), dir. Agustín Cullell; Miguel Letelier: *Nocturno*, para contralto (Carmen Luisa Letelier), clarinete (Valene Georges), violoncello (Arnaldo Fuentes), guitarra (Juan Mouras) y piano (Alfredo Saavedra); dir. Genaro Burgos; Celso Garrido-Lecca: *Intihuatana*, para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Santiago); Sergio Ortega: *Reponso por el guerrillero muerto*, para voz (Lucía Díaz) y percusiones (Arturo Giolito y Guillermo Rifo), textos del compositor.

*Obs:* Antología de 21 casetes editados por la Facultad de Artes y la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, con el auspicio del FUAR, FONDART y Fundación Andes. Antología disponible para consultas en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Compañía 1264, Santiago Centro y en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Almirante Montt 453, Santiago Centro.

42. *Tit:* Música chilena del siglo XX, vol. 1.  
*Ref:* DC y casete; sello ANC; código 6003-1; 1996.  
*Mus:* Carlos Isamitt: *Evocaciones huilliches* para tenor (Jaime Caicompay) y piano (Karina Glasinovic), textos mapuches; Acario Cotapos: *Sonata-fantasia* para piano (Elmma Miranda); Miguel Aguilar: *Rapsodia* para clarinete (Francisco Gouet), violín (Juan S. Leiva) y cello (Celso López); Ramón Campbell: *Sonata de otoño* para piano (Karina Glasinovic); Jaime González: *Estudio en tres* para clarinete (Francisco Gouet) y piano (Lila Solis); Renán Cortés: *Dúo est para dos guitarras* (María Luz López y Héctor Sepúlveda); Aliocha Solovera: *Variacióni* para oboe (Guillermo Milla), cello (Celso López) y piano (María Paz Santibáñez); Ricardo Escobedo: *On Board* para piano (Karina Glasinovic); Mario Mora: *Sinápsis* para violín (Juan S. Leiva), cello (Celso López) y piano (María Paz Santibáñez); Tomás Lefever: *Sinfonía 1964* para orquesta sinfónica (OSCh), dir. Agustín Cullell.  
*Obs:* Disco compacto y casete auspiciado por el FONDART. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
43. *Tit:* Alfonso Letelier, una luz del tiempo y del espacio.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 3006-2; 1996.  
*Mus:* Alfonso Letelier: *Vitrales de la Anunciación*, para soprano (Tamara López), coro femenino (Coro del Teatro Municipal) y orquesta de cámara (Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago), dir. Max Valdés, op.20, textos: Paul Claudel. *Canciones antiguas* para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Cirilo Vila), op.24, textos: anónimos españoles del siglo XVI; *Sinfonía "El hombre ante la ciencia"*, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y orquesta sinfónica (Orquesta Sinfónica de Chile), dir. Francisco Rettig.  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en la Feria del Disco.
44. *Tit:* Música para piano. Compositores chilenos.  
*Ref:* Casete; s/s; s/c, Facultad de Artes (Universidad de Chile); 1996.  
*Mus:* Gabriel Matthey: *Meli; Kayu; Kechu; Mari Epu; Mari Kayu; Regle Mari; Peñi*; Hernán Ramírez: *Caballito de palo*; Eduardo Cáceres: *Los elefantes; Cometas; El sapito*; Ida Vivado: *Lento; Allegro*, para piano (María Eugenia Alarcón); *Allegro con gracia* para piano a 4 manos (María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi); Pablo Délano: *Cachimbo; Tema y variaciones*; Juan Lémann: *La tortuga aburrida; El relojito*; Ida Vivado: *Estudio alegre; Estudio en tresillos*; Pedro Humberto Allende: *Tonada N° 5, Tonada N° 7, Tonada N° 8* para piano (María Eugenia Alarcón); Eduardo Cáceres: *La pulga; El pichiche*; Hernán Ramírez: *El soldadito; Kikiriki; Trozo*; Pablo Délano: *Danza antigua*; Cirilo Vila: *Jugando ante el espejo*; Ida Vivado: *Andante expresivo*, para piano (Graciela Yazigi); *Andante* para piano a 4 manos (Graciela Yazigi y María Eugenia Alarcón); Juan Amenábar: *Ogromo*; Juan Lémann: *Campanitas; Ronda Provenzal*; Juan Amenábar: *Dos balsas; Algunas preguntas*; Hernán Ramírez: *Tonadita*; Miguel Letelier: *Paseo; Diversión; Sorpresa tonal*; Ida Vivado: *Andante expresivo*; Miguel Letelier: *A la española*; Próspero Bisquertt: *Aires chilenos*; Luis Advis: *Preludio*; Javier Lynch: *Cabalgata*, para piano (Graciela Yazigi).

- Obs:* Casete auspiciado por el FUAR. Disponible en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Compañía 1264, Santiago Centro.
45. *Tit:* Clásicos populares latinoamericanos en la voz de Cecilia Frigerio.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 3006-1; 1996.  
*Mus:* Enrique Soro: *Storia d'una bimba*, texto: A. Bignotti; Federico Heinlein: *Dame la mano*, texto: Gabriela Mistral; Luis Advis: *El amor*, texto: Violeta Parra, para soprano (Cecilia Frigerio) y piano (Karina Glasinovic); Juan Orrego-Salas: *Tres canciones en estilo popular*, para soprano (Cecilia Frigerio) y guitarra (Luis Orlandini), textos: Pablo Neruda; Estela Cabezas: *Cultivo una rosa blanca*, texto: José Martí; René Amengual: *Me gustas cuando callas*, texto: Pablo Neruda; Violeta Parra (armonización: Santiago Vera): *Gracias a la vida*, texto: Violeta Parra; Osmán Pérez Freire: *¡Ay, ay, ay!*, texto: Osmán Pérez Freire; Lily y Mercedes Pérez Freire: *Una pena y un cariño*, texto: María Pascal Lyon, para soprano (Cecilia Frigerio) y piano (Karina Glasinovic).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores. Disponible en la Feria del Disco y a través de Cecilia Frigerio.
46. *Tit:* Reflauta.  
*Ref:* DC; sello Chimuchina Records; s/c; 1996.  
*Mus:* Guillermo Rifo: *Senda para flauta dulce* (Víctor Rondón), cinta y percusión (Guillermo Rifo); Hernán Ramírez: *Música*, op.103; Jorge Martínez: *Dos piezas*; Carlos Silva: *Blues para flauta dulce tenor y voz* (Victor Rondón); Víctor Rondón: *Tango; Rumba; Bárbara y los elfos (y los chinos); Me pongo denso; Cueca rara*, para flautas dulces (Víctor Rondón).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en SVR Producciones, Feria del Disco y a través de Víctor Rondón.
47. *Tit:* Música del Viejo y Nuevo Mundo en los años cincuenta.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 1013-1; 1996.  
*Mus:* Juan Orrego-Salas: *Sonata para violín* (Fernando Ansaldi) y piano (Frida Conn), op.9.  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
48. *Tit:* Rodaje de un sueño.  
*Ref:* DC; s/s; s/c; 1996.  
*Mus:* Alfonso Letelier: *Cuarteto para saxofones* (Cuarteto Latinoamericano de Saxofones), op.28.  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en la Feria del Disco.
49. *Tit:* Chile contemporáneo en el sonido de Ensemble Bartók.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código SVR 6003-2; 1997.  
*Mus:* Federico Heinlein: *Queridas aguas* (pianista en la versión: Andrés Maupoint), texto: Raúl Zurita; Carlos Botto: *Cantata tiempo* (pianista en la versión: Karina Glasinovic, dir. Cirilo Vila), texto: Gabriela Mistral; Luis Advis: *Cueca*, texto: Jaime Silva; *Rin*, texto: Luis Advis (pianista en ambas obras: Cirilo Vila); Miguel Letelier: *La mort favorable; La détresse; Au dela l'ennui*, textos: Comptesse de Noailles; Santiago Vera: *Silogistika II* (pianista y dir. en la versión: Cirilo Vila), texto: cantos tradicionales de Rapa Nui; Alfonso Letelier: *Nocturno* (pianista en la versión: Karina Glasinovic), dir. Cirilo Vila, texto: Alfonso Letelier; Gonzalo Martínez: *Pierrot*, para clarinete solo (Valene Georges); Fernando García: *Pasión y muerte* (pianista en la versión: Andrés Maupoint), texto: Vicente Huidobro, para canto, clarinete, violín, cello y piano (Ensemble Bartók).  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.
50. *Tit:* Música para el fin de siglo.  
*Ref:* DC y casete; sello SVR Producciones; código SVR 3006-4; 1997.  
*Mus:* Santiago Vera: *Silogistika I* para flauta travesa (Alfredo Mendieta) y guitarra (Luis Orlandini); *Preámbulo y antíprosa* para soprano (Katalin Karakay) y piano (Ana María Cvitanic); *Silogistika II* para contralto, clarinete, violín, cello y piano (Ensemble Bartók, dir. Cirilo Vila), texto: Cantos tradicionales de Rapa Nui; *Arkana II* para cuarteto de flautas dulces (Cuarteto de Bec Frullato); *Apocalíptica II* para piano (Per Skoglund) y orquesta de cuerdas (Orquesta de Cámara de

Noruega), dir. Jürg Wyttenbach; *Conmutaciones* para dos flautas dulces (Víctor Rondón, Octavio Hasbún) y piano (Ana María Cvitanic); *Arkana I* para violoncello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello).

*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en la Feria del Disco.

51. *Tít:* Música Latinoamericana para violonchelo y piano.  
*Ref:* DC; sello SVR Producciones; código EF-SVR 3006-5; 1997.  
*Mus:* Gustavo Becerra: *Segunda Partita* para cello (Edgar Fischer); Carlos Botto: *Sonata N° 2* para piano (María Iris Radrigán), op.49.  
*Obs:* Disco compacto auspiciado por el FONDART. Disponible en la Feria del Disco.
52. *Tít:* Música en Chile y Japón.  
*Ref:* DC; s/s; código 97-001 Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; 1997.  
*Mus:* Juan Amenábar: *Tríptico*; Alejandro Guarello: *Domuns*; Juan Orrego-Salas: *Rústica*; obras todas para piano (Noriko Ohtake).  
*Obs:* Disco compacto exclusivo y de edición limitada.
53. *Tít:* Música chilena del siglo XX, vol. 2.  
*Ref:* DC y casete; sello ANC; código ANC 6003-2; 1997-98.  
*Mus:* Ida Vivado: *Series alternadas* para piano (Elvira Savi); Pablo Aranda: *Di* para violín (Hernán Muñoz), viola (Claudio Morales), cello (Celso López) y piano (María Iris Radrigán); Juan Lémann: *Eólica* para cello (Patricio Barría); Leni Alexander: *Paisajes-memoria* para flauta (Shiri Rosenberg) y piano (Beatrice Bodenhöfer); Miguel Letelier: *Sonata* para clavecín (Frida Conn), primer movimiento; Luis Advis: *Invitación al vals* para piccolo (Wilson Padilla), flauta (Patricio de la Cuadra), flauta en Sol (Eduardo Perea), flauta baja (Alejandro Lavandero) y corno (Edward Brown); Eduardo Cáceres: *Entre-lunas* para cello (Ángela Acuña) y piano (Karina Glasinovic); Gabriel Matthey: *Sonata* para clarinete (Francisco Gouet); Cirilo Vila y Andrés Alcalde: *Will* para percusión (Juan Coderch) y piano (Luis Alberto Latorre); Juan Amenábar: *Feedback* para violín (Jaime de la Jara); Hernán Ramírez: *Un canon y tres bagatelas* para quinteto de bronces (Ensemble Siglo XXI de la Universidad Católica).  
*Obs:* Disco compacto y casete auspiciado por el FONDART. Disponible en SVR Producciones y Feria del Disco.

# *Los órganos de Cavaillé-Coll (1811-1899) en Chile*

por  
Miguel Castillo Didier

Indudablemente, una grande y lamentable falla en la cultura musical de nuestro país está relacionada con la situación del órgano, de su práctica, de su enseñanza, de su conocimiento y su difusión.

Paradójicamente, el principal de los instrumentos musicales, ligado desde sus orígenes en la Alejandría helenística al desarrollo del arte musical en occidente<sup>1</sup>, ha sido el más descuidado en nuestro país en este siglo. Antes estuvo, como en los demás países de América Latina, estrechamente ligado al desarrollo de la actividad musical, luego de la Conquista<sup>2</sup>. Nos hemos referido a esta situación y a algunas de sus causas en trabajos publicados en esta misma *Revista Musical Chilena*, en dos oportunidades<sup>3</sup>; en un estudio publicado en Francia en 1978, en la serie de *Cahiers et Memoires de l'Orgue*<sup>4</sup> y en el libro *Órganos de Santiago*, publicado recientemente por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura<sup>5</sup>. El desmedro del instrumento en el país y en las instituciones superiores de instrucción musical puede quedar graficado, quizás, por el hecho de que la Facultad de Artes no disponga ni de un órgano de estudio; que dos pequeños instrumentos permanezcan desmontados desde hace 35 años y hasta por la propia ausencia de estudios en la misma *Revista Musical Chilena*. Entre los muy escasos títulos recordamos el trabajo de don Samuel Claro sobre "Un órgano barroco boliviano"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup>Sobre historia del instrumento puede consultarse: Friedrich Jakob, *L'Orgue*, París, Éditions Payot Lausanne - Payot París, 1970; Norbert Dufourcq: "El órgano" y "Dos siglos de historia del órgano", en *La música*, Barcelona, Planeta, 1969, vols. I y II, respectivamente.

<sup>2</sup>Al respecto, puede verse: Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, passim; Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile*, Ed. Orbe, Santiago, 1973, passim.

<sup>3</sup>M. Castillo Didier: "El órgano: el gran instrumento olvidado en Chile", *RMCh*, XXVI/117 (enero-marzo, 1972), pp. 44-68; "Panorama organístico de Chile", *RMCh*, XXIX/131 (julio-septiembre, 1975), pp. 5-37.

<sup>4</sup>M. Castillo Didier y Guy Bourlignieux: *L'Orgue au Chili*, París, Serie Mélanges et Chroniques Cahiers de l'Orgue, 1978, 52 pp.

<sup>5</sup>M. Castillo Didier: *Órganos de Santiago*, Santiago, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 1998, 216 pp.

<sup>6</sup>Samuel Claro Valdés: "Un órgano barroco boliviano", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 31-38. Se me ha confirmado que no hay en la *Revista Musical Chilena* otros artículos relativos al órgano que éste, los citados en la nota 3; y "Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador" por Jürgen Rodeland, *RMCh*, LI/187 (enero-junio, 1997), pp. 37-41. Habría sí, que recordar que en la sección *Crónica Magdalena* Vicuña reseñó con mucho interés las actividades de la Asociación de Organistas de Chile, durante los años 1970-1973.

Decíamos que el desarrollo del órgano está ligado estrechamente al de la música occidental. Ello se comprueba nítidamente durante el segundo milenio de nuestra era, en el cual el constante perfeccionamiento del órgano coincide con el progreso de todas las disciplinas musicales. En la época de Frescobaldi (1583-1643), cuando el órgano ha alcanzado en lo esencial sus características definitivas, se da una identidad casi sin excepciones entre el organista y el compositor. No puede haber un músico serio que desconozca el gran instrumento y sus variados recursos; y no se concibe un organista que no reúna en sí los atributos y capacidades de un músico integral: intérprete, compositor, improvisador y profesor. En Bach se identifican la cumbre del arte y la ciencia musicales con la cima de la literatura organística<sup>7</sup>. Una pléyade de grandes músicos tocaron el órgano o al menos escribieron para él, conociendo, naturalmente, sus características y recursos: Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gounod, César Franck, Liszt, Saint-Saëns, Max Reger, Bruckner, Glazunov, Widor, Vierne, Guilmant, J. Alain, Poulenc, Messiaen y muchos más.

También en los trabajos mencionados hemos tratado de llamar la atención hacia la situación desmedrada de la enseñanza del órgano, cátedra principal en todas las grandes instituciones de instrucción musical; y a las experiencias de los distintos profesores: Aníbal Aracena Infanta (1870-1951), Julio Perceval (1900-1963), Pedro Deckers (+1968), Carmen Rojas, Miguel Letelier, quienes, a pesar de haber entregado sus mejores esfuerzos y energías a tratar de conseguir que se dotara al Conservatorio Nacional, después Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, hoy Facultad de Artes, de instrumentos adecuados, no pudieron nunca lograrlo.

La situación general del instrumento se refleja también en el escaso o nulo conocimiento que los músicos profesionales y los propios profesores de música poseen de sus recursos y posibilidades.

En realidad, la ausencia del órgano se proyecta en nuestro país como una falla de toda nuestra cultura musical. Baste pensar que no existe una sola Sala de Conciertos propiamente tal, que cuente con el principal de los instrumentos, y por lo tanto, toda la vasta literatura organística, organístico-instrumental y organístico-coral no puede ejecutarse.

Y en el campo de la conciencia cultural general del país y de sus autoridades –incluidas las autoridades eclesiásticas, con algunas honrosas excepciones–, se refleja esta situación en el abandono y descuido de un patrimonio tan valioso, como es el conjunto de los instrumentos aún existentes, en varios de los cuales se reúnen no sólo valores musicales, sino también arquitectónicos e históricos. Ellos podrían constituir un elemento importante en una labor de difusión masiva de la música, con utilización de templos a modo de salas de conciertos comunales.

<sup>7</sup>De la extensa bibliografía dedicada al tema de Bach y el órgano, recordamos especialmente: Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach Le maître de l'orgue*, París, Éd. Picard, 1973, 396 pp.; François Florand, Jean-Sébastien Boech L'oeuvre d'orgue, París, Éd. du Cerf, 1947, 250 pp.; y las partes correspondientes de la obra clásica de Albert Schweitzer *Bach, el músico poeta*, prefacio de Ch. M. Widor, trad. Jorge D'Urbano, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955, pp. 31-55, 139-146, 276-292 y 345-356.



Desafortunadamente, la ley 17.929 sobre "instrumentos históricos", de 1972, ha quedado sólo en el papel.

### LOS ÓRGANOS CAVAILLÉ-COLL

Quisiéramos ahora llamar la atención hacia un grupo de siete valiosísimos instrumentos, todos ellos ya centenarios, construidos en Francia para Chile por Aristides Cavallé-Coll. Y lo quisiéramos hacer precisamente en el último año de la centuria, cuando se cumple el centenario de la muerte del artista que abrió una nueva época en la historia del instrumento rey. De este modo, a la vez que nos ocupamos de un problema de nuestra cultura musical, *rendimos homenaje* a aquel artista de quien Albert Schweitzer escribió: "Cavallé murió pobre, sin dejar nada a los suyos. En cambio, los órganos de Saint-Sulpice y de Notre-Dame cantarán su gloria tanto tiempo como vivan. Mientras París no sea, como Babel, un montón de ruinas, los que son sensibles a la envolvente belleza de los órganos Cavallé-Coll, al abandonar con emoción el órgano de Notre-Dame y el de Saint-Sulpice, se recordarán de aquél que se atrevió, a pesar de su época, a ser un artista puro"<sup>8</sup>.

Aristides Cavallé-Coll (1811-1899) es, sin duda, el más grande constructor de órganos del siglo XIX y acaso el más genial en toda la historia del arte de la organería. Sin él y sus aportes al perfeccionamiento del instrumento rey, no habría podido darse el surgimiento de la Escuela Francesa, cuya figura cumbre fue César Franck.

Aristides Cavallé-Coll se inició en la ciencia y el arte de la organería junto a su padre, Dominique, francés con ascendencia catalana, quien se destacó durante toda una época en la construcción de sólidos y prestigiados instrumentos. Hasta 1834 laboró Aristides en el taller paterno en Toulouse. Había tomado parte en la construcción de varios órganos importantes en conjunto con su padre y su hermano Vicente, quien también se distinguiría en este arte. Tempranamente se independizaron los hermanos. Igualmente, a temprana edad Aristides mostró gran interés en los estudios teóricos de las cuestiones de acústica y de ingeniería relacionadas con su oficio y en la experimentación de nuevas soluciones para determinados problemas<sup>9</sup>. Asimismo, pronto comenzó a introducir innovaciones que, a la larga, producirían un cambio muy profundo en el carácter del instrumento sagrado. Inspiración artística profunda, sólida preparación científica, dominio de la técnica, espíritu innovador, fueron cualidades que se aunaron en él y le permitieron a la edad de 30 años producir una obra maestra, que constituyó un hito en la historia del arte de la construcción de órganos: el instrumento de la Basílica de Saint-Denis de París, 1841. Ya aquí introdujo geniales innovaciones<sup>10</sup>.

<sup>8</sup>Albert Schweitzer: "Arte de la ejecución y la construcción del órgano en Francia y Alemania", trad. M. Castillo Didier, Caracas, *Revista Musical de Venezuela* 1/1980, pp. 93-122 y 3/1981, pp. 26-46.

<sup>9</sup>Cécile et Emmanuel Cavallé-Coll: *Aristide Cavallé-Coll Ses origines Sa vie Ses oeuvres*, París, Librairie Fischbacher Ed., 1982 (reed.), 184 pp.

<sup>10</sup>Al respecto, ver el capítulo VII de la biografía de Cavallé-Coll citada en la nota anterior "Succès de l'orgue de Saint-Denis", pp. 44-49.

Algunas de sus obras más famosas son los órganos de Santa Clotilde (1859), donde tocó e improvisó durante décadas César Franck; el de Saint-Sulpice (1862); el de La Madeleine (1846), donde tocó e improvisó por largos años Saint-Saëns; el de Saint-Etienne-du-Mont (1863), todos ellos en París; el de la Catedral de Saint-Brieuc (1848); el de la Catedral de Orleans (1880); el de Notre-Dame de Saint-Omer (1855); el de Saint-Ouen de Rouen (1890); el de la Sala de Conciertos del Trocadero (1878)<sup>11</sup>, desafortunadamente desaparecido; y su obra maestra, el de Notre-Dame de París (1864-1867), de cinco teclados manuales, teclado de pedales, 85 registros.

La culminación de su obra habría sido el instrumento monumental para la Basílica de San Pedro en Roma, construcción que desgraciadamente no llegó a realizarse. Quedó como un proyecto detallado, que constituye una de las obras teóricas del artista<sup>12</sup>.

Entre las innovaciones que introdujo Cavaillé-Coll en el órgano están la aplicación de la palanca neumática de Baker a los acomplamientos de teclados y como elemento auxiliar en las transmisiones largas o difíciles desde la tecla al tubo; la invención de las palancas de combinación, que permitieron cambiar instantáneamente de planos sonoros, sin intervención de las manos del ejecutante, multiplicando esos planos, hasta entonces representados sólo por el número de teclados, en cada uno de los cuales el organista tenía determinados registros colocados y por lo tanto determinada sonoridad; la utilización de presiones variadas en instrumentos de medianas y grandes proporciones; el gran perfeccionamiento de la caja expresiva, lo que permitió la obtención de crescendos y decrescendos, además de duplicar al menos la calidad de todos los planos sonoros (caja cerrada-caja abierta); la invención de la familia de las Flautas Armónicas y las Flautas Octaviantes, las cuales, junto al perfeccionamiento de las calidades de la familia de las Violas y de los registros de lengüetas (Trompeta, Oboe-Fagot y Clarinete, principalmente), entregaron timbres y sonoridades apropiadas para una concepción romántica del uso del órgano; el uso de armónicos de 7a, independientes, así como de 5a y de 3a en los registros graves, en los grandes instrumentos, además, naturalmente, de las quintas, terceras y octavas agudas tradicionales en el órgano.

Con éstas y otras innovaciones, creó Cavaillé-Coll el "órgano romántico sinfónico", en el mejor sentido de esta expresión. Éste fue el instrumento que permitió el surgimiento de la vasta y rica literatura organística francesa desde mediados del siglo XIX hasta el XX: César Franck, Saint-Saëns, Guilmant, Guigout, Widor, Vierne, Tournemire, Dupré, Jehan Alain, Messiaen<sup>13</sup>.

<sup>11</sup>El órgano del Trocadero tenía 4 teclados manuales, teclado de pedales, 65 registros efectivos. Entre las características especiales de este instrumento de sala de conciertos, estaba el hecho de tener un Principal de 32 pies (11 metros de alto) "en montre", es decir, en la fachada. Dos imponentes torreones laterales hospedaban a esos gigantes de estaño.

<sup>12</sup>Aristide Cavaillé-Coll: *Projet d'orgue monumental pour la Basilique de St-Pierre de Rome Avec une photographie de la décoration du projet par M. Alphonse Simil*, Bruselas, Imprimerie Rossel Ed., 1875, 28 pp.

<sup>13</sup>Los tres *Corales*, la *Gran pieza sinfónica*, la *Pieza heroica*, las *Fantasías* en Do y en La, el *Cantabile*, el *Prehudio*, *Fuga y Variación* de César Franck son impensables en un órgano no sinfónico, no Cavaillé-

En cuanto a los estudios teóricos de Cavaillé-Coll, ellos tuvieron gran importancia en su época y la mantienen hasta hoy. Son los siguiente:

1. *De l'orgue et son architecture*, 1856, reeditado en 1872;
2. *De la détermination du ton normal ou du diapason*, 1859;
3. *Du diapason officiel*, 1859;
4. *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues*, I, 1840, reeditado en 1895;
5. *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues*, II, 1860;
6. *Note sur une soufflerie de précision*, 1863;
7. *Projet d'orgue monumental pour la basilique de St.-Pierre de Rome*, 1885.

Afortunadamente, todos estos estudios han sido reeditados por Gilbert Huybens en el volumen *Complete Theoretical Works of A. Cavaillé-Coll*, en 1979<sup>14</sup>.

---

Coll, como que fueron obras compuestas para el órgano de Santa Clotilde. Recordemos las series de *Sinfonías* para órgano compuestas por Widor, Vierne, Marcel Dupré y otros autores, con las características de estructura y extensión de la sinfonía propiamente tal.

<sup>14</sup>*Complete Theoretical Works of A. Cavaillé-Coll*. "Facsimile edition with introduction and notes by Gilbert Huybens", Buren (Holanda), Bibliotheca Organologica, Frits Knuf Ed., 1979, xiii+ 1+ 128 pp. En cuanto a la bibliografía en torno al artista y sus obras, ella es vastísima. En el opúsculo de Roland Galtier *Essai chronologique sur les orgues de Cavaillé-Coll 1824-1898*, París, Librairie Fischbacher Ed., 1984, 32 pp., se incluye una bibliografía bastante amplia, aunque no completa, hasta esa fecha. Sin embargo, y además de algunos títulos recientes citados en este trabajo, quisiéramos recordar aquí algunas obras: Coignet, Jean-Louis: *Le Grand Orgue de Notre Dame de Paris de 1868 à nos jours*, París, Ed. *La Flute Harmonique*, 1980, 30 pp.; Eschbach, Jesse E.: "Cavaillé-Coll's Voicing Techniques at St-Sulpice", *The Organ Yearbook* N° IX/1978 (Buren), pp. 11-50; y "Les influences étrangères dans l' oeuvre d' Aristide Cavaillé-Coll", *La Flute Harmonique* N° 42-44 (París, 1977), pp. 39-56; Huybens, Gilbert: "Autour des Publications d' Aristide Cavaillé-Coll", *The Organ Yearbook* N° IX/1978 (Buren), pp. 51-69; Lueders, Karl: "Permanence et spiritualité du genie d' Aristide Cavaillé-Coll", *La Flute Harmonique* N°s. 1 y 2 (París, 1976), pp. 2-8 y 4-11; y "Cavaillé-Coll acousticien devant l'Association Scientifique de France", *La Flute Harmonique*, N° 45-46 (París, 1988), pp. 16-28; Plet, Laurent: *L'orgue Aristide Cavaillé-Coll de l' église Notre-Dame de Saint-Dizier*, París, Ed. *La Flute Harmonique*, 1993, 154 pp.; Raeve, I. de y Asselin G.: *Centenaire des orgues Cavaillé-Coll de Long - 1877-1977*, Long, 1977, 22 pp.; Roth, Daniel: *Le Grand Orgue du Sacré-Coeur de Montmartre à Paris*, París, Ed. *La Flute Harmonique*, 1985, 156 pp.; Sabatier, François: *La palette sonore de Cavaillé-Coll*, Bordeaux, Ed. *Connaissance de L'Orgue* 1969, 52 pp.; Schweitzer, Albert: "Arte de la ejecución y la construcción del órgano en Francia y Alemania", traducción M. Castillo Didier, *Revista Musical de Venezuela* (Caracas), 1/1980, pp. 93-122 y 2/1980, pp. 26-46. Finalmente agregamos algunos modestos trabajos nuestros: *100 años del órgano Cavaillé-Coll de San José*, Caracas, Miguel Castillo Didier Ed., 1989, 30 pp.; "Cavaillé-Coll en Venezuela" en *Órganos y organistas de la Catedral de Caracas*, Caracas, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1983; y la descripción de los 6 instrumentos Cavaillé-Coll de la capital venezolana, en *Caracas y el instrumento rey*, Caracas, ILVES, 1979, pp. 121-148, 165-180 y 199-204.

### CAVAILLÉ-COLL EN CHILE

Los instrumentos fabricados por este artista llegaron a Chile en el último tercio del siglo, al parecer la gran mayoría antes de la Guerra Civil de 1891, cuando la situación económica de las congregaciones religiosas era buena. La fama de la factura Cavaillé-Coll estaba ya largamente cimentada en Francia y, en general, en Europa. No es de extrañar, entonces, que fueran congregaciones cuyas casas centrales eran francesas las que encargaron estos instrumentos: la del Buen Pastor de Angers, la de los Sagrados Corazones (religiosos y religiosas), la de la Preciosa Sangre, etc.

#### *Órgano de la iglesia de los Padres Franceses, Valparaíso*

De los diez instrumentos que, según el catálogo que figura en la biografía del artista francés escrita por sus hijos, fueron construidos para Chile<sup>15</sup>, sólo se han podido ubicar siete. El más grande (en Europa sería, naturalmente, mediano) y el primero del que existe documentación es el órgano de la Iglesia de los Padres Franceses, en Valparaíso, fabricado en 1871 e instalado en 1872; y el más pequeño y el último en documentación cronológica cierta es el de la Capilla de San Pedro, de la actual Casa Provincial del Buen Pastor, fabricado y montado en 1894.

Además del órgano de los Padres Franceses de Valparaíso, otros dos instrumentos no se encuentran instalados en la capital. Por lo tanto, sus descripciones no aparecen en el libro *Órganos de Santiago*.

Una verdadera joya del arte organeril es el instrumento de los Padres Franceses. Se ha conservado durante 127 años, sobreviviendo a varios terremotos, entre los cuales los mayores fueron los de 1906 y 1971, los que causaron daños serios al templo. Fue posible su adquisición gracias a una donación del ingeniero Enrique Meiggs, hecho del que queda constancia en la fachada del órgano, detrás de la consola.

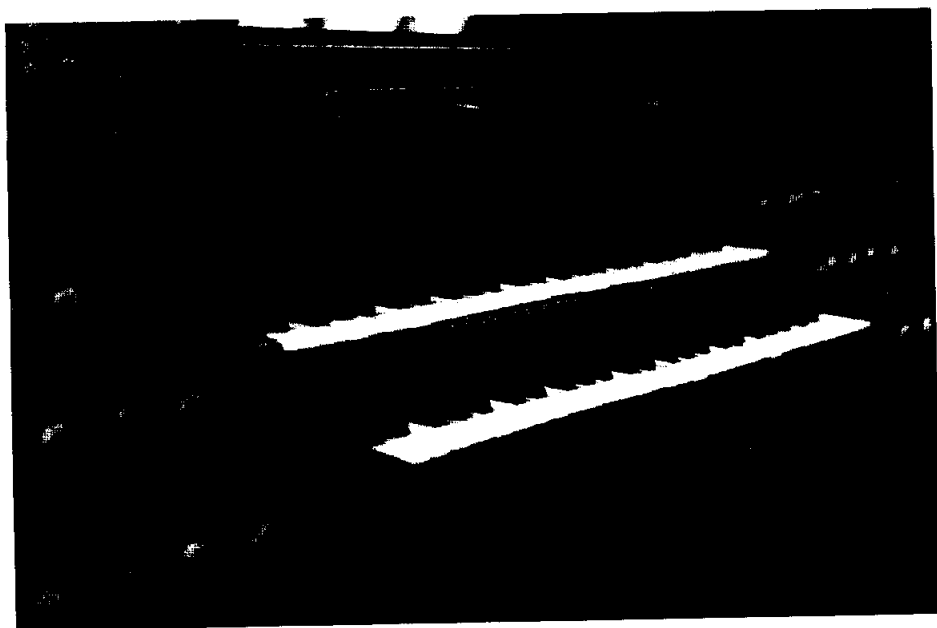
Se conserva un documento de gran interés, autógrafo de Cavaillé-Coll, que consiste en una instrucción para el montaje del instrumento, así como para su armonización y afinación, acompañado de varios croquis y dibujos: *Notice explicative pour le montage de l'orgue de Valparaiso (Chili)*, fechado en París el 5 de abril de 1872<sup>16</sup>. Se detallan aquí las diversas partes de la grande y compleja construcción

<sup>15</sup>El *Catálogo* publicado por la casa Cavaillé-Coll-Mutin en 1923, agrega un instrumento más, pero fabricado por Charles Mutin, el sucesor del artista. El documento ha sido republicado en París, en la revista de la Association Cavaillé-Coll *La Flute Harmonique*, 25/1983. Sobre la Casa Cavaillé-Coll, incluida su materialidad, así como la historia de sus sucesores, puede verse Loic Merope: *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll Avenue du Maine*, París, Ed. Aux Amateurs de Livres de la revista *Connaissance de l'orgue*, 1988, 304 pp.

<sup>16</sup>"Notice explicative pour le montage de l'orgue de Valparaiso (Chili)". Es un documento de 8 páginas de 29,5 x 21,5 cm, cuidadosamente caligrafiado, según la costumbre del artista, fechado en París el 5 de abril de 1872. Se detalla en él la forma de montar las grandes piezas del mueble, los tubos, la fachada. Se da una instrucción para la afinación de los tubos de boca y una, más detallada, acerca de la estructura, funcionamiento y afinación de los juegos de lengüeta. En este caso, se acompañan diversos dibujos. Hay un croquis sobre el funcionamiento de las transmisiones. Finalmente se presenta



Iglesia de los Padres Franceses, Valparaíso. Vista general de la tribuna y del órgano



Los teclados manuales del mismo órgano

que constituye el instrumento como conjunto, con lo cual nos formamos una idea de la equilibrada concepción arquitectónica del constructor, siempre al servicio de un concepto artístico, cuyos resultados se siguen admirando en todo el mundo.

### *La fachada*

La fachada de este instrumento fue diseñada especialmente para armonizar con el estilo gótico de la iglesia. Es, sin duda, si no la más bella, una de las más bellas del país, junto a la del "órgano de los jesuitas" de la Catedral de Santiago y la del órgano Debierre de la Catedral de La Serena. Flanqueado por dos torreones con coronación gótica, que sobresalen del arco de la tribuna, el mueble forma una especie de amplio semicírculo cóncavo hacia el centro y fondo del coro.

Los tubos de fachada son 39, todos de estaño y con escudos en sus bocas. Se distribuyen en dos altos torreones laterales, dos torreones más pequeños y seis superficies planas.

La disposición de los tubos es la siguiente. Cada uno de los torreones laterales, erigidos sobre consolas voladizas, que sobresalen del sólido y alto basamento del órgano, alberga 5 tubos, cuyas bocas descienden hacia el centro. Las claraboyas superiores, en forma de pequeños arcos, ocultan los extremos de los tubos. Sobre ellas están las cornizas y sobre éstas se erigen coronaciones en forma de torres góticas muy elevadas que terminan en una cruz. Dos delgadas agujas flanquean estas torres por la parte interior. Estos torreones tienen la característica, única en un órgano en Chile, de sobresalir del arco que techa el espacio en que está construido el instrumento.

En forma oblicua, acercándose el centro de la tribuna, siguen dos superficies planas, con cinco tubos cada una. Sus bocas ascienden hacia atrás, en una línea. Están coronados arriba por claraboyas que forman una especie de amplio semicírculo inclinado hacia el fondo y por la respectiva corniza.

A continuación, en la esquina que forman estas superficies planas con la parte central de la fachada, se ubican dos torreones más bajos, con 3 tubos cada uno, flanqueados por dos agujas. Sus bocas son descendentes hacia el centro. Los coronan claraboyas en forma de arcos ojivales, sobre las cuales están las cornizas. Sobre éstas se erigen torres góticas terminadas en un adorno floral.

La parte central de la fachada es plana, perpendicular a las naves laterales del templo. Está integrada por una gran superficie plana central, que alberga a 11 tubos altos, con bocas descendentes hacia el centro y coronados por un arco ojival. Sobre éste, se erige un frontón triangular, de ángulo superior muy agudo, ornamentado con un rosetón, y terminado en una cruz. Dos delgadas agujas flanquean esta parte central.

---

un cuadro de los registros, con la ubicación de sus respectivos tubos. Se disponen "en montre", es decir, a la vista, en la fachada 17 tubos de Montre 8, 17 de Salicional, 8 de Flute Harmonique y 6 de Prestant. Todos los registros de los manuales tienen 54 tubos, con excepción del Plein-jeu harmonique que tiene 252 y de la Voix Céleste, que posee sólo 42, pues comienza en el segundo Do. Los cuatro registros del pedaler tienen 30 tubos cada uno.

En un plano superior, a cada lado de esa parte, hay dos pequeñas superficies planas, con 4 tubos cada una. Las bocas de los dos tubos centrales forman una línea horizontal; las de los dos tubos laterales forman una línea un poco más alta. En estas dos pequeñas superficies, las claraboyas tienen forma de ojiva. Sobre ellas están las respectivas cornizas y sobre éstas una ornamentación compuesta por tres arcos coronados por un adorno floral.

### *Los recursos sonoros*

Si pensamos en las obras maestras de Cavallé-Coll, como el órgano de Saint-Sulpice<sup>17</sup>, con cien registros, o el de Notre-Dame de París<sup>18</sup>, con ochenticinco, concluiremos que las proporciones de nuestro mayor instrumento de aquel artista son de una medianía modesta. Sin embargo, qué hermoso testimonio tenemos de él de un arte único. Cómo ponderar la calidad de sus registros que constituyen cada uno un instrumento de por sí; la plenitud del conjunto de sus juegos de fondo; la belleza y majestad de su plenum; la delicadeza de sus Bourdones y Flautas Armónicas; la poesía misteriosa de la Viola y de la Voz Celeste; el timbre inimitable y la potencia de sus registros de lengüetas.

La disposición del instrumento, dentro de la limitación que implica un número de sólo 54 registros efectivos, es muy inteligente y equilibrada. Antes de entregarla sistematizada y en la terminología francesa conocida internacionalmente, reproduciremos los nombres originales tal como aparecen en los tiradores de registros, en castellano (salvo dos nombres en latín y uno en italiano) y en las medidas tradicionales españolas: 26 palmos = 16 pies; 13 palmos = 8 pies; 6 ½ palmos = 4 pies; y también con nombres tradicionales de la organería española: el registro Principal (Montre) se denomina Flautado; la Doublette 2, Quincena; la Voix Céleste es la Voz Angélica; el Plein Jeu III-VI (hileras) es el Lleno 3 a 6 (hileras); una de las tres trompetas se llama Trompeta Real. Los tiradores de registros se distribuyen en tres gradas, a la derecha y a la izquierda de los teclados, en la siguiente forma: a la derecha: primera grada, de arriba a abajo: Vox Humana 13, Trompeta 13, Octavín, Flauta Octavante 6 ½; segunda grada: Salicional 13, Violón 13, Quincena, Fagot 26, Clarín; tercera grada: Flauta Armónica 13, Flautado Mayor 13, Trompeta 13 (Campanilla); a la izquierda: primera grada: Flauta Traversa 13, Viola di Gamba 13, Vox Angelica 13, Fagot y Oboe 13; segunda grada: Trompeta Real 13, Lleno 3 a 6, Dulciana 6 ½, Octava 6 ½, Flautado 13; tercera grada: (Tacet) Bombarda 26, Contrabajo 26, Violón 26.

<sup>17</sup>Grégor Klein ha dedicado un extenso estudio a este grandioso instrumento: *Le Grand Orgue de St-Sulpice*, París, Ed. *La Flute Harmonique*, 1981, 70 pp.

<sup>18</sup>Jean-Louis Coignet estudia esta obra maestra en *Le Grand Orgue de Notre-Dame de Paris de 1868 à nos jours*, París, Ed. *La Flute Harmonique*, 1980, 30 pp.

He aquí la disposición sistematizada de los registros<sup>19</sup>:

<i>Registros de fondo</i>	<i>Mutaciones</i>	<i>Lengüetas</i>
<i>I Teclado: Grand Orgue (24 notas)</i>		
Bourdon 16	Doublette 2	Basson 16
Montre 8	Plein-Jeu III-VI	Trompette 8
Flute Harmonique 8		Clairon 4
Salicional 8		
Bourdon 8		
Prestant 4		
Octave 4		Total: 12 juegos
<i>II Teclado: Récit Expressif (54 notas)</i>		
Viola di Gamba 8	Octavin 2	Trompette 8
Flute Traversière 13		Basson et
Voix Céleste 8 (desde 2º Do)		Hautbois 8
Flute Octavante		Voix Humaine 8
Octavante 4		
		Total: 8 juegos
<i>Pédalier: 30 notas, Do-Fa</i>		
Soubasse 16		Bombarde 16
Flute 8		Trompette 8
		Total: 4 juegos.

*Palancas de combinación:*

Acoplamiento del Gran Órgano y el Recitativo  
 Acoplamiento del Recitativo al Pedal  
 Acoplamiento del Gran Órgano al Pedal  
 Coloca y suspende las lengüetas del Gran Órgano  
 Tutti  
 Divide el teclado Gran Órgano  
 Divide el teclado Recitativo  
 Coloca y suspende lengüetas del Pedal  
 Efecto de tempestad<sup>20</sup>  
 Abre y cierra la caja expresiva.

El conjunto formado por los juegos de fondo Bourdon 16 y Bourdon 8, los Principales 8 y 4 (Montre y Prestant), la Doublette 2 y el Plein-Jeu de 3 a 6 hileras por nota, constituye una especie de Plenum de imponente majestad. Esta sonoridad puede ser variada omitiendo el Bourdon 16, que otorga la profundidad de la octava baja. Igualmente al omitirse el Bourdon 8, el conjunto se hace más claro y

<sup>19</sup>Sobre las características de los registros, tesituras, familias, nomenclatura, etc., puede verse: Hugo Riemann, *Manual del organista*, traducción A. Ribera y Maneja, Barcelona, Editorial Labor, 1929, 234 pp +vi; y la "Introducción" a nuestro trabajo citado *Órganos de Santiago*, pp. 8-36.

<sup>20</sup>Este mecanismo hacía sonar simultáneamente las 12 primeras notas del órgano, produciéndose así un estruendo espectacular en los grandes instrumentos.



diáfano. Los grupos de Montre, Prestant y Doublette y Montre y Prestant permiten la ejecución de fugas con claridad y luminosidad a la vez.

En el teclado Recitativo existe también el conjunto de 8, 4 y 2 pies: Flauta travesera, Flauta Octavante y Octavin, lo que permite oponer un segundo plano de iguales tesituras, pero de diferente intensidad y calidad tímbrica, al grupo de Montre, Prestant y Doublette del primer teclado.

Los grandes conjuntos sonoros del primer teclado (y naturalmente los de ambos teclados acoplados) acrecientan grandemente su potencia con el agregado de los dos registros de lengüetería, la Trompeta y su octava alta, el Clarín. El Fagot de octava grave lleva esa potencia al máximo, y normalmente sería usado cuando la octava grave del Bourdon, o sea el Bourdon de 16, esté colocado. El gran cambio de timbre y potencia que implica la entrada de las lengüetas puede obtenerse instantáneamente y sin interrumpir la ejecución, colocando o quitando con el pie la respectiva palanca de combinación.

En cuanto a la registración pedida por la literatura romántica, el Gran Órgano posee un Salicional, mientras que el Recitativo tiene una Viola y una Voz Celeste, cuyos bellos timbres pueden graduarse en intensidad con el uso de la caja expresiva. La Trompeta, el Fagot-Oboe y la Voz Humana del segundo teclado constituyen típicos instrumentos románticos, para "cantar" pasajes de solo que exigen crescendos y decrescendos, como en el Andante del *Tercer coral* o en el *Cantabile* de la *Gran pieza sinfónica* de César Franck; o para ejecutar dúos, en diálogo con un Bourdon, como en la primera y tercera parte del *Preludio, Fuga y Variación*, del mismo compositor<sup>21</sup>.

Dentro de su reducido número, los juegos del teclado de pedales, todos ellos independientes de los registros de los manuales, cumplen funciones fundamentales. La Soubasse 16 y la Flauta 8, dan a los diversos conjuntos sonoros esa base de profundidad inimitable de un buen órgano. La Bombarda 16 y la Trompeta añaden un grado de potencia mordente también inigualable a un conjunto sonoro poderoso<sup>22</sup>.

No hay que olvidar que el mecanismo de apertura y cierre de la caja expresiva del teclado Recitativo, además de permitir la gradación de la intensidad, se traduce, al cerrarla y abrirla rápidamente, en una verdadera duplicación de todas las sonoridades de ese teclado; e incluso de todo el instrumento cuando ambos teclados han reunido sus recursos al habérselos acoplado.

Entre las características notables de este instrumento está la proporción de registros de lengüeta que posee: son 8, es decir, constituyen un tercio del total de juegos. Además, es también muy destacable la presencia de 3 Trompetas. Todo esto, y siendo fundamentalmente el instrumento un órgano romántico francés, recuerda en cierto modo el carácter del órgano español, rico en lengüetas y sus

<sup>21</sup>Ver François Sabatier, *César Franck et l'orgue*, París, Presses Universitaires de France, 1982, 128 pp.

<sup>22</sup>No se necesita decir que con 24 juegos, dos teclados manuales y uno de pedales y las diversas palancas de combinación, se puede crear una cantidad de sonoridades distintas mucho mayor que la que hemos esbozado.

Clarines, Bajones, Trompetas Reales, etc.<sup>23</sup>. La expresión de las tesituras de los registros también recuerda usos hispánicos. Éste es el único instrumento de los Cavaillé-Coll del país, y el único en Chile, que utiliza las cifras de 26 y 13, en vez de 16 (octava baja) y 8 (nota normal)<sup>24</sup>.

Otra característica no existente en otro órgano en el país y curiosa incluso entre los Cavaillé-Coll a nivel mundial en la época en que se construyó, es el hecho de que entre las palancas de combinación haya dos que dividen cada teclado.

### *Órgano de la Iglesia de San Pedro*

El último de los instrumentos Cavaillé-Coll instalado en Chile es también el más pequeño. Es una verdadera miniatura del arte organeril, que sin embargo llena con sus sonidos la hermosa capilla de San Pedro, de la Casa Provincial de la Congregación del Buen Pastor. Esta iglesia, aunque poco conocida actualmente, es una de los más bellos templos de Santiago y del país; y su arquitectura, decoración y vitrales son dignos de ser admirados.

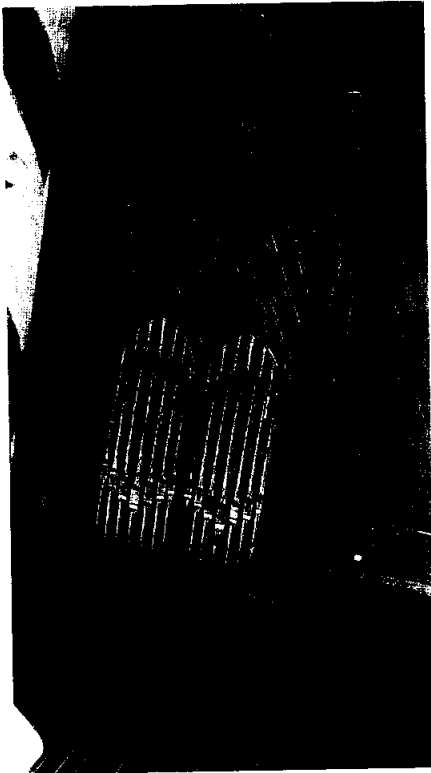
Montado por Oreste Carlini<sup>25</sup>, en 1894, según reza la constancia que el organero dejó en el interior del mueble, el órgano estuvo instalado en la pequeña tribuna de la iglesia hasta 1990, año en que el maestro Luis González y sus hermanos lo desmontaron y lo trasladaron a la sacristía, a la derecha del altar mayor. A raíz de la rotura del fuelle, hace más de dos décadas y de los daños causados a la capilla por el terremoto de 1985, el instrumento había estado alrededor de 25 años o más en desuso. Antes, a comienzos de la década de 1950, se le había incorporado un bullicioso ventilador eléctrico para alimentar el pequeño fuelle.

Está dotado de una fachada en forma de capilla gótica en miniatura, en armonía con la arquitectura del templo, decorada con 14 tubos de estaño del registro Principal 8, distribuidos en dos superficies planas de 7 tubos cada una, con las bocas descendentes hacia el centro y coronados por una claraboya ojival. Aparte de estos tubos de fachada, el órgano tiene el resto de su material sonoro dentro de una caja expresiva de excelente calidad, la que es operada con el pie derecho por medio de una palanca "en cuillère". Su teclado es transpositor, lo que lo constituye en el único de los 7 Cavaillé-Coll con esa característica. Sin duda, ese mecanismo tenía por objeto facilitar el acompañamiento del canto.

<sup>23</sup>Sobre las características de la organería española tradicional, pueden verse de V. Schatter "Voyage organistique à travers l'Espagne", *L'Orgue*, N° 83, 1960, pp. 112-124; y de L. Ausseil *L'Orgue en Catalogne et dans les Pyrénées-Orientales*, París, Ed. de Cahiers et Mémoires de l'Orgue, 1970, 48 pp.

<sup>24</sup>En la terminología española se hallaban las medidas en palmos y no en pies: 14 ó 13 palmos = 8 pies; 26 palmos = 16 pies.

<sup>25</sup>Gracias a gestiones realizadas por el Arzobispo de Santiago, Monseñor Mariano Casanova, se acercó en Chile el organero italiano Oreste Carlini, alrededor de 1892. Además de instalar y reparar diversos instrumentos, construyó 36 órganos a lo largo de casi cuatro décadas, fabricando él mismo parte del material en Chile e importando otro.



Iglesia de San Pedro, Santiago. Congregación del Buen Pastor. Teclado manual, 4 registros  
1894



Órgano de la Iglesia de los Padres Franceses. Detalle de la parte izquierda del mueble

La disposición del pequeño instrumento es la siguiente:

Juegos de fondo	Mutaciones	Lengüetas
<i>Teclado manual único: 54 notas</i>		
Principal 8, dividido en B(asses) et D(essus)	Nasard (2 $\frac{2}{3}$ )	
Bourdon 8 B y Flute Harmonique D		
Prestant (4)		

Resulta notable la calidad y funcionalidad de los recursos sonoros tan mínimos: sólo cuatro series de tubos.

El Principal 8 posee una noble plenitud que, reforzada por el Prestant 4, adquiere majestad y luminosidad. El Nasard  $2\frac{2}{3}$  es una quinta sobre la segunda octava, cuyos tubos son en parte tapados y en parte a chimenea. Agrega un especial brillo al conjunto de los registros de 8 y 4 pies, formando así una especie de un pequeño pero hermoso Plenum. Por otra parte, el hecho de que el

Principal sea un registro dividido en altos y bajos e igualmente lo sea el juego suave de Bourdon (tubos tapados) y cuyos altos son de Flauta Armónica, el bello juego llevado a la perfección por Cavaillé-Coll, permite que, con alguna limitación, y con la ayuda del mecanismo transpositor, se pueda destacar melodías en los altos o en los bajos, mientras las otras voces se mantienen en un plano más apagado. Un timbre interesante se obtiene combinando el Bourdon-Flute Harmonique con el Prestant, con lo que domina un poco la octava alta. Otra sonoridad bella y curiosa es la combinación del Bourdon-Flute Harmonique con el Nasard.

Por último hay que señalar que la excelencia de la caja expresiva se traduce en una verdadera duplicación de las sonoridades que hemos reseñado, pues cada una de ellas vienen a poseer dos "versiones": una con la caja abierta, plena y luminosa; y otra, con la caja cerrada, suave y apagada. Se puede pasar de una a otra sin interrumpir la ejecución.

#### *Órgano de la Iglesia de los Padres Capuchinos*

El órgano que actualmente se encuentra en la iglesia de los Padres Capuchinos, en Santiago, es el que figura en el Catálogo de 1889, como enviado a las "Dames des Sacrés Coeurs"<sup>26</sup>. Desde la capilla del Colegio de las Monjas Francesas fue transferido a su actual ubicación. Dotado de una bella fachada de estilo gótico, el mueble queda encuadrado armoniosamente por la rica decoración pictórica del templo.

La fachada está decorada por 20 tubos de estaños del registro Montre 8 (Principal 8), los cuales muestran la siguiente distribución: hay dos torreones laterales, planos, con 3 tubos cada uno, cuyas bocas descienden hacia el centro y cuyos extremos superiores están cubiertos por una pequeña claraboya ojival. Sobre las claraboyas se erige una corniza y una coronación triangular. El centro del mueble lo forman dos superficies planas de 7 tubos cada una, con bocas ligeramente descendentes hacia el centro. Estos tubos, más bajos que los de los torreones, llevan claraboyas en el extremo superior, sobre las cuales descansa la corniza. Y en el centro de ésta se erige una cruz. La consola es separada del mueble y se ubica al centro.

Sin duda el hermoso mueble, que se destaca por su esbeltez, contrasta con la vastedad de la iglesia y de la tribuna que lo hospeda. Sin embargo, constituye un elemento decorativo de primer orden.

Objetivamente hablando, se trata de un órgano pequeño, de un teclado manual y un teclado de pedales de sólo 20 notas y sin registros propios. No obstante, la calidad de su material sonoro, inalterado hasta hoy, y de la caja expresiva, así como la disposición de los recursos, hacen que éstos sobrepasen ampliamente lo que podría esperarse, ateniéndonos a su mero enunciado.

<sup>26</sup>Como anexo a la biografía de Cavaillé-Coll escrita por sus hijos, ya citada, figura un *Catálogo* en el que aparece un instrumento enviado a Santiago a las "Dames de Sacrés-Coeurs". La mención se repite en el *Catálogo de la Casa Cavaillé-Coll-Mutin*, publicado en 1923. Reimpreso en *La Flute Harmonique*, N° 25 (París, 1983), pp. 13-30.

La disposición es la siguiente:

<i>Registros de fondo</i>	<i>Mutaciones</i>	<i>Lengüetas</i>
<i>Teclado manual: 54 notas, Do-Fa.</i>		
Montre 8	Doublette 2	Trompette 8
Bourdon 8		
Flute Harmonique 8 D(essus)		Hautbois 8
Voix Céleste 8		(desde Do 3)
Prestant 4		

Teclado de pedales: 20 notas; siempre "en tirasse", es decir, unido al teclado manual.

Un pedal de combinación: coloca y retira la Trompeta.

Una palanca en forma de "cuchara" para abrir y cerrar la caja expresiva.

Con sólo 6 registros completos y dos medios juegos, el instrumento dispone de posibilidades sonoras importantes. El coro Montre 8, Prestant 4 y Doublette 2 posee gran solidez, majestad y brillo, constituyendo una especie de pequeño Plenum. Gran belleza tiene el coro Bourdon 8 más los registros de 4 y 2 pies, conjunto en el que las dos octavas altas dominan un poco a la base 8, es decir, a la tesitura normal. Los timbres de la Flauta Armónica y de la Voz Celeste son muy hermosos. La Trompeta otorga gran prestancia al conjunto del órgano y puede ser añadida o retirada con el pie, sin interrumpir la ejecución, con lo cual se logra hacer alternar dos planos sonoros, imitando la presencia de dos teclados. El bello timbre del Oboe, en los altos, permite destacar solos, acompañados por el suave Bourdon. También puede lograrse otra interesante calidad sonora utilizando el Oboe con el Flauta Armónica, siempre en el dominio de ambos juegos, es decir, en los altos. Por último, el uso de la caja expresiva permite duplicar, si así pudiera decirse, todas las sonoridades, e imitar la existencia de dos teclados, ya que al cerrarla o abrirla se obtiene el efecto de planos sonoros distintos en intensidad.

Restaurado por Luis González y sus hermanos en 1997, este órgano fue reinaugurado ese mismo año.

#### *Órgano de la Capilla del Instituto Alonso de Ercilla*

Es este un pequeño instrumento de 10 registros, que tuvo uso hasta hace dos décadas y media, cuando lo cuidó y tocó el Hermano Federico Acitores<sup>27</sup>. Desafortunadamente, se encuentra en un estado de descuido, con muestras externas de deterioro, como la caída o quizás extracción de algunos tubos de fachada. Además, este órgano, a raíz de su traslado a la moderna capilla del Instituto y debido a la escasa altura de la tribuna, perdió su fachada, que debió ser hermosa.

<sup>27</sup>Es de destacar que Federico Acitores fue autor de la, al parecer, única memoria universitaria de curso sobre tema organístico: "Historia de la música de órgano en Chile", Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Curso de Historia de la Música en América del profesor Roberto Escobar, 1974, 24 pp., mecanografiada.

Puede apreciarse cómo era la distribución de los tubos en la especie de esqueleto de fachada que hoy podemos ver.

Los 27 tubos de fachada, de Principal, de estaño, con escudos en sus bocas, se distribuyen así: dos torreones laterales de 3 tubos cada uno, cuyas bocas descienden hacia el centro y en los extremos ascienden; dos superficies planas de 9 tubos cada una, con semejante disposición de bocas y extremos superiores; un torreón central con tubos de bocas ascendentes hacia el centro, pero de igual altura. Tubos de madera del registro Bourdon 16 franquean el mueble por ambos costados. El basamento es hermoso y permite formarse una idea de lo que era el mueble completo con su fachada original.

La disposición es la siguiente:

*Registros de fondo*

*Mutaciones*

*Lengüetas*

*I teclado Grand Orgue: 56 notas*

Bourdon 16

Montre 8

Flute Harmonique 8

Prestant 4

*II teclado Récit expressif: 56 notas*

Bourdon 8

Viola de Gambe 8

Voix Céleste 8

Flute Octavante 4

Trompette 8

Basson-Hautbois 8

Trémolo

*Teclado de pedales: 30 notas*

No posee registro propio

Palancas de combinación: Coloca y suspende la Trompeta.

Acoplamientos: I teclado-Pedal, II teclado-Pedal.

II teclado-I teclado

Este es un pequeño instrumento que, desafortunadamente, no posee un registro propio en el teclado de pedales. Si lo tuviera sus posibilidades para la ejecución de literatura organísticas serían más amplias. Aun con esta limitación, no podemos sino recordar los conciertos que en él dio el Hermano Federico Acitores a comienzos de la década del 70 y las bellas sonoridades que pudimos apreciar. El coro de Bourdon 16, Montre 8 y Prestant 4 posee una majestuosa prestancia. El coro Montre y Prestant permite muy bien la ejecución de fugas, con la limitación de que la voz en el teclado de pedales sólo puede reproducir esa misma sonoridad. La bella Flauta Armónica del primer teclado permite hacer cantar sobre ella la Trompeta o el Oboe del segundo manual. Por otra parte, también pueden "cantar" muy bien el Montre y el Montre-Prestant con el resto de las voces tocadas en el Bourdon del segundo teclado. El coro Bourdon 8 y Flauta Octavante 4 del Récit puede dialogar bellamente con las combinaciones Montre-Prestant o Flauta

Armónica-Prestant del Grand Orgue. La palanca de combinación que coloca y suspende la Trompeta permite agregar potencia al conjunto y matizar su sonoridad.

En 1974, este instrumento fue declarado de valor histórico de acuerdo con las disposiciones de la Ley 17929 de 1972, declaración que no se ha traducido en protección real ni posibilidades de reparación y uso artístico de un órgano tan valioso.

### *Órgano del Convento del Buen Pastor de San Felipe*

Este instrumento, en óptimo estado de conservación, estuvo en la tribuna de la nave interior del gran templo del Monasterio Provincial del Buen Pastor, en Santiago, en la calle Rivera, hasta el año 1972, año en que desmontado, cuando las religiosas vendieron las edificaciones. Hasta entonces estuvo siempre en funciones y durante décadas fue tocado y mantenido por el Padre Jorge Azócar Yávar, ex Maestro de Capilla de la Catedral y de la Iglesia de Santo Domingo<sup>28</sup>. Embalado por el señor John Moir y trasladado al convento de la misma congregación en San Felipe, fue allá montado de nuevo por Luis González y sus hermanos el año 1985.

Pese a sólo poseer 10 registros, este órgano dispone de una mixtura, de un Plein Jeu, lo que le otorga la plenitud y brillo inimitable del instrumento sagrado. Presenta también un rasgo externo especial, pues no posee fachada alguna. Salvo los tubos de madera del Boudon 16, que se ubican a los costados, todo el material sonoro está dentro de una caja expresiva de óptima calidad. Es el maderamen de esta caja lo que se ve desde el exterior, de manera que puede apreciarse el abrirse de sus planchas de madera y en ese momento se vislumbran los tubos, para luego permanecer invisibles mientras la caja permanece cerrada.

La consola es separada; está al centro del mueble, adelante, y en ella la disposición es la siguiente:

#### *Juegos de fondo*

*I teclado Grand Orgue: 54 notas (expresivo)*

Bourdon 16

Montre 8

Flute Harmonique 8

Prestant 4

#### *Mixturas*

#### *Lengüetas*

*II teclado Récit: 54 notas (expresivo)*

Viola de Gamba 8

Plein Jeu

Trompette 8

<sup>28</sup>El Padre Jorge Azócar Yávar fue un distinguido organista y compositor de música principalmente sacra. Fueron memorables sus actuaciones como maestro de capilla de la Catedral de Santiago, por la mantención de cuyos órganos (que eran cuatro a comienzos del siglo) se preocupó constantemente. Fue también organista de la Iglesia de Santo Domingo y capellán y organista por casi tres décadas de la iglesia del Monasterio Provincial del Buen Pastor, cuyo instrumento Cavaillé-Coll tocaba y cuidaba con verdadero amor. Falleció en 1976.

Voix Céleste 8  
Flute Octavante 4

Basson et Hautbois 8

*Teclado de pedales:* 20 notas, sin registros propios.

Acoplamientos: II teclado al I / I al Pedal / II al Pedal

Báscula de la caja expresiva.

Con la limitación que implican la extensión del teclado de pedales y la falta de registros propios de éste, el instrumento posee dentro de sus proporciones variedad de recursos sonoros, cuya riqueza podía ser admirada en Santiago hasta 1972. De gran potencia y majestad es el coro Bourdon 16, Montre, Prestant y Plein Jeu. Tanto los tres primeros juntos como los tres últimos constituyen sonoridades de gran belleza y plenitud. Tanto las combinaciones Montre Prestant, como Flute Harmonique y Prestant son de envolvente hermosura. Aunque el segundo teclado tiene recursos típicamente románticos, como la Viola y la Voz Celeste, la ubicación del Plein Jeu en él, permite asegurar el uso de este coro de armónicos en ambos teclados, mediante el acoplamiento de ellos. Esto significa tener esta mixtura integrando los planos sonoros de los dos teclados. Mediante el mecanismo de acoplamiento, la Trompeta puede dar potencia y realce al coro de Bourdon, Montre, Prestant y Plein Jeu, en el primer teclado; o puede utilizarse como instrumento de solo, en el segundo, acompañándolo con la Flauta Armónica en el primero. Este papel cantante resulta también el más apropiado para la bella y mordente sonoridad del Fagot-Oboe y muy especialmente para éste último.

Desafortunadamente, se me ha informado que este instrumento no se encuentra en uso, al parecer por problemas relacionados con el motor eléctrico.

### *Órgano del Santuario de Lo Vásquez*

Este instrumento fue instalado al parecer originalmente en la Catedral de Valparaíso o trasladado a ella después de su reedificación, luego del terremoto de 1906. En la Catedral permaneció en funciones hasta 1971, año en que el terremoto produjo daños serios en el edificio. Fue más tarde trasladado a la iglesia del Santuario de Lo Vásquez. Desafortunadamente, el desmontaje y el transporte de las piezas se hizo en malas condiciones, por lo cual el instrumento no ha sido rearmado y a no mediar alguna iniciativa que permitiera financiar no sólo el montaje, sino la reparación de todos los daños, se perdería un instrumento verdaderamente invaluable.

Este órgano es exactamente igual en su disposición al que hemos descrito más arriba, el del convento de la Congregación del Buen Pastor, en San Felipe. Posee dos teclados, consola separada y 10 registros de las mismas tesituras y calidades tímbricas y con la misma distribución que los de aquel instrumento. No tendría, pues, sentido repetir aquí el detalle de la disposición.



*Órgano de la Iglesia de la Preciosa Sangre*

Este instrumento no figura en el Catálogo de la Casa Cavaillé-Coll de 1889, pero sí en el que los hijos del artista anexaron a su biografía. En esta lista, entre los diez órganos enviados a Chile, aparece el ítem “Dames des Précieux Sang. Grand Orgue” (*sic*)<sup>29</sup>.

El órgano carece de fachada propiamente tal, es decir, de una estructura de madera con tubos de metal distribuidos con criterio estético. El instrumento aparece como un mueble de unos 6 metros de altura, por 5 de ancho y 4 de fondo, con grandes postigos de madera calada en la parte delantera, a través de los cuales pueden vislumbrarse algunos tubos. Varios de ellos se ven semicaídos por efectos del terremoto de 1985.

El órgano funcionó satisfactoriamente hasta marzo de aquel año. El sismo provocó serios daños en la torre y en la tribuna, por lo que se retiró el motor eléctrico y se rodeó la consola con un armazón protector de madera y lata. Esto para evitar deterioros causados por caída de materiales, y por los trabajos de reparaciones que se han efectuado en el templo estos años.

Este instrumento es el segundo mayor en número de registros de los órganos Cavaillé-Coll conservados en Chile, y el que posee más palancas de combinación. Su disposición es muy equilibrada y permite tocar una muy vasta literatura.

La consola es separada; se ubica al centro y delante del mueble. La distribución en ella de los tiradores de registros es la siguiente: A la derecha de los teclados, de izquierda a derecha, grada superior: Cor de Nuit 8, Viole de Gambe 8, Voix Céleste 8, Flute Octavante 4; grada inferior: Bourdon 16, Flute Harmonique 8, Montre 8. A la derecha de los teclados, de izquierda a derecha, grada superior: Trompette 8, Clarinette 8, Voix Humaine 8, Bombarde Pedal 16; grada inferior: Plein Jeu, Doublette 2, Prestant 4.

La disposición de los recursos sonoros del instrumento es como sigue:

<i>Registros de fondo</i>	<i>Mutaciones</i>	<i>Lengüetas</i>
<i>I Teclado: Grand Orgue (56 notas)</i>		
Bourdon 16	Doublette 2	Trompette 8
Montre 8	Plein Jeu	
Flute Harmonique 8		
Prestant 4		
<i>II Teclado: Récit Expressif (56 notas)</i>		
Cor de Nuit 8		Clarinette 8

<sup>29</sup>El órgano debió ser construido después de 1889, pues no figura en el libro *Maison Cavaillé-Coll Paris Orgues de tous modèles*, editado en París esa fecha; pero antes de 1898, año de la cesión de la casa a Charles Mutin. En el *Catálogo* anexo a la biografía de Cavaillé-Coll citada, figura el instrumento enviado a “Dames des Précieux Sang.- Grand Orgue”, p. 160.

Viole de Gambe 8  
Voix Céleste 8  
Flute Octavante 4

Voix Hymaine 8

*Teclado de pedales (30 notas, Do-Fa)*

Soubasse 16 (se coloca con una palanca, con el pie)  
Bombarde 16

Palancas de combinación. Son 12, más una mayor “en cuiller” para abrir y cerrar la caja expresiva. Dadas las muy difíciles condiciones físicas en que se logró inspeccionar parcialmente la consola, no han podido ser identificadas con seguridad todas. De izquierda a derecha: la 1ª. No se identificó; 2ª Coloca Soubasse 16; 3ª Tutti del Grand Orgue; 4ª Tutti del Récit; 5ª Cópula de ambos teclados manuales; 6ª Tutti general. De las siguientes palancas, dos deben corresponder al Acoplamiento del Grand Orgue al Pedal y del Récit al Pedal y otras, a Colocación y Anulación de Lengüetas.

Por el número de 15 registros; por la distribución de éstos; por la presencia de una mixtura –un Plein Jeu–, de un Bourdon 16 en el primer teclado y de una Bombarde en el pedalier; por el número de palancas de combinación (que permiten diversos cambios instantáneos de planos sonoros sin retirar las manos de los teclados); y, naturalmente, por la incomparable calidad sonora de las obras de Aristides Cavaillé-Coll, este instrumento, si es recuperado, como se lo propone la Madre Provinciala de la Orden de la Preciosa Sangre, sería uno de los musicalmente más bellos e interesantes de Santiago.

# *La gestión y administración cultural: Un arma de doble filo*

por  
*Gabriel Matthey Correa*

## *1. El doble filo de la copia de modelos extranjeros*

No es novedad decir que en Chile somos muy buenos para copiar lo de afuera. Ello, sin duda, forma parte de nuestra estirpe colonial y, por cierto, de nuestra cultura. La necesidad de copiar se puede explicar por la gran lejanía y aislamiento que vivimos durante más de 400 años, generándose con ello un verdadero “complejo de carencia”, donde constantemente construimos réplicas de otras latitudes como una forma de “traer el mundo hacia nosotros” y compensar las carencias (reales y/o ficticias).

Copiar en sí mismo no es malo, y de hecho muchos países lo hacen como método de conocimiento y desarrollo. El problema surge cuando ello se practica como hábito y sin ningún tipo de discriminación, a fe ciega de que todo lo de afuera es mejor. Es el caso de Chile, donde muchas veces somos más “papistas que el papa”. Con tal actitud, junto al complejo de carencia se suma el complejo de inferioridad, por cuanto tenemos la tendencia a sobreestimar lo de afuera y a subestimar lo de adentro. Como consecuencia, nos avergüenza lo propio, ocultamos y negamos nuestra identidad e inhibimos nuestro potencial creador. De esta forma continuamos siendo provincianos –presos de la inercia colonial–, invirtiendo gran parte de nuestros recursos en el conocimiento, desarrollo y difusión de la cultura europea (y ahora también estadounidense), sin hacer caso a una concepción y estilo propio de hacer la vida y construir nuestro destino.

En el último tiempo, este comportamiento se manifestó una vez más con la ciega copia y aplicación del modelo neoliberal a la realidad chilena. No obstante, si tal modelo se hubiese adaptado a nuestra idiosincrasia y a nuestras necesidades y prioridades –con creatividad, filtros y transformaciones pertinentes–, probablemente su inserción habría sido más natural, menos traumática y quizás más positiva. Hasta ahora la situación ha resultado bastante difícil para el común de las personas, cuando nos encontramos en medio de un proceso cuyo destino final es aún incierto. El libre mercado, la ley de la oferta y la demanda, la acción de la empresa privada, la competencia, la abundancia de productos, el consumismo, la eficiencia y efectividad, el marketing y tanto más, han despertado una delirante “cultura del tener”, asociada a un materialismo y pragmatismo donde todo se cosifica y los valores espirituales y emocionales no tienen cabida. En medio de este escenario el ser humano está quedando anulado o muy reducido, siendo sustitui-

do en la práctica por un frío ente productor-consumidor. Ello explica que actualmente el 52% de la población chilena se encuentre presa de enfermedades mentales (*Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 15 de enero de 1999, p. 4), razón por la cual no es de extrañarse que estemos tan desencantados como país. En respuesta a esto, René Descartes seguramente habría dicho: "Produzco, consumo, luego existo". Así, el mercado se ha transformado en el nuevo dios –la panacea– y bien se puede hablar de una sociedad "mercocrática", donde se trabaja sólo para producir, tener y consumir (más que el otro), en un ambiente competitivo, agresivo y exitista, que gira en torno al mercado, sin un sentido claro sobre la vida y la humanidad.

En este contexto, la acción del Estado –en complicidad con la supuesta capacidad reguladora del mercado– se ha visto bastante reducida y, entre otras carencias, actualmente Chile no cuenta con una política cultural explícita. Como contrapartida, durante los últimos 15 años se ha venido desarrollando en forma creciente la gestión y administración cultural en diferentes instituciones públicas y privadas, a nivel comunal, regional y nacional. Han surgido fondos concursables, oportunidades para desarrollar proyectos y, en general, una variada gama de actividades. Aún es prematuro emitir un juicio al respecto, sin embargo se aprecia una gran dispersión en las acciones y no está claro si –una vez alcanzada la masa crítica– esta dinámica va a tener la capacidad para autorregularse y generar beneficios reales y coherentes en la vida y desarrollo cultural de nuestro país.

El problema está en que actualmente no hay una capacitación ni una orientación para asumir responsablemente el tema. No obstante, como solución de parche –una vez más–, se están copiando ciegamente modelos de gestión y administración de otros países, sin creatividad e investigación y sin ningún tipo de filtro ni adaptación a nuestra realidad. Y lo más preocupante es que a la cultura se la está "cosificando" y tratando como un producto más del mercado, confundiéndola y reduciéndola a simples eventos de pasatiempo –el "eventismo"– que, como tales, son "eventuales" y efímeros; vale decir, desechables y fáciles de consumir. Con ello, el tema de la gestión y administración cultural se está enfocando con criterios mercantilistas, usando un lenguaje y procedimientos que son propios de la economía y técnicas de mercado (marketing). En otras palabras –tomando en cuenta que estas disciplinas son sólo una parte de la cultura–, el procedimiento que se está usando es un simple "reduccionismo", una simple extrapolación –que también es una forma de copia– desde el mercado a la cultura, sin distinguir ni diferenciar los planos y sin prever las nefastas consecuencias de empobrecimiento que ello puede significar.

Por de pronto, entonces, es urgente abrir espacios de debate, reflexión, investigación e intercambio de experiencias en el campo de la gestión y administración cultural, pues se trata de un área muy sensible y nueva en el país, que merece toda la atención, creatividad e iniciativa, por cuanto interviene en un terreno tan sagrado y decisivo para la vida y bienestar de las personas como es la cultura. Está bien aprender de la experiencia ajena –el intercambio internacional es muy enriquecedor y necesario–; pero primero hay que saber aprender de la experiencia propia, de tal manera de disponer de referentes y elementos de juicio

que permitan discernir, seleccionar y adaptar. La copia ciega y apresurada no es lo más recomendable para ningún país y ninguna disciplina.

## 2. *Cultura y política: Los filos de la intervención*

Hacer gestión y administración cultural significa, inevitablemente, intervenir en la cultura y, por lo tanto, en la vida y destino de las personas. Por tal razón es fundamental tener un concepto claro sobre ella y una posición consciente y responsable al respecto.

Normalmente en Chile –por circunstancias históricas, ignorancia o intereses creados–, a la cultura sólo se la asocia con el arte y la erudición, lo cual también es un reduccionismo. Desde un punto de vista antropológico la cultura tiene relación con todo lo que genera el ser humano en su diario quehacer. La cultura comprende hasta lo más simple de nuestra vida cotidiana y, por lo tanto, no es privilegio de ninguna clase social ni actividad intelectual en particular. Se trata de la forma propia de ser, de pensar, sentir, hacer, tener, estar, producir, consumir, relacionarse, comunicarse, etc., a nivel colectivo. La erudición es saber cosas; la cultura es darle un sentido a tales cosas. En otras palabras, la cultura es la que le da sentido a la vida y, también, a la muerte; es la que le da sentido a nuestra existencia: es la que le da sustancia y contenido humano a nuestra vida cotidiana.

En términos más abstractos, la cultura es la estructura mental y emocional con que opera el consciente e inconsciente colectivo de un pueblo. Es un sistema dinámico y complejo de códigos creados y estructurados por la interacción y experiencia humana, que motivan e influyen en el comportamiento diario de las personas, en su forma de vivir y relacionarse entre sí con el medio ambiente y el espacio-tiempo pasado, presente y futuro. Sintéticamente, la cultura es la codificación y cultivo humano de la vida; es la fuerza motriz y memoria vital que mantiene vivos a los pueblos. De allí que la economía y el mercado, el trabajo, la ciencia y la tecnología, las artes y la religión, entre otras, sean todas partes igualmente importantes dentro de la cultura.

Según lo anterior, la gestión y administración cultural puede tener una enorme trascendencia en variados campos de aplicación y, por cierto, sobrepasa a los referentes de la economía y el mercado. En efecto, si la “materia prima” es el ser humano –su vida y su destino–, entonces esta disciplina exige tener en consideración el plano antropológico y sociológico, junto al ético y moral, entre otros. Situación como el cierre de las minas de carbón de Lota (sur de Chile, 1996) no es un simple problema laboral y económico. Se trata de un problema complejo, que sólo es posible abordar cabalmente desde el punto de vista de una gestión cultural. Lo propio ocurre con el problema de los Pehuenches en el Alto Bío-Bío. No se trata solamente de la necesidad de construir nuevas centrales hidroeléctricas, de resguardar la flora y fauna de un sistema ecológico y de trasladar etnias de un lugar a otro; sino de intervenir en un “corpus de múltiples variables”, en un sistema de vida propia provisto de una enorme “memoria” que, necesariamente, requiere de un enfoque integral a través de una adecuada gestión y administración cultural para encontrar soluciones armónicas y permanentes. Gestiones

tecnológicas, comerciales o ambientales son sólo gestiones parciales que, si no están bien articuladas entre sí, a lo más serán causa de soluciones aparentes y provisorias –de parche–, que ya en su seno contienen la semilla (o el virus) de mayores problemas futuros.

Con lo anterior, se comprenderá que la cultura y la política –con mayúscula– están íntimamente relacionadas entre sí. Una política nacional significa un “proyecto de país” que sólo tiene sentido si responde a las necesidades y aspiraciones reales de su pueblo; vale decir, a lo que la propia cultura demanda a través de sus múltiples variables. Desconocerlo es reducir la política a la simple administración de un territorio (como un gran fundo) buscando beneficios parciales, como puede ser su mayor productividad y rentabilidad comercial. La política profunda asume al país como un corpus multidimensional, cuyo comportamiento lo define su cultura. Por tal razón, cualquier modelo de desarrollo tiene que ser, antes que nada, compatible con la cultura, sabiendo respetarla y potenciarla orgánicamente, de acuerdo al estilo de vida del país, a sus fortalezas y debilidades y a su razón de existir.

Así entonces, en rigor es redundante hablar de política cultural para un país, pues la política –por acción u omisión– al aplicar un modelo de desarrollo está interviniendo día a día en su corpus general y, por lo tanto, en su cultura. En otras palabras, hacer política profunda es hacer cultura. En tal caso, la gestión y administración cultural no es una actividad ni trivial ni secundaria, y cuando se centra y reduce a los puros eventos o pasatiempos –en base a la oferta y demanda de productos “prefabricados” dentro del mercado–, obviamente que está actuando como un elemento distractor –de control social– que se queda en la superficie, sin responder a expresiones o necesidades de la cultura real. Entonces, se trata de una gestión y administración cultural de ficción, que alimenta una cierta cultura oficial de superficie, en complicidad con el gobierno de turno, postergando la oportunidad de contribuir a un verdadero desarrollo cultural. Y esto, por cierto, es parte de una manipulación cultural y estrategia política. No obstante, la cultura siempre es más poderosa y trascendente. Mientras haya seres humanos ella seguirá viva, y las acciones u omisiones –debido a la abusiva aplicación de modelos sesgados– igualmente serán influyentes y procesadas por el inconsciente colectivo. Lo que ocurre y no ocurre en la superficie, tarde o temprano tiene su resonancia en la cultura profunda.

### *3. La cultura y los filos del mercado*

Según ya se explicó, la cultura es un concepto muy amplio, producto de lo que genera y hereda el ser humano debido a sus múltiples acciones en la vida cotidiana. Por lo tanto, es importante reiterar que el mercado y la economía también son parte de la cultura. De hecho, el comercio y el mercado existen en la vida humana desde tiempos remotos. Desde un comienzo fueron lugares de encuentro, trueque, intercambio de bienes y servicios, ideas y costumbres, y para muchos pueblos se trata de actividades que han sido y siguen siendo parte fundamental de su cultura.

En su concepción original el mercado era un lugar físico delimitado, donde se practicaba el comercio público. En Chile tenemos hermosos ejemplos, como son el Mercado Central de Santiago o los mercados municipales regionales, tan característicos de nuestras ciudades. Ellos constituyen importantes focos y reservas culturales que diariamente nutren nuestra vida, sea a través de la gastronomía, la artesanía, el lenguaje, las formas de comercio y tantos otros aspectos. Nuestros mercados son espacios ya tradicionales que, en gran medida, constituyen una síntesis cultural de la ciudad a la cual pertenecen. Son un eje, un lugar común a la mayoría de las regiones, que le dan unidad a la diversidad cultural de nuestro país. Asimismo, las ferias libres (mercados informales) son otro ejemplo importante, que también forman parte de nuestra cultura. Por otro lado están los mercados Pasa, los mercados de las Pulgas y tantos más que tienen su sello propio y que le dan carácter al lugar donde operan. No obstante, sea como sea, los mercados son sólo un medio para vivir, una parte de la cultura y de nuestra vida. Son necesarios y funcionales, pero no lo son todo.

El problema nace cuando el mercado “rompe sus muros”, se transforma en un ente abstracto que invade el territorio, penetra en nuestras casas y se transforma en una ideología de vida, en un fin. Entonces se pierden las proporciones y surgen los desequilibrios. El mercado actúa agresivamente e interviene en nuestra vida privada, reduciendo al ser humano, según se dijo antes, a un frío ente productor-consumidor. De esta manera son sobrepasados los límites éticos y desaparece la escala de valores. Comienza la carrera por el lucro y la competencia desleal. Todo se reduce a objetos de venta y consumo; todo se cosifica. La vida se hace utilitaria y los seres humanos somos atrapados por el materialismo y la cultura del tener y el competir. Y así ha estado ocurriendo en los últimos 20 años en Chile.

Ahora bien, el hecho que la mercocracia signifique el abandono del ser humano –¡de nosotros mismos!– es, por cierto, una realidad “suicida” que difícilmente logre sustentarse por demasiado tiempo. En este sentido la cuestionada publicación de Francis Fukuyama sobre “El fin de la historia y el último hombre”, se puede entender como la dura ausencia (momentánea) de lo humano. Efectivamente, el sistema actual exige mucho pero da muy poco y hace que el ser humano se consuma en el consumismo, lo cual, obviamente, genera diversas enfermedades mentales.

Frente a esto la gestión y administración cultural no puede permanecer indiferente. Al contrario, tiene un enorme campo de acción para evitar la ausencia y extinción de lo humano. Justamente, una de las potencialidades de esta disciplina está en su poder de acción en favor de la salud mental y motivación de las personas. Sin embargo los fillos del mercado son poderosos y día a día abundan los casos en que la cultura se mercantiliza y se reduce al “eventismo”, dentro de un enfoque de gestión y administración cultural muy pobre, inducido por la mercocracia.

Pero el problema no está entonces ni en el mercado ni en el comercio en sí mismo, pues ellos son necesarios y parte de nuestra vida. El problema está en la forma y en los niveles de presencia e influencia que ellos tienen en el conjunto de

actividades humanas que diariamente van haciendo a una cultura. Es un problema de prioridades, de escala de valores, de patrones y referentes de comportamiento, de opciones de vida, de sensibilidad y conciencia cultural. Así, la gestión y administración cultural puede ser muy positiva o negativa para la cultura de un pueblo; es un arma de doble filo que hay que saber respetar y usar. Y para ello es necesario tener una posición clara y atenta. De partida no hay que dejarse seducir por los resultados inmediatos, por la chispa de los fuegos artificiales o por el brillo de los envases. La cultura tiene un ritmo propio que se manifiesta en el mediano y largo plazo. Los filos son limados por el propio paso del tiempo.

#### 4. Necesidad de un léxico por sobre los filos ideológicos

Considerando que la cultura es permanente e inherente al ser humano y que, sea como sea, trasciende a los gobiernos e ideologías de turno, resulta muy limitante y perjudicial que la gestión y administración cultural se plantee en un lenguaje mercantilista, propio de la economía de mercado o del neoliberalismo. Igualmente inapropiado sería hacerlo en base a un lenguaje neosocialista. De hecho, acaso como una suerte de ley de las compensaciones, es bastante probable que en el futuro se dé una dinámica donde el neoliberalismo –como fuerza generadora de riquezas– se vaya alternando naturalmente con el neosocialismo –como fuerza distribuidora de riquezas–, razón por la cual resulta improcedente que en el campo de la cultura se use un lenguaje dependiente de éstos u otros sistemas de turno que, después de cierto tiempo, exijan redefinir el léxico según sea el lado del péndulo político en que se esté ubicado. De ser así, bien se podría hablar de una gestión y administración cultural “ideologizada”, es decir reducida, por cuanto se estaría procediendo en forma sesgada, excluyendo a sectores de otras ideologías. No obstante, la cultura es diversidad y, junto a muchas otras componentes, necesita alimentarse de las diferencias de opinión y modelos políticos, donde todos tienen los mismos derechos y deberes de participar. En otras palabras, la cultura es intrínsecamente democrática y participativa y, por ello, la gestión y administración cultural requiere de un lenguaje propio, con una autonomía y proyección que trascienda a los lenguajes de las ideologías de turno. Cada disciplina se merece el lenguaje que mejor represente su misión y contenido, donde las palabras potencien al máximo su función comunicacional dentro de la sociedad.

De esta manera, dada la importancia que tiene –y puede llegar a tener– la gestión y administración cultural en el desarrollo y destino de un país, es fundamental darse el tiempo y el espacio mental para que, en base a la experiencia, el intercambio de opiniones y la creatividad, se logre construir un léxico adecuado, a la altura del complejo y rico universo que significa la cultura. A continuación, a modo de propuestas, se analizan algunos casos.

#### 4.1 *Campo cultural para la cultura/mercado para el comercio*

a) Sólo ciertas manifestaciones culturales –y en ciertos niveles– son posibles de etiquetar para ser ofrecidas en el mercado como un producto más de consumo.



Por ejemplo, en el campo de la cultura artística es el caso de los libros, cuadros o discos. No obstante, el arte contenido en ellos puede superar con creces al objeto-soporte y su principal acción y utilidad no es en el mercado sino en el *campo cultural* (espacio público y/o privado) donde dichas obras toman vida y ejercen su principal función. En general, el mercado y sus leyes son un campo específico, sólo una parte de la vida cultural. El *campo cultural* es más rico y complejo; es el espacio-tiempo antropológico, el “campo de cultivo humano” donde se hereda, vive, circula, cultiva y desarrolla una determinada cultura; es el campo fértil donde se rescatan, generan e interactúan valores, ideas, emociones, conocimiento, opiniones, conflictos y toda clase de estímulos y respuestas humanas como consecuencia de sus múltiples interacciones con el medio ambiente

El *campo cultural*—que opera en el consciente e inconsciente colectivo— es un continuo donde se recicla la herencia, se incrementa y enriquece la experiencia y el conocimiento, se sintetiza y recodifica el patrimonio, se gira y modifica el punto de observación, la percepción y forma de relacionarse con el mundo. Surgen nuevos signos y códigos para representar, registrar y transmitir —de generación en generación— una tradición actualizada y reforzada, incluyendo sus “semillas mutantes”, gérmenes de los cambios futuros. El *campo cultural* es un corpus vivo, provisto de diversos canales y tejidos de articulación, como son las artes, la memoria genética, oral, escrita y digital, junto a los medios de comunicación e información en general.

Se comprenderá entonces que todo asentamiento humano, desde una pequeña comunidad a una gran ciudad, está dotado de su correspondiente *campo cultural*, propicio para la vida y desarrollo de su cultura. Obviamente, en cada lugar se encontrarán fortalezas y debilidades, virtudes y defectos, tal cual somos los seres humanos.

b) El mercado —en su concepción moderna— se puede considerar como un campo físico y/o virtual donde se realizan transacciones de bienes y servicios, en función de ciertas leyes económicas —de oferta y demanda—, junto a otras de orden político y competitivo, además de los intereses y comportamientos humanos a nivel individual y colectivo. En el actual sistema neoliberal chileno se dice confiar al propio mercado su regulación, aunque igualmente él esté intervenido de múltiples formas con resultados no tan justos y sanos, a excepción —talvez— de la macroeconomía.

El éxito de la economía de mercado se basa en aumentar la producción y el consumo, para lo cual existen diversas técnicas en sintonía con una publicidad efectiva y permanente. Se ofrecen bienes desechables y se genera un ambiente apto para consumir y crear nuevas necesidades de consumo y, por ende, de producción. Tal como se dijo antes, la persona se reduce a un ente productor-consumidor atrapado en una masa de consumo y en un circuito cerrado de producir y consumir, que es animado por la competencia y por la cultura del tener y del desecho. Un sistema así, por sus propias leyes tiende a ser chato, desechable y autodestructivo. En el fondo, aunque se hable de libre comercio o neoliberalismo, al menos por ahora se trata de un sistema esclavizante. Con ello queda claro que

los seres humanos aún no tenemos suficiente conciencia y voluntad para ejercer la libertad sin perjudicar la libertad y derechos del otro. Asumiendo esta carencia, el mercado será útil en la medida que sepa limitar su acción a las necesidades reales del ser humano y sepa ubicarse en el lugar que le corresponde dentro de la cultura.

“No sólo de pan vive el hombre” y no sólo existen las leyes del mercado. También existen las leyes naturales, las leyes humanas (sociales e individuales) y las leyes tecnológicas. Además, para las personas creyentes, existen las leyes divinas. Y es en la cultura y su *campo cultural* asociado donde estas leyes interactúan, orientan, evolucionan, animan y dan sentido a nuestra vida.

#### 4.2 *Personas para la cultura/ consumidores para el mercado*

Aunque parezca de Perogrullo tener que decirlo, el derecho a ser *persona* es un derecho humano. Por ello, dentro de la gestión y administración cultural, resulta una aberración y contradicción vital hablar de consumidores. La persona no sólo consume; ella interactúa con su entorno, interpreta, registra, crea, piensa, siente, investiga, transforma, se multiplica y genera nuevos mundos. La *persona*, a través de su historicidad, se eterniza; el consumidor, a través de su poder adquisitivo, se consume. La vida social y cultural se nutre de *personas*; el mercado de consumidores.

#### 4.3 *Sociedad para la cultura/ masa de consumo para el mercado*

a) Dentro del mercado hablar de sociedad de consumo resulta un eufemismo, y es más preciso hablar de “masa de consumo”, por cuanto no interesan aquí las potencialidades de las personas individuales sino su docilidad para masificarse y consumir. Y es comprensible que ello ocurra así, pues a la economía le interesan las cifras y los parámetros “consumo” y “masa consumidora” como instrumentos de medida y análisis; no obstante, resulta muy perjudicial y confuso hacer extrapolaciones y abusar del concepto de *sociedad*, que comprende al ser humano en sus múltiples dimensiones y posibilidades y, por lo tanto, no sólo significa consumo.

b) Es la *sociedad* la que, como un conjunto articulado de personas diversas y participativas, interviene interactivamente en el *campo cultural* y se alimenta y retroalimenta de la cultura a la que pertenece. Por tal razón, un grupo de seres humanos individuales reunidos en una *sociedad*, es un concepto muy diferente y bastante más amplio y profundo que “masa de consumo”, la cual normalmente es uniforme, pasiva y fácil de manipular.

#### 4.4 *Bienes de incorporación para la cultura/ bienes de consumo para el mercado*

Muchas manifestaciones culturales, tales como las artes, la religión y las propias relaciones humanas, operan con valores que están por sobre los bienes de consumo-desechables, pues involucran al mundo inmaterial, espiritual y emocional y penetran en el ser humano quedando registrados en la memoria sin jamás

consumirse. Al contrario, son *bienes de incorporación* que siguen alimentándonos y retroalimentándonos en base a las interacciones y reacciones que ocurren internamente, gracias a nuestra memoria consciente e inconsciente, intelectual, emocional y sensorial. Tales valores o *bienes de incorporación*, lejos de consumirse en nuestro interior, viven, crecen, se multiplican y nos hacen crecer, pudiendo, incluso, ser traspasados de generación en generación a través de la herencia cultural y la memoria genética.

#### 4.5 *Educación para la cultura/ marketing para el mercado*

a) Junto con el desarrollo de las potencialidades individuales, el objetivo de la *educación* es aprender a vivir y a convivir en el lugar y grupo humano donde cada cual reside. Ello conlleva una sensibilización frente a la cultura y sus diferentes manifestaciones, de tal manera de saber ubicarse en el entorno y su contexto con iniciativa y capacidad de participación, según sean los intereses individuales. La *educación*—que está íntimamente relacionada con la comunicación—, busca insertar conscientemente a la persona en su realidad, con criterio para poder discernir y elegir y, por lo tanto, para poder ejercer su libertad sabiendo respetar al otro.

De esta forma, si la sociedad está en permanente *educación*, estará bien despierta, sensibilizada e informada frente a las diferentes alternativas que le ofrece el *campo cultural*. Por ello, la *educación*, formal e informal, es la base fundamental para una buena gestión y administración cultural. Educar es el mejor camino para fomentar el interés y nivel de participación en cualquier área de la cultura, por cuanto se trata de responder a necesidades inherentes a la condición humana: demandas reales y permanentes.

b) El marketing, en cuanto a publicidad y comunicación, puede ser un buen servicio a la sociedad; no obstante, en cuanto a las técnicas de mercado propiamente tal—en medio de un ambiente competitivo y agresivo—, suele aplicar un nivel de persuasión que sobrepasa los marcos éticos, buscando crear nuevas necesidades para aumentar el consumo y, con ello, los beneficios de las empresas. Según esta conducta, no interesan la personas sino la masa de consumo. Efectivamente, la principal motivación es el lucro, lo cual induce a comercializar productos desechables que aseguren el incremento de la demanda. Y es un hecho que el consumismo es una forma de droga que genera más ansiedad y, por lo tanto, más consumo. El mercado busca regularse por sí mismo y no por las personas, cuyas verdaderos intereses y motivaciones quedan postergados. Debido a esta práctica, resulta completamente limitante y superficial usar los métodos del marketing en el campo de la gestión y administración cultural, donde son justamente las personas lo más importante.

El marketing se ocupa de las ofertas y demandas (reales o inducidas) de los consumidores en el corto plazo, generalmente de productos desechables. Sin embargo, cuando se trata de personas y *bienes de incorporación*, el marketing es insuficiente y, en realidad, un agente distorsionador. Los hábitos e intereses culturales son consecuencia de una *educación* en sintonía con la cultura, que es el camino más efectivo y adecuado para la motivación. Por cierto, responde a

necesidades reales y es un proceso de toda la vida que, con respeto y pertinencia, ofrece muchos métodos alternativos para acercarse a las personas, desde la pedagogía y la didáctica, hasta simples procedimientos de sensibilización. Así, por este camino se pueden generar nuevas audiencias, nuevo público y, naturalmente, se puede gatillar el interés por participar, libre, consciente y con creatividad, en las más diversas manifestaciones culturales.

#### 4.6 *Vida cultural para la cultura/ "eventismo" para el mercado*

Según ya se explicó, la cultura abarca mucho más que el puro arte y la erudición y, asimismo, incluye al mercado. Por ello, a nivel específico, corresponde hablar de cultura artística, cultura humanista, científica, económica, gastronómica, etc. Ahora bien, el cultivo y desarrollo de estas áreas ocurre en el seno del *campo cultural*, es permanente e interrelacionado, y se alimenta día a día de lo cotidiano y del medio ambiente en general. De allí que los "eventos" sean sólo eventuales y en ningún caso son el sustituto ni la solución para la *vida cultural*. Más bien son un cebo distractor que enajena de la cultura real. El "eventismo" es la reducción sistemática de la cultura a hechos aislados y desarticulados –los eventos–, que son, justamente, productos desechables y superficiales diseñados a la medida del consumismo en que se sustenta el mercado. Por ello, normalmente son llamativos, grandilocuentes y espectaculares. A veces pueden ser interesantes y recreativos, pero no significan una verdadera manifestación de la cultura real. Y en ellos también es común la ciega copia de modelos extranjeros, desde la puesta en escena hasta los productos que se ofrecen para el consumo. Se hacen grandes inversiones, pero no responden a las demandas reales de la sociedad y, por lo tanto, no significan beneficios reales para la cultura.

La *vida cultural* está llena de encuentros, actividades y manifestaciones culturales que no sólo ocurren en los escenarios, estudios de televisión o salas de conferencia. Es en la calle, en los espacios domésticos y por doquier, donde la cultura se va tejiendo como una sustancia invisible, que va cubriendo y nutriendo todos los poros de nuestra vida. Es cierto que la *vida cultural* se puede entender como una cadena de pequeños y grandes "eventos", pero ellos están unidos y articulados orgánicamente entre sí desde lo cotidiano, formando un continuo que es regulado por el *campo cultural*, donde se cultivan y desarrollan acciones según sean las necesidades y demandas reales de las personas.

En realidad, la *vida cultural* se puede comparar con nuestra Cordillera de los Andes, que con su roca firme se levanta desde lo más profundo de la tierra, con imponentes cumbres y enormes acantilados, junto a valles, pendientes y toda clase de formaciones geológicas. Por su parte el "eventismo" sólo busca exhibir cumbres aisladas –de cualquier lado–, como pueden ser el monte Everest o la punta de un gran iceberg. Ello es propio de una cultura oficial –superficial, sin base sólida ni raíces–, sostenida en una realidad virtual que también es eventual, pues está destinada a cambiar según sean los filos e intereses de las ideologías de turno.

### 5. *Los fillos nacionales e internacionales de la gestión*

Tal como los seres humanos somos seres sociales, los países también lo son. Si bien un pueblo aislado puede desarrollar una cultura propia, hoy en día resulta impensable tal situación, por cuanto vivimos en un mundo cada vez más globalizado e interconectado, donde la tecnología, los medios de comunicación y la informática están efectivamente transformando al planeta en una “aldea global”, según lo vaticinó Marshall MacLuhan décadas atrás. No obstante, por ahora la globalización es preferentemente económica y aún falta bastante para que ello ocurra y se consolide a nivel cultural.

Lo que sí es claro, es que la globalización podría significar un peligro para la cultura, por cuanto tiende a la uniformación, sobre todo cuando se trata de un mercado globalizado que sólo busca potenciar el consumo. En efecto, mientras más uniforme es la masa de consumo más fácil es comercializar los productos y más rentable son los negocios; sin embargo, favorablemente, frente a tal amenaza –una suerte de “dictadura del mercado”– ha habido una reacción casi inmediata en defensa de la diversidad cultural, lo cual se ha manifestado a través del refuerzo y/o la reactivación de las culturas e identidades locales. Esto, indudablemente, es una defensa a la libertad y democracia planetaria, donde cada asentamiento humano reclama su legítimo derecho y necesidad de ser diferente. Así, el nuevo orden mundial se empieza a vislumbrar como una gran red interconectada e interdependiente, la cual permite compatibilizar la fuerza centrífuga de la globalización y la cultura planetaria, con las fuerzas centrípetas y riqueza que significa la diversidad de culturas locales.

Frente a esta realidad, la gestión y administración cultural puede tomar diferentes posiciones. Ello es, una vez más, un problema político, pues depende de cómo una determinada localidad (o unidad cultural) se inserta en su medio regional, nacional e internacional.

#### 5.1 *Gestión nacionalista y/o regionalista*

En el nuevo orden mundial que se vislumbra, la nacionalidad parece ser una necesidad exclusivamente de orden administrativo.

Desde un punto de vista cultural (incluido el mercado y la economía), es más realista pensar en las culturas locales y regionales interconectadas a la red planetaria. Esto es, sin duda, una provocación y gran desafío para los países, por cuanto su existencia dependerá del grado de vinculación, solidaridad y cohesión interna que se logre en los hechos (y no en los discursos). Por de pronto, la unidad ya no se podrá buscar en la uniformidad sino en la diversidad. Los países, y Chile en particular, están tejiendo sus redes y se están potenciando, inevitablemente, en su multiculturalismo. Con ello el antiguo concepto de nacionalismo carece de todo sentido. Hoy los intereses y los enlaces trascienden con toda facilidad y naturalidad a las fronteras geopolíticas, por cuanto el sustento psicológico se basa en la cultura e identidad local que, por lo demás, constituye un sano y necesario resguardo a la “escala humana”. En efecto, las fronteras pueden ser móviles y ajustables en el tiempo en base a intereses comunes, afinidades culturales y

señales concretas de interacción y colaboraciones recíprocas, dentro o fuera de los límites oficiales.

En este contexto, para el caso de nuestro país, la clásica cultura criolla terrateniente decimonónica pierde toda su fuerza como cultura oficial de la nación-Chile, pero se reconfirma como una poderosa cultura local de la zona central, principalmente entre Aconcagua y Chillán. De esta forma, el país se empieza a reordenar y a potenciar en todos sus rincones, insertándose en el mundo en base a una dinámica descentralizada e interactiva. A partir de esto, el nuevo concepto de nación surgirá de una efectiva convivencia y unidad en la diversidad a través del respeto mutuo, la valoración y (re)activación de las culturas e identidades locales. La gestión y administración cultural está llamada entonces a asumir y a potenciar esta realidad multicultural, clave de una riqueza que se mantuvo oculta y reprimida desde el tiempo de la Colonia en nuestro país. Y dentro de este concepto una gestión nacional sólo tendrá sentido como una instancia coordinadora de las gestiones regionales, por cierto, con igualdad de oportunidades para el desarrollo de cada una de las culturas locales.

### 5.2 Gestión y administración "neocolonizante"

Resulta anacrónico hablar de colonialismo a estas alturas de la vida; no obstante, en nuestro país la inercia colonial sigue ejerciendo con gran fuerza su acción, lo cual significa un gran atraso y resistencia a los cambios y a la inserción en el nuevo orden mundial. La apertura comercial a los mercados internacionales es una acción parcial que no se sustenta por sí sola, si no va acompañada de una apertura e intercambio integral, vale decir cultural.

Desde el tiempo de la Colonia, en Chile la cultura fue considerada como una actividad anexa, instructiva o decorativa, desvinculada de la vida cotidiana. Una razón que puede explicar esto es la propia Colonia, por cuanto ella estuvo marcada por las actividades e intereses de la conquista, tales como la posesión de tierras, el adoctrinamiento católico y los negocios mineros, agrícolas y ganaderos. Todo lo demás fue secundario y las únicas manifestaciones culturales válidas oficialmente eran importadas desde Europa o el Virreynato del Perú, acaso como un recurso emblemático para reforzar la conquista. Así, lo que se aceptaba oficialmente como "cultural" era de origen externo, más bien utilizado políticamente –en apoyo a la penetración–, sin una relación con el entorno ni con lo cotidiano. Posteriormente ella sirvió como un efectivo sistema de control que ayudó a mantener el enclave colonial y los negocios internacionales. De esta forma la sociedad continuó siendo dependiente de la cultura europea (y después de Estados Unidos), acostumbrada a vivir enajenada de lo suyo, negando su cultura e identidad con todos los complejos y bloqueos mentales y emocionales que ello significó. Y sin una conciencia clara, Chile fue y sigue siendo cómplice de esta realidad.

En efecto, la situación actual, fundamentalmente, no ha cambiado. Salvo honrosas excepciones, las universidades, academias y entidades culturales mantienen la actitud colonial de darle preferencia al referente europeo o estadouni-

dense, mientras que los medios de comunicación y los discursos oficiales continúan tratando a la cultura como un tema anexo y decorativo, desvinculado del contexto y de la vida cotidiana, generalmente reducido a eventos de fuerte impacto audiovisual y consumo inmediato, copiados ciegamente —una vez más— de modelos extranjeros.

Ahora bien, si se asume abiertamente que Chile es todavía una colonia, lo anterior es completamente válido y coherente. En tal caso vale hablar directamente de “cultura colonial” y se justifican todos los recursos y tiempo que actualmente se gastan en la difusión e incorporación de la cultura europea y estadounidense en nuestras vidas. Esto significa, por cierto, una política de neocolonización permanente, una gestión y administración cultural que profundiza la dependencia; profundiza el conocimiento y valoración de la cultura del hemisferio norte y, simultáneamente, fomenta la ignorancia y subvaloración de lo chileno y latinoamericano. Esto bien puede ser una estrategia comercial, donde sólo interesa mantener las alianzas y hacer buenos negocios, lo cual exige la mejor atención a nuestros clientes o socios del norte.

Fomentar la dependencia y la categoría de enclave colonial es una efectiva forma de control y sometimiento. Por ello, negar u ocultar la identidad es hacerse cómplice —consciente o inconscientemente— de esta política neocolonizante en favor de la gestión comercial de los grupos de poder. Pero a pesar de ello, sea como sea, los pueblos siempre tienen su propia identidad que emana desde lo más simple de su vida cotidiana. Si la identidad no se acepta oficialmente, ella opera en forma oculta e inconsciente. Es el caso de Chile, el problema de la identidad no es real. Está manejado políticamente, asociado a intereses económicos y hegemónicos arrastrados desde el tiempo de la Colonia por una suerte de gestión y administración cultural neocolonizante.

### 5.3 *Gestión desde la cultura local a la planetaria*

Hablar de *cultura planetaria* a muchos les puede resultar presuntuoso; pero, con Internet, el correo electrónico y el alto nivel de desarrollo de los medios de comunicación y transportes, ya es una realidad. En rigor, hoy día resulta mucho más presuntuoso hablar de “cultura universal”, a menos que se le dé la connotación real de lo que ello significa, asumiendo los descubrimientos espaciales y astronómicos y tomando conciencia de lo pequeño que somos ante la inmensidad del “Universo”, cargado de constelaciones, galaxias, sistemas planetarios y mundos desconocidos.

Consecuente entonces con lo anterior y “aterrizando” a nuestra realidad, es importante precisar que el patrimonio de la *cultura planetaria* del próximo siglo XXI, comprende el aporte de los cinco continentes (América/África/Asia/Europa/Oceanía) incluido, por cierto, el propio siglo XX que ya concluye. Continuar considerando el referente occidental europeo como “lo universal”, resulta anacrónico y carente de todo sentido. De allí que en Chile es urgente abrirse paso a los cambios, superando la inercia colonial que arrastra por más de 500 años, entendiendo que la tradición es también dinámica y que los aportes de hoy serán

tradición mañana. Si no se reacciona a tiempo, el divorcio entre las antiguas y nuevas generaciones significará un abismo de incomunicación creciente. La educación, en lugar de ser una ayuda para incorporarse a la vida, será una barrera que alejará a los estudiantes del aula.

Frente a esta realidad la gestión y administración cultural debe plantearse de cara a la *cultura planetaria*, asumiendo la herencia del siglo XX y haciéndose parte de la red interactiva que cruza e interconecta día a día a más culturas locales del planeta. En la actualidad mucha gente vive, simultáneamente, en su aldea local y en la aldea global. De hecho hoy –en solo segundos–, se conocen las noticias de los lugares más recónditos y diversos de la Tierra, a veces con mayor facilidad que en aquellos más cercanos; por ello, cada vez resulta más real y cotidiana la aldea global y la *cultura planetaria*. Además, frente al peligro de la uniformidad, la globalización está ejerciendo un fuerte rol catalizador que provoca y motiva a cada localidad a “tomar posición en la red” y a potenciar al máximo su propia cultura e identidad para no ser absorbido por el total. Así los “nodos” se fortalecen y el tejido se enriquece. Y en este contexto una gestión y administración cultural monocorde, circunscrita sólo a su ámbito local, naturalmente que carece de sentido y cada día parece menos factible. Lo mismo se puede decir en relación a una gestión nacionalista, pues, claramente la tendencia es hacia un fluir y refluir –abierto, directo y permanente– entre lo local y lo global, sin instancias mediatizadoras. Por ello, hacia el futuro inmediato se vislumbra una gestión polifónica, donde sepan convivir y retroalimentarse recíprocamente los diferentes niveles culturales: locales, nacionales, continentales y planetario.

#### 6. *Gestión y administración cultural por sobre el arma de doble filo*

Cuando Pedro Aguirre Cerda, presidente de Chile (1938-1941), dijo “gobernar es educar”, en el fondo estaba reconociendo y asumiendo la estrecha relación que existe entre cultura, política y educación. Y con ello no sólo estaba refiriéndose a la educación formal, sino también a la informal –fuera del aula–, consciente de la importancia y alto grado de influencia que ella puede tener en la conducta de las personas. Efectivamente, más allá del sistema educacional en el aula, la cultura cotidiana de los espacios públicos y privados son un poderoso sistema de educación informal. Es el caso del modelo de desarrollo de cualquier gobierno de turno, por cuanto se trata de un sistema de valores, prioridades y procedimientos que diariamente se respiran en el ambiente y que, al hacerse parte activa en la vida de un país, van creando hábitos y, por lo tanto, tienen mucho mayor poder de influencia y penetración que la educación formal impartida en el aula.

Y así está ocurriendo actualmente en Chile, donde la educación formal es ampliamente sobrepasada por el modelo de la economía de libre mercado que día a día entrega sus mensajes a través de los medios de comunicación –en forma directa o subliminal–, fomentando (educando) el consumismo, la competencia, el individualismo y el materialismo. Y el impacto de esta “educación informal” ha sido tan grande, que es lo que ha generado la ya mencionada “mercocracia”. Claro que el problema mayor está en que como se trata de un modelo copiado y



aplicado a ciegas, sin respetar ni ajustarse a nuestra idiosincracia, ha producido –y sigue haciéndolo– una serie de distorsiones y efectos colaterales como la violencia, la drogadicción y la delincuencia, además de las enfermedades mentales. Esto demuestra claramente que cuando la cultura está desvirtuada, reprimida o sesgada, la educación formal queda fuera de contexto y pasa a ser completamente teórica y ajena a la realidad, perdiendo toda credibilidad, atracción y efectividad. Con ello se genera un doble estándar y la sociedad se acostumbra a vivir dentro de un sistema hipócrita –lleno de contradicciones–, como sucede en el Chile actual.

Así entonces, para que un sistema educacional formal tenga su efecto, debe ser abierto e interactivo con la educación informal. Y los patrones de referencia sólo los puede dar y regular la vida cultural de un país, en todo lo que ello significa como un corpus orgánico e integrado. Es la cultura la que contiene las necesidades y aspiraciones reales y más íntimas de un pueblo. Escuchar su voz es captar las claves que indican el mejor camino para un desarrollo sustentable, tanto en lo humano y natural como en lo económico y tecnológico. Si el país logra una sintonía entre la educación formal e informal, significa que su cultura está operado plenamente en sus diversas potencialidades; significa que se están entrecruzando e integrando sus diferentes componentes, dando lugar a una vida cultural coherente y consistente, que compatibiliza los espacios públicos y privados, lo oficial y lo no oficial.

Por tales razones, una gestión y administración cultural pertinente sobrepasa con creces cualquier suerte de “eventismo” o de técnicas de producción de eventos. Es cierto que éstos son igualmente respetables y parte de la cultura, pero son una industria más –una parte mínima– como lo es la compraventa y uso de automóviles o la producción y exportación del pisco. La gestión y administración cultural está llamada a establecer un flujo y reflujo permanente entre la educación formal e informal, a través de las múltiples manifestaciones de la cultura. Ello exige una posición despierta y creativa frente a los fillos de los sistemas de turno, procurando, por cierto, captar los aportes que cada uno de ellos pueda entregar sin tener que dejarse utilizar por ninguno en especial, sea un neoliberalismo, un neosocialismo o cualquier otro. En la práctica, la gestión y administración cultural debe ser muy democrática y pluralista, sabiendo respetar y valorar la diversidad de pensamientos y sentimientos; sabiendo respetar y potenciar las culturas locales, a partir de una sólida y coordinada vinculación entre los colegios (liceos), universidades, empresas, gobiernos regionales y medios de comunicación, dentro de un marco de colaboración recíproca, siempre con “un cable a tierra” de conexión directa a la vida cotidiana y a la cultura real.

No obstante lo anterior, para que ello sea fructífero y tenga efectiva proyección, es necesario ampliar los canales de expresión y eliminar las censuras y autocensuras, a cambio de una formación de personas con criterio y capacidad para discernir y elegir más allá de la copia ciega de modelos extranjeros, más allá de los poderes seductores del mercado, de la retórica de los gobiernos y sistemas de turno. Junto a esto, es necesario elevar el nivel del debate público; es necesario superar el colonialismo y asumir un proyecto propio para el país; es necesario

potenciar al Chile multicultural a través de una educación pertinente y contextualizada que fortalezca las identidades locales, la confianza en sí mismo, la autoestima y sentido de pertenencia; es necesario adquirir madurez para saber relacionarse con los demás países en forma respetuosa, abierta, interactiva y constructiva.

La gestión y administración cultural debe ser creativa, capaz de generar un estilo propio, armónico con la idiosincracia de cada lugar. Y por ello requiere de un lenguaje también propio, acorde a la altura y trascendencia de su misión, más allá del léxico del mercado o de cualquier otro segmento de la cultura. En realidad, el uso del lenguaje es, en sí mismo, educación formal e informal; es parte de la gestión y administración cultural. Y conviene insistir en que no se trata de desconocer la importancia del mercado y la economía en nuestra vida; tampoco se trata de desconocer la legitimidad de los eventos y sus técnicas de producción; sólo se trata de ubicar a cada uno en su lugar, asumiendo que la cultura es el todo que nos inserta y mueve en el mundo, donde —de lo más simple a lo más complejo—, cada actividad y manifestación cultural es mucho más que un evento, pues forma parte de un tejido mayor que se hace día a día y se eterniza a través de la “memoria” e historicidad del ser humano.

Finalmente, toda arma de doble filo hay que saber usarla con mucho respeto, responsabilidad, amplitud y compromiso. Su acción puede significar un gran daño o una importante articulación entre la educación formal e informal, entre la política y la cultura, entre la aldea local y la aldea global. Gobernar es educar y también es hacer gestión y administración cultural. Por ello, cuando se asume la cultura en su dimensión más real y profunda, es decir, antropológica, se trata de un proyecto y destino de país que un Estado consciente no puede eludir. Sólo entonces los eslabones comienzan a unirse y a formar cadenas; allí las artes, la ciencia, la tecnología, la economía, el mundo rural y urbano, las comunicaciones, las ciencias humanas y tantos más, logran formar un tejido coherente, donde las preguntas y respuestas van y vienen de una área a otra. Allí las diferentes disciplinas, a partir de su diario quehacer, confluyen a un mismo espacio-tiempo y se comienza a gestar, recién, una cultura contemporánea propia, capaz de interactuar con el mundo sin perder, ocultar o negar su identidad.

## *El chileno generoso que ayudaba a todos en silencio*

por  
Coriún Aharonián

Hay un señor que en Berlín, durante más de dos décadas, hizo el bien sin mirar a quién. Hay gente que tiene esa rara costumbre. Retirado de la actividad desde 1995, reparte hoy sus días entre Alemania y Chile. Porque nuestro héroe es chileno. Desempeñó un cargo jerárquico en el mayor archivo latinoamericano de Europa (y uno de los mayores del mundo), el Instituto Iberoamericano (Ibero-Amerikanisches Institut), perteneciente al Patrimonio Cultural Prusiano (Preussischer Kulturbesitz), y desde allí, con una admirable sencillez y bonhomía, y hasta con una especie de ingenuidad de niño, repartió generosidad para investigadores y para simples curiosos, mientras construía, con curiosidad permanente, una inusual documentación acerca de la música de América Latina.

Lo descubrí primero como corresponsal, intentando obtener, a través de Hans Bunte –director excepcional del Instituto Goethe de Montevideo y hombre de enorme nobleza–, inverosímiles títulos discográficos uruguayos, que demostraban un muy buen conocimiento del terreno. Colaboré atraído por una búsqueda que demostraba una actitud no sólo de interés sino de respeto por lo que ocurría en mi país en materia de música. Entiéndase: de música. Porque la documentación que el misterioso señor de Berlín Occidental hacía comprar a su erudita institución sentado ante un añejo escritorio con carpeta verde, no era solamente **un** tipo de música, sino **todos** los tipos de música. Culta –predominantemente, en intención–, pero también popular, folclórica, indígena. Mi sorpresa fue mayor cuando, años después, ya en el correspondiente departamento del Instituto Iberoamericano, fui descubriendo discos uruguayos muy difíciles de conseguir, e incluso discos uruguayos de cuya existencia yo no tenía noticias. *¿Cómo hacías para que hubiera un disco uruguayo que yo, viviendo en el Uruguay, no había visto nunca?*, le pregunto en un reciente encuentro, y Dittmann reacciona con humildad bromeante. *¿Cuál era ése?* Le digo que hubo varios, y dice un sencillo *Ah. Ya en realidad hace tanto tiempo...* *¿Tenían un viajero que encontrara esos materiales?*, insisto. *¿Quizás tú mismo? Era por correspondencia. Ante cualquier dato que encontraba en un disco, o una dirección, o el nombre de una persona, yo trataba de dirigirme por carta a esa persona. Todo lo hice desde la mesa verde. Sonríe: Yo nunca viajé en misión oficial del Institut*<sup>1</sup>.

Luego fui sabiendo de las partituras, las fotografías, las diapositivas, los mapas, las artes populares, los catálogos, el dominio de la enorme bibliografía existente en el Instituto por parte de este hombre, y sus incansables preguntas.

<sup>1</sup>Entrevista de Coriún Aharonián a Alden Dittmann, Santiago, 20-01-1998.

Ése era uno de los secretos de Alden Dittmann Hube, hijo de padre alemán y de madre chilena de origen suizo-alemán. Nacido el 8 de agosto de 1930 en Santiago de Chile, se había graduado en la Universidad Católica de su ciudad natal en 1953 como... ingeniero agrónomo. Trasladado a la República Federal de Alemania para continuar estudios de posgrado en fitopatología, se había doctorado en 1963 en la Universidad de Göttingen (Dr. sc. agr.), pasando al año siguiente a formar parte (como asesor) del cuerpo científico del Instituto Iberoamericano<sup>2</sup>, un organismo que constituía una de esas extrañas contradicciones de los países con vocación imperialista.

**Te conozco, ergo te poseo**, parecería ser la base ideológica del lento trabajo de los países del expansionismo imperial capitalista por acumular información acerca del mundo. Los otros, los nuestros, insisten en general en la contrapartida: **Me desconozco, ergo me someto**. *El Instituto se fundó en el año 1930, con el objeto de ofrecer en Europa Central los amplios fondos bibliográficos (120.000 volúmenes) que habían sido donados en 1927 por los diplomáticos, juriconsultos y eruditos argentinos Ernesto y Vicente Quesada, padre e hijo, quienes habían vivido muchos años en Europa. Se disponía de otras dos colecciones de libros como base para la fundación de este centro berlinés. Una de ellas contenía particularmente obras de Brasil y provenía de un instituto de investigaciones que había en la Universidad de Bonn y que se había disuelto justamente en 1930. La tercera colección ("Biblioteca mexicana") provenía de un obsequio bastante importante de libros del gobierno mexicano de esa época. ¿Por qué los Quesada donaron su enorme biblioteca al estado prusiano y no a su propio país? Probablemente en aquella época no se disponía en Argentina de ninguna institución directamente interesada en hacerse cargo de este material tan amplio, y de ponerlo a disposición de los interesados. Ésta podría ser una explicación<sup>3</sup>.*

Multifacético desde un comienzo, Dittmann fue allí encargado del área de Ciencias Naturales de la biblioteca y también consejero de Relaciones Públicas. Durante varios años se dedicó a organizar exposiciones y conferencias, tomando a su cargo, *como tarea especial*, las secciones dedicadas a las unidades temáticas "Chile" y "música". En 1972, según reza un documento oficial del Instituto<sup>4</sup>, se le confió adicionalmente la dirección de la recién creada sección "Colecciones especiales", que englobaba una fonoteca, una diapoteca, un archivo iconográfico, y una colección de artes populares. Esta amplísima área de trabajo adquirió pronto renombre internacional. Durante mucho tiempo, el incansable Dittmann fue responsable de la colección de mapas geográficos y del archivo de recortes de periódicos. Y tradujo textos sobre arte y cultura, y colaboró con importantes exposiciones.

Le pregunto acerca de la colección de artes populares. *Esa colección surgió en realidad gracias a la visita de un publicista brasileño, Roberto Menna Barreto, que vino a*

<sup>2</sup>El 1 de abril de 1964.

<sup>3</sup>Entrevista de CA a AD, Berlín Occidental, 26-01-1985.

<sup>4</sup>Parte de la información utilizada para este artículo fue tomada de una nota biográfica de Renate Löschner (Crónica IAI, N° 5, Berlín, 1995).

*consultar si acaso el Instituto estaría interesado en obtener una donación de material de arte popular brasileño que él había coleccionado en diversos Estados federales del Brasil durante sus viajes a lo largo de muchos años. El director accedió. Eso era hacia 1969, y coincidió con otras dos colecciones de arte popular de Brasil. Una específica de Salvador (Bahía), de una socióloga de la Universidad de esa ciudad, que quería instalar en Berlín por intermedio del en ese entonces cónsul de Brasil, Fausto Cardona. Esta señora, Lita Anastásio, había donado una colección de arte popular de Bahía al Japón. Había entonces un "Museu da Bahia" número 1 en Osaka y querían hacer un "Museu da Bahia" número 2 en Berlín. La tercera colección grande de arte popular que ingresó al Instituto fue la de una periodista brasileña de Recife, la señora Helena Lundgren, que también era filántropa. Ella obsequió al Instituto una colección muy bien escogida de arte popular del Estado de Pernambuco. Al ingresar esas tres colecciones, a mí me encargaron esa sección nueva, que antes no existía, la de arte popular latinoamericano. Pero que por las diversas circunstancias, se mantuvo en principio como colección de arte popular brasileño. Yo me preocupé de conseguir arte popular de otros países —algo de Colombia, algo de México (incluidos algunos instrumentos musicales), algo de Nicaragua, unas pequeñas muestras de arte popular chileno, más tarde algo de Venezuela—, pero el material brasileño forma el 90 % de la colección. El Instituto no tenía fondos en su presupuesto para comprar arte popular y ampliar la colección. Cuando llegaban obsequios se agregaban, pero no se ampliaba en forma sistemática<sup>5</sup>.*

En realidad, la fonoteca (Fonoteca Iberoamericana) era hija de Dittmann, y permaneció bajo su dirección hasta el momento de su jubilación. *Se requiere mucha paciencia, mucho interés y compromiso de parte de uno mismo, decía Dittmann en su despacho del Instituto. He logrado obtener información sobre varias de estas grabaciones por intermedio de listas de disqueros de segunda mano, especialmente en Estados Unidos, lo cual me permitió salvar o conseguir para esta colección una cantidad de discos sumamente interesantes que hacía años estaban agotados o retirados de catálogo. Por ejemplo, de la marca MGM, con música de Silvestre Revueltas o Domingo Santa Cruz. La forma más directa debió haber sido ponerse directamente en contacto con las fábricas de discos de los países latinoamericanos y pedirles que enviaran sus catálogos. Pero los que respondían eran los menos. Muchas veces había que insistir y volver a insistir. Con el tiempo uno iba desarrollando estrategias<sup>6</sup>.*

Dittmann había fundado la fonoteca ya a su ingreso en el Instituto en 1964. *El director, el Prof. Dr. Hans Joachim Bock, me había entregado algo así como una docena de discos que habían ingresado casualmente al Instituto, diciéndome que me encargara de ese material. Ahí se me ocurrió la idea de armar una fonoteca, con especial hincapié en la música culta. Y así fue creciendo poco a poco. Yo me iba interiorizando más y más en la materia y conociendo, a través de la cantidad de publicaciones que llegaban al Instituto. Además revisaba catálogos de discos. Me servían también de fuente de información las reseñas o las discografías para ubicar el material que podía ser interesante adquirir para la fonoteca. Alcancé a reunir, por ejemplo, más de cien grabaciones diferentes de zarzuelas españolas. A través de negocios de segunda mano, en Estados Unidos y en Argentina, pude conseguir unos discos rarísimos. También por intermedio de algunas visitas que llegaban al*

<sup>5</sup>Entrevista de CA a AD, Santiago, 20-01-1998.

<sup>6</sup>Entrevista de CA a AD, Berlín Occidental, 15-09-1989.

*Instituto (músicos, musicólogos, compositores) yo iba estableciendo contactos personales. Por ejemplo, me puse en contacto con la hija de Julián Carrillo, y por intermedio de ella, conseguí para el Instituto grabaciones de música microtonal de su padre. Un contacto por correspondencia que resultó ser muy útil para la fonoteca fue Guillermo Espinosa, responsable de música de la OEA. Cuando estuve en Cuba, María Teresa Linares, directora del Museo de la Música Cubana, tuvo la gentileza de mostrarme ediciones discográficas muy interesantes que no teníamos en Berlín. Aproveché para comprarles ese material y llevarlo, aunque sabía que iba a haber un problema con el Instituto, tal como había habido después de un viaje a Chile en 1976, en el que logré conseguir discos prohibidos. Entre otros, uno donde Hanns Stein cantaba a Hanns Eisler. Aparece aquí la sutil tendenciosidad política de ciertas instituciones que proclaman su independencia en ese terreno. En aquel entonces llevé en total más de 200 discos. El Instituto no me los quiso pagar*<sup>7</sup>.

Desde 1966 había inaugurado una modalidad de proyección del acervo sonoro a través de un ciclo regular de audiciones comentadas<sup>8</sup>. Los materiales que se iban sumando al archivo eran fichados y puestos a disposición del público en lugares de escucha<sup>9</sup>, pero además era posible solicitar la duplicación de ellos<sup>10</sup>, y el personal de la fonoteca entregaba al interesado copias de buena calidad de grabaciones que se conservaban en sus distintos soportes de origen (discos de gomalaca, cintas de carrete abierto, discos de polivinilo, casetes, luego gradualmente discos láser). *En todos estos años he estado enfatizando la adquisición de grabaciones (discos, casetes, discos compactos), me decía cuando todavía estaba en funciones, y la adquisición de música impresa. La adquisición de partituras se ha estado frenando en el Instituto con el argumento de que son mucho más caras que los libros, y que por eso no se puede comprar todo, a pesar de que las partituras de compositores iberoamericanos son muy pocas*<sup>11</sup>.

La fonoteca comprendía grabaciones de música, pero también de palabra hablada. Por ejemplo, teatro, o bien poesía leída por terceros o por los propios poetas. *También material de índole histórica. Tanto documentos de la historia actual (discursos de Fidel Castro, de Ernesto Guevara, de Salvador Allende,... de Pinochet, de Francisco Franco), como del pasado. Y también cursos de idiomas: portugués de Portugal y de Brasil, castellano de España y de América Hispánica, lengua vascuense, así como quechua, aimara, nahua*<sup>12</sup>.

Hacia 1990, la colección llegaba a diecisiete mil fonogramas, que abarcaban, en su parte de música culta, también fonogramas de intérpretes latinoamericanos de música europea. Además de los países latinoamericanos, y conforme al espíritu del Instituto, incluía a España y Portugal, y a sus ex colonias en territorio no americano. (La biblioteca tenía por ese entonces un fondo de más de 670.000 volúmenes y 4.300 colecciones de revistas y periódicos, y un archivo cartográfico

<sup>7</sup>Entrevista de CA a AD, Santiago, 20-01-1998.

<sup>8</sup>Que se extendió hasta 1969.

<sup>9</sup>En los casos de grabaciones en disco, la escucha era de copias de esos discos sobre cinta.

<sup>10</sup>Siempre y cuando fuera para fines no comerciales, por supuesto.

<sup>11</sup>Entrevista de CA a AD, Berlín Occidental, 15-09-1989.

<sup>12</sup>Entrevista de CA a AD, Santiago, 20-01-1998.

de 57.000 mapas topográficos y temáticos. La colección de recortes se había iniciado en 1930, año de la fundación del Instituto)<sup>13</sup>.

Entre los beneficiarios de los servicios de las distintas secciones del Instituto Iberoamericano, incluidos su fonoteca, su archivo de partituras (*Antes de la Segunda Guerra, la colección de partituras había sido ampliada en forma bastante intensiva, según mi entender, gracias a la colaboración —que parece que fue importante— con Francisco Curt Lange*)<sup>14</sup>, y su magnífica biblioteca musical (también promovida, en buena medida, por Dittmann), hubo investigadores de muy distintas proveniencias, como Axel Hesse<sup>15</sup>, musicólogo de la República Democrática Alemana, Monika Fürst-Heidtmann, de la República Federal de Alemania, el portugués Mário Vieira de Carvalho, la argentino-estadounidense Malena Kuss, el brasileño Tiago de Oliveira Pinto, el chileno Samuel Claro, y también quien esto escribe. Su apoyo permitió la concreción de muchos trabajos de investigación. También intérpretes, directores de orquesta, compositores (Mozart Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Carlos Fariñas, Gustavo Becerra-Schmidt, José Vicente Asuar, Federico Heinlein, León Schidlowsky, etcétera). A veces era Dittmann quien iba al encuentro del músico latinoamericano o ibérico que estaba de paso por Berlín.

Cuando uno de los investigadores musicales llegaba al Instituto Iberoamericano, su auxilio se hacía sentir no sólo en materia fonográfica, sino que se extendía a sugerencias de otros tipos de información. Recordaba que en tal libro había una referencia al tema que interesaba al visitante, o que quizás en tal revista se pudiera encontrar algo. Y mientras el investigador iniciaba su búsqueda en ficheros, Dittmann solía aparecerse trayendo ya una fotocopia. O la preparaba para la visita siguiente, unos días después. Entretanto, había encontrado una decena de fichas que tenían relación con el tema, o una partitura insospechada. No era simplemente la función de un director de departamento fonográfico, sino una actitud más enciclopédica y más envolvente. Más musicológica<sup>16</sup>.

*Resulta simplemente lógico el hecho de querer ayudar a alguien que está trabajando en esta materia*, explicaba Dittmann en 1985. Es muy difícil, argumenté, que un estudioso vaya a una biblioteca y que, fuera de su propio esfuerzo, pueda encon-

<sup>13</sup>En 1977 se inauguró como sede del Instituto un excelente edificio proyectado por Hans Scharoun, como parte del enorme complejo cultural que incluye, a su lado, la Biblioteca Nacional, y, enfrente, los dos edificios de la Filarmónica (la sala de música sinfónica y la de música de cámara), el Museo de Instrumentos Musicales, la Nueva Galería Nacional, y el Museo de Artes y Oficios. Los edificios de ambas bibliotecas están interconectados, y comprenden, entre otras secciones, un fichero nacional central (que permite consultar fichas de todas las bibliotecas públicas del país), y el auditorio Simón Bolívar.

<sup>14</sup>Entrevista de CA a AD, Santiago, 20-01-1998.

<sup>15</sup>Hesse había preparado a mediados de la década del 1980 una extensa historia (800 páginas) de la música latinoamericana, que permanece inédita a la fecha por manes de los avatares políticos.

<sup>16</sup>Además, a lo largo de tres décadas, Dittmann fue formando en su casa un fichero de músicos iberoamericanos (compositores, intérpretes, musicólogos, etc.) que incluye breves datos biográficos, citando —además— las respectivas fuentes bibliográficas, con aproximadamente 7.000 fichas. (Carta de AD a CA, 15-01-1999).

trar alguien que le diga “¿usted ha visto tal artículo que se publicó en tal momento en tal revista?”. Menos aún un funcionario jerárquico. ¿Eso por qué era así?, le pregunto<sup>17</sup>. ¿Cómo surgió en el especialista en ciencias naturales esa actitud musicológica? ¿Estaba antes? *Mi interés por la música venía trayéndolo desde mucho antes. Cuando niño, el dinero que me daban semanalmente mis padres lo iba juntando... y me compraba discos con ese dinero. Cuando cumplí 14 años mi padre me regaló dos discos de Wagner y uno de Mozart, los tres dirigidos por Bruno Walter. Eran de los de 78 rpm. A medida que pasaba el tiempo y que juntaba los pesos para eso, me compraba los discos que me interesaban, y de vez en cuando mi papá me regalaba alguno que otro. Gastaba casi todo mi dinero en discos. Me acuerdo que en la época en que redactaba mi tesis para el título de agrónomo, yo escuchaba en la radio mucha música, y entre otras me gustaba mucho escuchar la radio del SODRE<sup>18</sup>, que transmitía música permanentemente. Mi primer contacto con Montevideo fue ese<sup>19</sup>.*

Quando Alden Dittmann recibía un regalo relacionado con algo musical, lo derivaba generosamente al acervo del Instituto. *Según mis conocimientos, no existía una colección similar en otra parte. Mi idea, mi interés especial, y mi compromiso, eran tratar de conseguir el material fonográfico lo más completo posible, para tener representados en ese centro la mayor cantidad posible de los diversos tipos de música. La música culta, la música etnográfica, la voz hablada también, todo ello lo más completo posible. La música popular es tan amplia, que había que seleccionar. Se toma un tiempo, y sigue hablando pausadamente. Dentro del Instituto hubo muchos obstáculos para formar esa fonoteca.” Pregunto si siempre, o durante algunas de las administraciones. *Prácticamente siempre, dice. Y cuando llegaba el próximo director, venía ya influenciado por el anterior, así que no se veía la otra orilla del mar. Sin embargo, Dittmann insistía. Su origen germano le daba base para enfrentar, entre connacionales, el autoritarismo prusiano. Yo, simplemente, en lo posible, traté de defender mi causa, contra viento y marea. Con mi cabeza dura.**

Sin embargo, su estilo era muy suave y callado. *A veces tenía que usar otro estilo, asegura. Digamos, la maña.*

<sup>17</sup>No sé, a lo mejor simplemente se puede atribuir esto al hecho de que en mi juventud haya estudiado agronomía, fue su primera respuesta, que yo recibí entonces como fina ironía. (Entrevista de CA a AD, Berlín Occidental, 26-01-1985).

<sup>18</sup>La emisora nacional del Uruguay, concebida como complejo artístico, al estilo de las grandes emisoras nacionales europeas.

<sup>19</sup>Entrevista de CA a AD, Santiago, 20-01-1998.



## CRÓNICA

### *Creación musical chilena*

#### *Ensemble Bartók y el génesis de la obra "Chile"*

Ha sido un privilegio para el Ensemble Bartók estar asociados a tantos compositores ilustres de Chile, empezando con nuestro padre espiritual, Don Alfonso Letelier, quien trabajó muchos años con nosotros compartiendo su sabiduría musical y regalándonos hacia el fin de su vida su última obra, *Nocturno*, que es una especie de compendio de su pensamiento musical. Cómo olvidar su último pedido en su lecho de muerte, con mis manos entre las suyas, suplicándome "no dejen de cantar mi canción". Para nosotros es un ruego simbólico que incluye a toda la música chilena.

Otros compositores han sido una fuente de inspiración y siempre hemos podido contar con su inapreciable ayuda en nuestro quehacer musical: Federico Heinlein, Carlos Riesco, Eduardo Cáceres, Cirilo Vila, Carlos Botto, Francesca Ancarola, Gabriel Matthey, Juan Lémann y muchos más. De las cerca de 80 obras estrenadas por el Ensemble Bartók, la mayoría son de autores chilenos y las hemos presentado en el exterior en salas como el Carnegie Hall, de Nueva York; Places des Arts, de Montreal; Sala Andrés Bello del B.I.D., de Washington; Teatro Colón, de Buenos Aires; Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; Sala Dag Hammarskjold de las Naciones Unidas, de Nueva York, entre otras.

El origen de nuestra última obra estrenada, *Chile*, es el siguiente: En julio de 1994 se efectuó el seminario La Música Clásica en Chile. Al asistir al seminario, me percaté que dos experimentados compositores chilenos Gustavo Becerra y Fernando García, estaban presentes. Considerándolo un presagio, les invité a almorzar para discutir juntos un proyecto que había estado pensando desde 1993. En mayo de ese año el Ensemble Bartók presentó su III Festival Internacional de Música Contemporánea, patrocinado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Tuvimos la suerte de tener en el Festival a un ilustre músico norteamericano, Robert Freeman, entonces Director de la afamada Escuela de Música Eastman, de Rochester, Nueva York. El Dr. Freeman estuvo en el país dos semanas dictando un curso en la Facultad de Artes sobre administración musical. Como su intérprete durante esas dos semanas, aprendí muchísimo al lado de este hombre dinámico. Y entre las cosas que él me recomendó para nuestro conjunto fue encargarse una obra relacionada con Chile, en la que pudieran participar personalidades importantes.

Influenciada por las sugerencias del Dr. Freeman hechas en 1993, en aquella reunión-almuerzo con los compositores Becerra y García, en julio de 1994, les comenté que hacía tiempo quería encargarme una obra llamada *Chile*, que podría tener cinco movimientos pues, con mi mente de extranjera, visualizaba a Chile de una forma algo diferente que los chilenos o sea, de sur a norte. Los hitos más importantes me parecían la Antártida, la región de la Araucanía, Isla de Pascua, que incluye toda la región del Pacífico, el gran desierto del norte, y, por supuesto, Santiago.

Les pregunté a ambos si querían participar en este proyecto insólito y para mi asombro dijeron que sí. Gustavo eligió Temuco, que tendría cello solista, y Fernando el desierto. Como fui la gestora de la idea, escogí el desierto para mi instrumento, el clarinete. Luego nos preguntamos quienes serían los demás compositores. Decidimos que, siempre que aceptaran, serían Miguel Letelier, a cargo de la Antártida, con el violín como solista; Santiago Vera, Isla de Pascua, con contralto solista, dado que había escrito su tesis de doctorado en Oviedo, España, sobre la música pascuense, y Andrés Maupoint daría su versión de Santiago, que tendría al piano como solista; se aprovechaba así su condición de gran pianista y de ser uno de los compositores jóvenes más dotados. Decidimos que fuera una orquesta pequeña, de 22 músicos, para tener más posibilidad de presentar



Ensemble Bartók en gira. Vancouver, noviembre de 1997

la obra en distintos lugares. Después de esta reunión tuvimos otras con los compositores y luego ellos se reunieron para ver los enlaces entre los movimientos, la instrumentación, etc.

A pesar de tanta discusión, fue una aventura con un final muy imprevisible, porque no se sabía, hasta escucharlo, si todo "cuajaría". Además, costó mucho convencer a alguna orquesta que realizara el estreno. Las composiciones estuvieron listas en agosto de 1996, y programamos el estreno con la Orquesta Clásica de la USACH bajo la dirección de Eduardo Alonso-Crespo, un director y compositor argentino que realizaría varios conciertos con dicha orquesta en octubre de 1997. Sin embargo, a último momento avisó que no podía venir a Chile y nuestra empresa quedó postergada. Luego de varios intentos para programar el estreno con la Orquesta de la USACH, nos dimos cuenta que sería difícil que ésta pudiera presentar la obra *Chile*, por el costo que le significaba.

Buscamos fondos en todas partes para solventar los gastos, pero fue inútil. Sin embargo, nunca perdimos la fe de poder presentar la obra, y finalmente vimos una luz al final del túnel gracias a dos personas: Emilio Donatucci, entonces Director de Programación de la Orquesta Sinfónica de Chile, y Robert Henderson, director y compositor norteamericano, quien venía por tres semanas, en octubre de 1998, para dirigir la Orquesta Sinfónica.

Conversé largamente con ambos varios meses antes y llegamos a la conclusión que era posible estrenar la obra *Chile* con el Ensemble Bartók y la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Robert Henderson, el día 16 de octubre de 1998. Esta especie de milagro fue posible sólo por dos razones: Emilio Donatucci no le tiene miedo a la música contemporánea y tiene fe en el Ensemble Bartók y Robert Henderson, que ya había estrenado 11 obras chilenas en nuestro V Festival Internacional de Música Contemporánea en agosto de 1995, aceptó el desafío con gusto, a pesar de la gran dificultad de las partituras.

Empezó la frenética actividad para copiar las partes, luego corregirlas y llevarlas a la orquesta. Todo fue una batalla contra el tiempo, porque había otras obras en el programa que era necesario ensayar, incluso una de ellas, *El violín de Einstein* del mismo Henderson, era también estreno. Después de hacer el primer ensayo con la orquesta, todos los miembros del Ensemble Bartók quedamos no solamente emocionados, sino maravillados, porque de alguna manera los cinco movimientos se fusionaron en una sola obra. Sin embargo, y como pasa con la copia de muchas obras nuevas, había tal cantidad de errores en las partes que nos costó casi dos ensayos completos corregirlos. Y, por supuesto, ningún movimiento era muy fácil, ni para los solistas ni para la orquesta.

Al fin llegó el gran día, viernes 16 de octubre de 1998, y en el Teatro de la Universidad de Chile se estrenó *Chile* (a pesar de que en el programa diga "Chile en cinco imágenes"). Actuaron como

solistas: el violinista Héctor Viveros en "Antártida" de Miguel Letelier, el cellista Eduardo Salgado en "Temucana" de Gustavo Becerra, la contralto Carmen Luisa Letelier en "Silogística III" de Santiago Vera, la clarinetista Valene Georges en "Zonas eriales" de Fernando García y la pianista Karina Glasinovic en "Ciudad de invierno" de Andrés Maupoint.

No sabíamos si decir al público que no aplaudiera entre los movimientos, pero el maestro Henderson señaló que nunca hay que prohibir un aplauso si el público lo quiere. Tal como él intuía, los asistentes aplaudieron frenéticamente entre cada movimiento. Se confirmó así la justeza de nuestra apreciación respecto de las bondades de la música chilena.

Esperamos fervientemente que la obra *Chile* se convierta en un clásico nacional, porque los compositores tuvieron el ingenio de buscar un lenguaje musical capaz de describir regiones tan variadas de Chile como la Antártida, con su soledad épica, su inmensidad abrumadora y su blancura eterna; Temuco, con sus sonidos mapuches llenos de ritmo y amor a la tierra; Isla de Pascua, con la sensualidad latente y las sonoridades de agua y fuego; el gran desierto chileno, con sus sonidos adustos y misteriosos y sus tremendas distancias y soledad, y Santiago, con la vida frenética y desenfadada de sus habitantes.

Leamos las palabras de Federico Heinlein: "Le tocó al oyente imaginarse su propia película, paralela a la música escuchada en este insólito viaje por Chile[...]. Cabe agradecer al maestro Henderson su aporte en pro de la música chilena, así como a los creadores e intérpretes que hicieron posible esta hazaña colectiva" (crítica en *El Mercurio*, 18 de octubre de 1998).

Valene Georges

### *Compositores chilenos en el país*

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena* entre el 1 de octubre de 1998 y el 31 de marzo de 1999, se han interpretado en el país las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación.

#### *Biblioteca Nacional*

En la Sala América de la Biblioteca Nacional se realizó el 5 de octubre un concierto del trío formado por Jaime de la Jara (violín), Patricio Barría (cello) y Cirilo Vila (piano). En su programa se incluyó *Trío a la memoria de Alberto Ginastera* (1983) de Gabriel Brncic. El 13 del mismo mes ofreció un recital de Luis Orlandini con su arreglo para guitarra de la *Tonada N° 4*, *N° 5* y *N° 6* de Pedro Humberto Allende y *Simpay* de Celso Garrido-Lecca. El 15 de octubre, en la misma sala, actuó el guitarrista Mauricio Valdebenito que interpretó *Suite de tiempo ausente* de Horacio Salinas, *Anticueca N° 1*, *N° 2*, *N° 3*, *N° 4* y *N° 5* de Violeta Parra y *Preludio N° 1*, *N° 4*, *N° 3*, *N° 6*, *N° 5* y *N° 2* de Gabriel Matthey.

#### *Centro Cultural Montecarmelo*

El 7 y 8 de octubre pasado, en la sala La Capilla, se realizó el Primer Ciclo de Conciertos "Jóvenes Intérpretes de Música Chilena" organizado por la Agrupación de Estudiantes de Música de Santiago y con la activa participación de la Agrupación de Jóvenes Compositores. Esta importante iniciativa tiene por finalidad difundir, a través de las diferentes escuelas de música de la capital, parte de la música de cámara chilena del siglo XX y rescatar nuestra memoria musical. En el primer concierto se presentaron las siguientes obras: *Estampa sureña* (Daniela Acosta, piano) de Carlos Botto (1923); *Tres breves* (Diego Castro y Raúl Céspedes, guitarras) de Raúl Céspedes (1975); *Variaciones 1956* (Juan Pablo Aguayo, flauta; Cristián Peralta, cello; Edith Tagle, piano) de Gustavo Becerra-Schmidt (1925); *Cuatro miniaturas* (Carolina Caveró, flauta; Víctor Astorga, oboe; Pedro Guridi, clarinete; Mimí Rodríguez, fagot) de León Schidlowsky (1931); *4 Canciones del capitán*, del primer ciclo (Carolina Robleros, canto; David Insulsa, piano) de Sergio Ortega (1938); *Preludio* (Mauricio Castillo y Claudio Anais, trompetas; Alejandro Meléndez, corno; Cristián Mezzano, trombón; Cristián Ríos, tuba; Gipson Reyes y Joaquín

Etchegoyen, percusiones) de Edward Brown (1948) y *Divertimiento* (Paula Barrientos, flauta; Verónica Allende, oboe; Henry Cáceres, clarinete; Mauricio Ibacache, corno; Patricia Iribarren, fagot), de Celso Garrido-Lecca (1926). En el concierto del 8 de octubre el programa fue el siguiente: *Rapsodia chilensis* (Edith Tagle, piano) de Cirilo Vila (1937); *Suite transistorial* (Diego Castro, guitarra) de Edmundo Vásquez (1938); *Suite* (J. Pablo Aguayo, flauta; Milén Godoy, flauta; Edith Tagle, piano) de Federico Heinlein (1912); *Trio* (Marcelo López, flauta; Liliana Cárcamo, violín; Fernando Ortega, piano) de Gustavo Becerra; *Caminando a Salzburg* (Edith Tagle y Boris Orlwsky, pianos) de Juan Amenábar (1922); *Tres canciones huilliches* (Jaime Caicompai, canto; Dante Sasmay, piano) de Carlos Isamitt (1887-1974) y *Divertimiento* (1978) (Carolina Caveró, flauta; Víctor Astorga, oboe; Patricio Zelaya, clarinete; Javier Aguilar, corno; Mimi Rodríguez, fagot; Dante Sasmay, piano) de Luis Advis (1935).

El 21 del mismo mes se presentó en la sala La Capilla el guitarrista canadiense Philip Candelaria y en su recital contempló *Cristalino* de Horacio Salinas.

#### *Círculo Español*

En el Círculo Español se ofreció una Temporada de Conciertos organizada por el Instituto de Música de la Universidad Católica. El 6 de octubre de 1998 el clarinetista Gonzalo Abarca interpretó *Tres piezas* (Preludio, Marcha, Aria) de *Suite* para clarinete solo del chileno Raúl Céspedes, y, el 20 del mismo, se presentó el dúo de guitarras formado por Diego Castro y Raúl Céspedes quienes interpretaron, entre otras obras, *Tres breves* (38,5<sup>o</sup> C, *Lento* y *Cuecas*) de este joven guitarrista y compositor Raúl Céspedes.

#### *Escuela Moderna de Música*

El 26 de octubre actuó en el mismo escenario el Coro de Cámara Codelco Chile dirigido por Mauricio Cortés. El programa contempló *Dame la mano* (texto: Gabriela Mistral) de Erasmo Castillo, *A la orilla del estero* (texto: Miguel Arteche) de Juan Amenábar, *Alleluia* de Juan Lémann y *Un negrito muy fino* atribuido a José Zapiola en arreglo coral de Hugo Villarroel.

#### *Goethe Institut*

En el mes de octubre pasado el Goethe Institut organizó una serie de conciertos en conjunto con el Departamento de Música de la Universidad de Chile. En uno de los conciertos, el 21 de octubre, se presentó *Estampas sureñas* para piano (Daniela Acosta) de Carlos Botto.

Entre el 9 y el 13 de noviembre se llevó a efecto el VIII Festival de Música Chilena Contemporánea, organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica. Las obras interpretadas el 9 de noviembre fueron, *Crisol* (Celso López, cello), estreno de Cecilia Plaza; *Anagogística* (Óscar Ohlsen, guitarra) de Santiago Vera; *Elipse* (Juan Carlos Soto, violín; Cristián Gutiérrez, cello; María Paz Santibáñez, piano) de Paola Lazo; *Carta familiar* (texto: Floridor Pérez) para coro (Concerto Vocale, director: Víctor Alarcón) de Alejandro Pino; *Velé* (Coro Centro Artístico Quilapi, director: José Quilapi) estreno de Rodrigo Cádiz; *Ausencia de Dios* (Pablo Oyanedel, barítono; Jorge Espinoza, fagot; Enrique López, viola; Miguel Ángel Jiménez, piano; director: Víctor Alarcón) estreno de Federico Schumacher; *Lárica* (Soledad Díaz, marimba) de Gabriel Gálvez; *Quinteto N° 1* (Ensamble XXI) de Carlos Zamora; *Base Esad* (Óscar Ohlsen, guitarra) de Alejandro Guarello; *Cuarteto* (Cuarteto Sur; Juan Sebastián Leiva y Marisol Infante, violines; Aliocha Gutiérrez, viola; Alejandro Tagle, cello) de Pedro Humberto Allende y el estreno de *Divertimiento* (Cuarteto Villafruela: Miguel Villafruela, saxo soprano; Cristián Mendoza, saxo alto; Rodrigo Santic, saxo tenor; Alejandro Rivas, saxo barítono) de Hernán Ramírez.

En el concierto del día 10 se presentaron las siguientes obras: *Mobili* (Enrique López, viola; Ximena Ugalde, piano) de Juan Orrego-Salas; *Al goliardo le cosieron la boca* (Francisco Gouet, clarinete; Celso López, cello; Miguel Zárate, marimba) de Gabriel Gálvez; *Quinteto N° 1* (Ensamble XXI) de Carlos Zamora; *Base Esad* (Óscar Ohlsen, guitarra) de Alejandro Guarello; *Cuarteto* (Cuarteto Sur; Juan Sebastián Leiva y Marisol Infante, violines; Aliocha Gutiérrez, viola; Alejandro Tagle, cello) de Pedro Humberto Allende y el estreno de *Divertimiento* (Cuarteto Villafruela: Miguel Villafruela, saxo soprano; Cristián Mendoza, saxo alto; Rodrigo Santic, saxo tenor; Alejandro Rivas, saxo barítono) de Hernán Ramírez.

El día 11 de noviembre se realizó un concierto de obras electroacústicas: *Los peces* de Juan Amenábar; *Resonancias de CSound* de José Miguel Fernández; *Cygnus* de Cristián Morales; *Jojo el payaso* (El sueño de Jojo) de Felipe Otondo; *Guararí Repano* de José Vicente Asuar, y *Chile fértil provincia* de Gabriel Brncic. En el último concierto, el 13 de noviembre se escucharon las siguientes obras: *Contraluz* (Miguel Villafruela, saxo; Carlos Vera y José Díaz, percusiones) estreno de Aliocha Solovera; *Cuarteto* de cuerdas (Cuarteto Sur) de Roberto Falabella; *El arpa y la sombra* (Cuarteto Sur) estreno en Chile de Edmundo Vásquez; *Zuytt* (Cuarteto Villafruela) estreno de Andrés Ferrari, y *Cuarteto* (Cuarteto Villafruela) de Gustavo Becerra.

#### *Multisala Arena*

En la Multisala Arena se realizó el ciclo de conciertos titulado Música en la Arena organizado por músicos de la Universidad Católica. El primero de este concierto se ofreció el 15 de octubre y estuvo a cargo del Grupo de Percusión Novus (José Díaz, Marcelo Espíndola, Gonzalo Muga, Sergio Menares, percussionistas; Daniel Navarrete, contrabajo; Carlos Vera, director), quienes programaron, entre otras obras, *Arayán* de Guillermo Rifo, *Run-run se fue pa'l norte* de Violeta Parra y *Des...orientado* de Carlos Vera. El Dúo Divertimiento (Carmen Troncoso, flauta dulce; Luis Castro, guitarra) estrenaron, el 19 de octubre, *Atracciones 1* de Rodrigo Cádiz y *Minueto a dos* de Anónimo del siglo XX. El tercer concierto, realizado el 26 de octubre, contó con la participación del Trío del Sur (Margarita Zegers, Luis Castro, Diego Castro, guitarras) que presentó *El cigarrito* de Víctor Jara y *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

#### *Museo de Bellas Artes*

En el Museo de Bellas Artes, como parte del ciclo "Música en el Museo", el guitarrista Juan Mouras ofreció un recital el 17 de enero de 1999. En el referido concierto incluyó *Suite popular latinoamericana N° 2* del propio Mouras y *Orden* de Fernando García. Dentro del mismo ciclo, el 24 de enero, el "Trío op.3" (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra) presentó *Milonga perpetua*, *Danza chilota* y *Danza mapuche* de Juan Mouras; *Gracias a la vida* de Violeta Parra en versión de Mouras, y *Glosario* de Fernando García.

#### *Sala SCD*

En un ciclo denominado "La Música y la Poesía" y realizado todos los jueves de octubre en la Sala SCD, se presentaron el Ensemble Bartók, Eduardo Peralta, Andreas Bodenhöfer, Schwenke y Nilo y Eduardo Gatti. El Ensemble Bartók actuó el 1 de octubre y en su programa incluyó: *Cueca y Rin* (textos: Jaime Silva y Luis Advis) de Luis Advis; *Maestranzas de noche* (textos: Pablo Neruda) de Juan Lemann; *Parrianas* (textos: Nicanor Parra) de Gabriel Matthey; *Nocturnos* o *Queridas aguas* (texto: Raúl Zurita) de Federico Heinlein, y *Epigramas* (textos: Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres.

#### *Teatro Municipal*

El 9 de octubre, dentro de la Temporada Conciertos de Mediodía, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile, dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Dicha agrupación musical dirigida por su titular, Fernando Rosas, contempló en su programa *Andante* de Alfonso Leng y *Antaras* de Celso Garrido-Lecca.

En conmemoración de los 25 años de la muerte de Pablo Neruda, el Teatro Municipal presentó *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, con textos del poeta y música de Sergio Ortega. Esta ópera se estrenó el 14 de diciembre y se repitió los días 15 y 16 del mismo mes. Actuaron la Orquesta Filarmónica, el Coro del Teatro Municipal, Cristián Dassié (Caballero Tramposo) Miryam Singer (Teresa), Patricio Méndez (Juan Tres Dedos), Pilar Díaz (La Cantante Negra), además de Mariselle Martínez, Patricio Sabater, Lucía D'Anselmo, Ricardo Iturra y Gabriela Lehmann, en diversos roles, todos bajo la dirección musical de David Miller. La regie estuvo a cargo de Gustavo Meza, la escenografía de Salvatore Pelizari y el vestuario de Pablo Núñez.

*Universidad Andrés Bello*

En el Campus Casona de las Condes, la Universidad Andrés Bello presentó un ciclo histórico didáctico de la música en 3 sesiones que denominó "De Bach a Bartók: 2000 años de historia musical". Las tres presentaciones fueron realizadas por el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Héctor Viveros, violín; Valene Georges, clarinete; Eduardo Salgado, cello; Cirilo Vila, piano) y en la última, dedicada al siglo XX, se incluyeron, entre otras, obras de Luis Advis (*Cueca y Rín*, textos de Jaime Silva y Luis Advis) y de Gabriel Matthey (*Parrianas*, textos de Nicanor Parra).

*Universidad Católica, Auditorio Sergio Larraín*

En el Auditorio Sergio Larraín del Campus Lo Contador de la Universidad Católica, el 18 de enero, se realizó un Concierto-Homenaje con ocasión de cumplirse los 80 años de vida del compositor Juan Orrego-Salas. El programa de dicho concierto, formado íntegramente con obras de Orrego-Salas, fue el siguiente: *Esquinas* op.64 (Óscar Ohlsen, guitarra), *Sonata* op.9, (Frida Conn, piano; Fernando Ansaldi, violín), *Glosas* op.91 (Óscar Ohlsen, guitarra; Fernando Ansaldi, violín) y *Variaciones serenas* op.69 (Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas).

*Universidad Católica, Centro de Extensión*

En los programas corales realizados en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica entre el 29 y el 31 de marzo del presente año se presentaron las siguientes obras de autor chileno: *Ave María* de Juan Amenábar y *Aleluya* de Juan Lémann, interpretados por el Coro de Cámara Codelco Chile, dirigido por Mauricio Cortés el día 30 de marzo.

*Universidad Católica. Teatro Aulas Lassen*

En el Teatro Aulas Lassen ubicado en el Campus San Joaquín de la Universidad Católica, organizado por los estudiantes del Instituto de Música de dicha universidad, se realizó del 4 al 6 de noviembre "La música a mano IV". En esta serie de conciertos se escucharon las siguientes obras de autor nacional: *Autismo* para flauta (P. Hayden) y guitarra (J.A. Parra) de Juan Antonio Parra, el 4 de noviembre; *Dúo* para flauta (R. Simián) y piano (F. Gili) de Ricardo Simián y *Elegía para un hombre alto* para violín (L. Cárcamo), viola (M. Torres), cello (J. Ryo), contrabajo (F. Contreras), flauta (G. Hevia), clarinete (C. Valdebenito), trombón (C. Mezzano) y percusión (G. Reyes) de Cristián Espiñeira, el 5 de noviembre, e *Introducción y cueca N° 1 y N° 2 y Tres breves* para dos guitarras (R. Castro, Raúl Céspedes) de Raúl Céspedes, el 6 de noviembre.

*Universidad de Chile, Salón de Honor*

El 19 de noviembre el Cuarteto de guitarras "Chordae" (María Luz López, Ximena Matamoros, Andrés Rosson, Héctor Sepúlveda) ofreció un recital en el cual incluyó *Cuarteto N° 1* de Mario Arenas.

El 13 de enero de 1999 en su Salón de Honor, la Universidad de Chile rindió un homenaje al compositor, director de orquesta y profesor de esa casa de estudios Jorge Peña Hen, cuyos restos desaparecidos desde 1973, fueron encontrados a fines de 1998. En el referido acto se escucharon los discursos del Rector de la Universidad de La Serena, prof. Jaime Pozo, del prof. Miguel Castillo Didier, de la Universidad de Chile, de la profesora Nella Camarda, viuda de Peña y del Rector de la Universidad de Chile, prof. Luis Riveros. En el transcurso de la ceremonia se interpretaron las siguientes obras: *Andante* del *Cuarteto* para cuerdas (Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi, violines, Enrique López, viola, Patricio Barría, cello), y *Duérmete pequeño infante* (texto anónimo), *Reyes de Belén* (texto de Nella Camarda) y *Venid a mirarte* (texto anónimo) para coro mixto (Camerata Coral del Departamento de Música de la Facultad de Artes, director: Fabio Pérez), todas piezas de Jorge Peña Hen. El mismo grupo coral clausuró el acto con el *Himno de la Universidad de Chile* (texto: Julio Barrenechea) de René Amengual.

*Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers*

El 7 de octubre la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la Sala Zegers, rindió un homenaje a la pianista Elvira Savi, galardonada con el Premio Nacional de Música 1998. En el recital se incluyeron entre otras obras *Simpay* de Celso Garrido-Lecca, que interpretó el guitarrista Luis Orlandini, y *Trío a la memoria de Alberto Ginastera* (1983) de Gabriel Brncic, que presentó el trío formado por Jaime de la Jara (violín), Patricio Barría (cello) y Cirilo Vila (piano). El 8 del mismo mes, siempre en la sala-teatro de la Facultad, en el segundo concierto de la V Temporada de Académicos y Profesores del Departamento de Música, se interpretó el *Trío a la memoria de Alberto Ginastera* para violín (Jaime de la Jara), cello (Patricio Barría) y piano (Cirilo Vila). El 15, en el tercer concierto de dicha Temporada, se incluyó *Simpay* para guitarra (Luis Orlandini) de Celso Garrido-Lecca y *Tonada N° 4, N° 5 y N° 6* de Pedro Humberto Allende, interpretadas por Luis Orlandini en versiones para guitarra hechas por el propio intérprete. El 16 de octubre el guitarrista Mauricio Valdebenito realizó un recital en el que incluyó las siguientes obras de autor nacional: *Suite del tiempo ausente* de Horacio Salinas, *Anticueca N° 1, N° 2, N° 3, N° 4 y N° 5* de Violeta Parra y *Preludio N° 1, N° 4, N° 3, N° 6, N° 5 y N° 2* de Gabriel Matthey. El 20 de octubre, en el concierto del ciclo de Música del Siglo XX dedicado al saxofón, se presentó *Quattro liriche brevi*, op.61 de Juan Orrego-Salas, obra que fue interpretada por Miguel Villafruela (saxofón alto) y Clara Luz Cárdenas (piano).

El 13 de noviembre, ofreció un recital el guitarrista Wladimir Carrasco, ocasión en que interpretó los N°s 1, 2, 7 y 6 de *Siete preludios breves* de Miguel Letelier. El 20 del mismo mes el Cuarteto de guitarras "Chordae" (María Luz López, Ximena Matamoros, Andrés Rosson, Héctor Sepúlveda) presentó el *Cuarteto N° 1* de Mario Arenas. El 24 de noviembre, en la presentación del Curso de Cámara de Percusión, se escucharon *Preludio* de Ramón Hurtado y *Abejorros* de Vicente Bianchi. El 30 de ese mismo mes, en el concierto de alumnos de la Licenciatura en Composición, se programaron las siguientes obras: *Sugerencia flamenca* para guitarra de Luis Peña, quien interpretó su obra; *Afirmación-negación* para clarinete (Cristóbal Dahn) y piano (Bárbara Osés) de Gian Paolo Foschi; *Piezas amorosas*, tema con variaciones para piano de Carolina Holzapfel, quien la interpretó; *K-1* de Christian Vásquez para flauta (C. Vásquez); *Canciones de sueño* para soprano (Nora Miranda), violín (Adolfo Vásquez), viola (Marcela Moreno) y cello (Rita Plaza) de Abraham Padilla; *Verde y sombra* para piano (Astrid Arredondo) de Antonio Carvallo; *Trazas* para soprano (Eleonora Coloma) de Eleonora Coloma; *Monólogo* para fagot (Carolina González) de Mauricio Córdova; *Tres piezas* para piano (Cirilo Vila) de Álvaro Cabrera y *Transición-Tema y variaciones* para dos violines (Verónica Sepúlveda, Osmán Quiroz) viola (Joaquín Bustos) y cello (Paulina Olavarría) de Carmen Aguilera.

El 1 de diciembre la pianista Luisa Cánepa incluyó en su recital *Otoñal* de Alfonso Leng; y el 15 del mismo mes, en el concierto que ofrecieron la cellista Gisela Plaza y la pianista Graciela Yazigi, interpretaron la *Sonata N° 3* de Gustavo Becerra.

El 9 de enero se realizó un concierto del Taller de Música Latinoamericana 1998. Entre las obras presentadas figuraron versiones de *América patria mía* de Patricio Manns, *La primavera* de Rodolfo Parada (texto de Rafael Alberti) y *Mándame quitar la vida* de Segundo Zamora con textos propios. Como invitado al concierto actuó el Cuarteto de saxofones Villafruela (Miguel Villafruela, Cristián Mendoza, Rodrigo Santic, Alejandro Rivas) el que estrenó *Cinco danzas breves* de Luis Advís.

*Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile*

En el sexto concierto de la Temporada de Primavera 1998, el día 16 de octubre, la Orquesta Sinfónica de Chile, conjuntamente con el Ensemble Bartók y bajo la dirección de Robert Henderson, estrenó *Chile en cinco imágenes*. Cada una de estas imágenes fue compuesta por un autor diferente y participó como solista un miembro del Ensemble Bartók. Las imágenes son: *Antártida*, con violín solista (Héctor Viveros), de Miguel Letelier; *Temucana*, con cello solista (Eduardo Salgado), de Gustavo Becerra; *Silogística III*, con contralto solista (Carmen Luisa Letelier), de Santiago Vera; *Zonas eriales*, con clarinete solista (Valene Georges), de Fernando García y *Santiago, ciudad de invierno*, con piano solista (Karina Glasinovic), de Andrés Maupoint. Este concierto se repitió el 17 de octubre.

El 20 de noviembre, en el concierto inaugural ("Música de Nuevo Mundo") del Ciclo de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile "Festival Música entre Nosotros", el director peruano

David del Pino Klinge estrenó *Abro la ventana para pensar en mi país* de Rafael Díaz y el *Concierto* para guitarra y orquesta de Celso Garrido-Lecca, en el que actuó como solista Luis Orlandini.

El 8 de enero, dentro de la temporada "Enero Musical", la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Mika Eichenholz, estrenó en el Teatro de la Universidad de Chile la *Sinfonía N° 1* de Juan Pablo Barrera, obra que obtuvo "Mención de Honor" en el concurso "Lectura de Nuevas Obras" organizado anualmente por la Orquesta Sinfónica de Chile.

El Centro de Extensión Artística de la Universidad de Chile convocó a los compositores nacionales a participar en la Tercera Audición de Nuevas Obras Chilenas. Se seleccionaron las siguientes partituras que fueron presentadas para ser leídas por la Orquesta Sinfónica de Chile: *Rapa Nui (La guerra en el Polke)* de Fabrizio de Negri, *Estudio sinfónico N° 1 "Plutón, el último planeta"* y *Estudio Sinfónico N° 2 "Sikuris"*, de Carlos Zamora, *Tsunami* de Roberto Escobar, *Ártica* (con textos de Vicente Huidobro) de Mauricio Córdova y *Pascual Coña Recuerda* de Rafael Díaz. La lectura de estas obras se realizó los días 17 y 18 de marzo y la partitura que fue premiada, por tanto seleccionada para ser interpretada por la Orquesta Sinfónica en la Temporada de Primavera 1999, fue *Estudio sinfónico N° 2 "Sikuris"* de Carlos Zamora.

#### *Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación*

Durante el mes de octubre pasado, la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación organizó un ciclo de cuatro conciertos de piano que denominó Jóvenes Talentos. Éste se realizó en el Salón de Honor de la mencionada casa de estudios. En este ciclo se tocaron las siguientes obras de autores chilenos: *Tonada N° 7* de Pedro Humberto Allende (Mario Cervantes) el 13 de octubre; y *Estampas sureñas* de Carlos Botto (Javier Gutiérrez) el 27 de octubre.

El 4 de noviembre, en el salón de Honor, con ocasión de la inauguración del evento "La Universidad ante la Crisis del Hombre" patrocinado por la UNESCO, la pianista Erika Vöhringer interpretó *Homenaje a Leng* de Juan Lémann.

#### *Otros salas*

En la parroquia San Francisco de Sales, el 29 de septiembre de 1998, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile del Ministerio de Educación dirigida por Fernando Rosas. En el programa se contempló *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng, así como *Antaras* de Celso Garrido-Lecca. Estas mismas obras se incluyeron en el programa que la Orquesta de Cámara ofreció el 1 de octubre en la parroquia San Vicente Ferrer, cerrando así la Temporada de conciertos 1998 de la Corporación Cultural de Las Condes. La mencionada orquesta repitió igual programa el 6 de octubre en el Teatro Municipal de Ñuñoa.

El 6 de octubre pasado se presentó en la parroquia Nuestra Señora de Pompeya un concierto de música religiosa a cargo del coro de la Cátedra Abierta de Música Religiosa del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En dicho recital se escucharon las siguientes obras de autores chilenos: *Kyrie* (de la *Misa a la chilena*), actuando de solista César Sepúlveda, de Vicente Bianchi; *Amén y Padre Nuestro* de Pablo Délano; *Alma de Cristo y María causa de nuestra alegría* de Jorge Rojas Zegers, y *Canto para el encuentro de jóvenes* de Gumaro Martínez.

El 17 de octubre, en un local de Las Vertientes, se presentó el Coro de Cámara Codelco Chile dirigido por Mauricio Cortés. En su concierto esta agrupación coral incluyó las siguientes obras de autor chileno: *Padre Nuestro* de Juan Amenábar. *Aleluya* de Juan Lémann, *Dame la mano* de Erasmo Castillo y versos de Gabriela Mistral, *A la orilla del estero* de Juan Amenábar sobre palabras de Miguel Arteche, *Dos amantes dichosos* de Sylvia Soublette con texto de Pablo Neruda y *Un negrito muy fino zamacueca* atribuida a José Zapiola en un arreglo coral de Hugo Villarroel.

En la Maison de France, el 22 de octubre del año pasado, se realizó un homenaje al compositor Juan Lémann. En dicho homenaje participó el conjunto vocal L'atelier, dirigido por Luisette Wille-mair, junto a la pianista Erika Vöhringer. En la ocasión se presentaron las siguientes obras de Juan Lémann: *Aleluya*, los villancicos *Salga el sol* (texto tradicional chileno), *Pastores fueron cantando* (texto de Remberto Latorre) y *A la madrugada* (texto tradicional chileno), además de *Lullaby* en arreglo de Juan Lémann.



El 7 de noviembre, en el santuario de Schoenstatt de Las Condes, se ofreció un recital del pianista Felipe Browne. En el programa presentado se incluyó *Rústica* de Juan Orrego-Salas y *Vals de salón N° 2* en Do menor y N° 7 en Sol menor de Rosa García Vidaurre.

El 12 de noviembre, en las VI Tertulias del Parque Arrieta, organizadas por la Universidad SEK en Peñalolén, Erika Vöhringer presentó *Homenaje a Leng* de Juan Lémann.

El 20 de noviembre se estrenó la ópera electroacústica, en un acto y siete cuadros, *Patria* de Mauricio Díaz, compositor, y Alfonso Escobedo, libretista, en la Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho. La dirección musical de la obra estuvo a cargo de Mauricio Díaz, los tres personajes del drama fueron asumidos por Homero Pérez (barítono), Gleisy Lovillo (mezzosoprano) y Alfonso Escobedo (narrador); el acompañamiento sonoro estuvo formado por flauta (Pedro López), sampler, sintetizador y secuenciador. Intervinieron en la puesta en escena Mauricio Díaz (régie), Amparo Prieto (escenografía), Claudia del Fierro (vestuario) y Andrés Poirot (iluminación). La ópera *Patria* también se presentó los días 21 y 22 del mes.

En el Salón de Honor del ex Congreso Nacional, la División de Cultura del Ministerio de Educación organizó el 26 de noviembre de 1998 la presentación de la *Cantata de los Derechos Humanos (Caín y Abel)* de Alejandro Guarello con textos del P. Esteban Gumucio SS.CC. Interpretaron la cantata el Grupo Ortiga, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, los Coros de Bellas Artes, Balmaceda 1215, Agua Viva y Cordillera, actuó como narrador José Secal y como director general Alejandro Guarello.

Con ocasión de inaugurarse el 19° Jamboree Mundial de los Scouts el 28 de diciembre del año pasado, en el fundo Picarquín de San Francisco de Mostazal, se efectuó el estreno mundial de la cantata *La rosa de los vientos* con música de Horacio Salinas, textos de Patricio Manns y arreglos de José Miguel Tobar. La obra fue interpretada por el Grupo Inti Illimani, la Orquesta y el Coro de la Universidad de Santiago, bajo la dirección general de Santiago Meza.

El 12 de febrero, en el local de la Central Unitaria de Trabajadores, se conmemoró el cuadragésimo sexto aniversario de la fundación de la CUT. En la ocasión se estrenó la *Cantata de la CUT "Historia de los trabajadores chilenos"* de Manuel López con textos de Óscar Aguilera. La obra consta de 15 canciones precedidas por otros tantos relatos. Actuaron en el estreno los actores Ana María Vallejo y Pablo Jerez, junto a los músicos Ana María Miranda (voz), Viviana Ferrer (voz), Gabriela Aguilera (voz), Manuel López (voz y guitarra), Claudio Nichols (teclado), Eugenio Espinoza (guitarra, tiple, charango, quena, zampona y acordeón) y Diego Baeza (percusión). Esta obra, de una hora de duración, sugiere un posible renacimiento de las cantatas populares de los años 60-70 de las cuales hay ejemplos en los catálogos de Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego-Salas y otros.

## En las Regiones

### I Región

La Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Pedro Sierra, actuó en el Teatro Municipal de Iquique el 14 y 15 de octubre. En el programa se incluyó *Pupila de águila* de Violeta Parra en arreglo de Guillermo Rojas y *Conga* de la *Suite latinoamericana* de Luis Advis.

### II Región

Los días 10 y 11 de octubre se presentó la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la dirección de Pedro Sierra en el Teatro Latorre de Antofagasta. En esa oportunidad se interpretó *Pupila de águila* de Violeta Parra en arreglo de Guillermo Rojas y *Conga* de la *Suite latinoamericana* de Luis Advis. El día 13 del mismo mes dicha agrupación sinfónica actuó en el Teatro Municipal de Calama y su programa fue el mismo ofrecido en la I Región.

### III Región

En el pasado mes de diciembre el "Trío op.3" (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra) realizó una gira por la III Región. El 3 de diciembre, en la ciudad de Vallenar, el

Trío realizó tres conciertos: a las 10 de la mañana, un concierto educacional en la Escuela Básica y luego otro, a las 12 del día, en el Liceo de Vallenar, y en la tarde, a las 19:30 horas un recital público en el Salón Municipal de la ciudad. Al día siguiente a las 10:00 horas la agrupación musical ofreció un concierto educacional en el Liceo Artístico de esa misma ciudad; a las 16 horas el Trío presentó un concierto educacional en la Escuela de Tierra Amarilla y a las 20:00 horas se realizó un concierto público en la Sala de la Secretaría Regional Ministerial de Educación, en Copiapó. Las siguientes obras de autor nacional fueron interpretadas en los conciertos que realizó el "Trío op.3": *Suite Aisén* de Iván Barrientos, *Glosario* de Fernando García, además de *Danza mapuche* y *Danza chilota* de Juan Mouras.

#### IV Región

El 4 de septiembre, en el Centro de Extensión de la Universidad de La Serena, se presentó la pianista Ariadna Colli. Dentro de su programa figuró *Dos piezas negras* de Óscar Carmona.

El 2 de octubre, en la Sala Ignacio Domeyko, actuó el Ensemble de Percusión de la Universidad de La Serena integrado por Paloma Maldonado, Jorge Meza, Pablo Pallero y Raimundo Garrido, principal animador del grupo. En el concierto se incluyeron dos obras de autor chileno: *Chatarras y cacerolas* de Sergio González y *Cuarteto Antiguo* de Eduardo Cáceres. El 17 de octubre se presentó en la Catedral de La Serena la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil dirigida por Pedro Sierra. En el programa presentado se incluyó de Violeta Parra *Pupila de águila* en arreglo de Guillermo Rojas y de Luis Advis *Conga* (*Suite latinoamericana*).

Entre el 10 y el 18 de octubre se efectuaron los homenajes al maestro Jorge Peña Hen organizados por la Universidad de La Serena. El día 10 la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad de La Serena, bajo la conducción de Hugo Domínguez Cruzat interpretó el siguiente programa: Jorge Peña Hen, *Tomada*; Wolfgang A. Mozart (en arreglo de Jorge Peña Hen), *Sinfonía* en Do mayor de la *Sonatina vienesa I*; Próspero Bisquertt (en arreglo de Jorge Peña Hen), *Juguetería*, y Franz Schubert (en arreglo de Jorge Peña Hen), *Cuatro piezas* para orquesta. El jueves 15 se realizó una presentación educacional de la ópera para niños de Jorge Peña Hen *La cenicienta*, en la Sala Ignacio Domeyko. El 17, en la misma sala, se efectuó una función de la ópera para la comunidad de la Escuela Experimental de Música "Jorge Peña Hen" y el día 18 de octubre se llevó a efecto una presentación de gala de *La cenicienta* en la Sala Domeyko. El montaje de la ópera infantil contó con aportes de FONDART. *La Cenicienta* de Jorge Peña Hen fue interpretada por solistas, conjunto de baile y coro, todos alumnos de la Escuela de Música "Jorge Peña Hen", y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena. La dirección general de la obra estuvo a cargo de Agustín Cullell, quien viajó invitado especialmente desde España para la ocasión.

El 10 de diciembre en la tarde, en el Aula Magna "Ignacio Domeyko" de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de La Serena, con la colaboración de FONDART, se realizó un concierto con multimedios de obras de creadores locales. El programa presentado fue el siguiente: *Estudio*, para luces animadas, de Fabián Jander; *Universo y vida*, de Mario Arenas, con la participación de alumnas del séptimo año de la Escuela Experimental de Música "Jorge Peña Hen" preparadas en danza por María Isabel Catalán, y el estreno de *Cielo roto*, obra sinfónico-coral-multimedia de Mario Arenas, con textos de Viviana Benz. Participaron en *Cielo roto*, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, dirigida por Raimundo Garrido, el Coro Sinfónico de la Universidad de La Serena, a cargo de Eduardo E. Gajardo, un grupo de tambores, dirigido por Marcelo Salinas, y multimedia: Mario Arenas (software Cake 8.0), Fabián Jander (software "P&T") y Eduardo Arenas (imágenes). Este programa se ofreció en la mañana del mismo día 10, en el Aula Magna, como concierto educacional.

#### V Región

En el Teatro Municipal de Viña del Mar se presentó, el día 3 de octubre, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil dirigida por Pedro Sierra. En el programa contempló *Pupila de águila* de Violeta Parra en arreglo de Guillermo Rojas y *Conga* de la *Suite latinoamericana* de Luis Advis. Esta misma agrupación sinfónica repitió su programa el 31 de octubre en Los Andes, en el Gimnasio Municipal de esa ciudad.

El 5 de noviembre, en el Palacio Rioja de Viña del Mar y dentro de la Primera Temporada de música de cámara, "Conciertos de Primavera", de la Universidad Católica de Valparaíso, se efectuó un recital de la Camerata Valparaíso (Sergio León, flauta traversa; Pablo Alvarado, oboe; Soledad

Figueroa, violoncello; Guillermo Nur, guitarra; Héctor Calderón, canto y fagot). El programa, íntegramente de autores chilenos, contempló las siguientes obras: *Suite popular chilena*, pieza instrumental de Guillermo Nur; *Selección de Taquirari*, obra anónima en versión para instrumentos de Juan Yunis; *La pajita* de Horacio Salinas con textos de Gabriela Mistral, en versión de Boris Alvarado; *La flor*, música y textos de Sergio Ortega, en arreglo de Guillermo Nur; *El caracol*, música y textos de Osvaldo Torres, arreglada por Juan Yunis; estreno de *Miradas y recuerdos*, cantata para tenor, flauta, oboe, violín (Miguel Ángel Herrera, invitado), cello y guitarra de Fernando García sobre poemas de Vicente Huidobro, dedicada a la Camerata Valparaíso; *El viento en la isla* de Eduardo Cáceres, sobre un poema de Pablo Neruda, en arreglo de Boris Alvarado; *Rín*, música y textos de Luis Advis; *Capitanía*, obra con música de Luis Advis sobre versos de Cristina Miranda, y *El gavián*, música y textos de Violeta Parra, en versión de Homero Letelier.

### X Región

#### III Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia

En la flamante y recién inaugurada Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (UACH) en Valdivia, se realizó el III Encuentro de Música Contemporánea, entre el 22 y 24 de octubre. El Encuentro fue financiado íntegramente por la Universidad Austral de Valdivia y, como en años anteriores, contó con el patrocinio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC). La programación del evento incluyó charlas, conciertos y dos cursos de composición musical básica. El día 22 de octubre a las 12 horas se procedió a su inauguración con la presencia del Rector de la Universidad Austral de Valdivia prof. Manfred Max-Neef, autoridades de la Ilustre Municipalidad de Valdivia, académicos y estudiantes; además contó con amplia cobertura de radio, televisión y prensa escrita. En la tarde del mismo día el compositor Santiago Vera inició los cursos de composición musical básica para una veintena de alumnos, cuyas edades fluctuaban entre los 10 y 40 años de edad; la charla "Panorama general de la música chilena contemporánea", realizada por el académico de la Universidad Austral de Chile, Vladimir Barraza, finalizó la programación de ese día. El 23 de octubre se iniciaron las actividades, en la mañana, con el primer curso de composición y con un concierto educacional de música chilena contemporánea. Por la tarde se realizó el segundo curso de composición y a las 20 horas tuvo lugar el concierto de música de cámara de compositores nacionales. El programa escuchado en la ocasión fue el siguiente: Jorge Springinsfeld: *Angol* (1985), con texto de Pablo Neruda; Fernando Carrasco: *Canción para una lavandera* (1982), con textos de Efraín Barquero, ambas obras escritas para coro, interpretadas por el Coro de Cámara del Conservatorio de Música de la UACH, dirigido por el profesor Ignacio Moreno; Fernando García: *Viajando con Paul Klee* (1992) para violoncello y piano, sus intérpretes fueron el prestigioso dúo formado por Héctor Escobar y Ximena Cabello; Víctor Biskupovic (compositor radicado en Valdivia): *Cachimbo en La menor* (1983) y *Canción de Septiembre* (1977), ambas obras, para guitarra, fueron interpretadas por el propio compositor; Santiago Vera: *Asonantastika I* (1997), obra para piano, interpretada por Ximena Cabello; Gustavo Becerra: *Sonata* para contrabajo y piano (1960), obra interpretada por los músicos Luis Labraña y David Montaña, y del mismo compositor *Sonata N° 3* para violoncello y piano (1957) interpretada por el dúo Escobar-Cabello. El numeroso público asistente recibió cariñosamente las obras, algunas de ellas estrenos en Valdivia. El día 24 de octubre finalizaron los cursos de composición y el compositor Jorge Springinsfeld ofreció la charla "Espectáculos musicales escolares interdisciplinarios: experiencias de un compositor en el aula" (con la proyección del vídeo: "Historia de Baaba"). El III Encuentro fue clausurado con un concierto con obras de los siguientes alumnos de los cursos de composición: María Eugenia Darvich, Claudio Poo, Mahani Teave, Renate Hagedorn, Eva Muñoz, Samuel Gallardo, Valeska Biskupovic, Pamela Garay y el destacado niño de 10 años Marco Antonio Cuevas, quien a los 9 años ya compuso una obra para clavecín y orquesta en forma autodidacta.

Santiago Vera

### *Visita del Ensemble Contemporáneo*

El 21 de enero de 1999 actuó en Valdivia, invitado por la I. Municipalidad, el Ensemble Contemporáneo, grupo perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El Ensemble, que está constituido por Luis Orlandini, guitarra; Jaime Kächele, flauta, y Clara Luz Cárdenas, piano, presentó un programa en que se incluyeron *Siete canciones populares chilenas*, arregladas por Óscar Ohlsen e interpretadas por Luis Orlandini; *Raveliana* de Miguel Letelier, interpretada por Jaime Kächele y Luis Orlandini, además del estreno de *Cinco aproximaciones* de Fernando García, que estuvieron a cargo de Jaime Kächele y Clara Luz Cárdenas.

### *Semanas Musicales de Frutillar*

En febrero de 1999 se realizó la 31ª versión de las Semanas Musicales de Frutillar. El 1 del mes la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Mika Eichenholz, ofreció un concierto en el que se incluyó la *Sinfonía N° 1* de Juan Pablo Barrera. En el Concierto de Mediodía realizado el 2 de febrero en la Iglesia Católica de Frutillar por el Coro de Cámara CODELCO Chile, dirigido por Mauricio Cortés, se interpretó *Ave María* de Juan Amenábar, *Alleluia* de Juan Lémann, *Dame la mano* (texto: Gabriela Mistral) de Erasmo Castillo, *Dos amantes dichosos* (texto: Pablo Neruda) de Sylvia Soublette y *Un negrito muy fino*, zamacueca atribuida a José Zapiola en arreglo de Hugo Villarroel. Ese mismo día el Coro CODELCO Chile realizó un concierto de extensión en Frutillar Alto el que incluyó obras de Erasmo Castillo, Sylvia Soublette y José Zapiola, además de *La pollita* en versión coral de Waldo Aránguiz y de *Si somos americanos* de Rolando Alarcón (autor también de la letra) en versión coral de Alejandro Pino. El 3 de febrero, en la Iglesia Católica de Frutillar, en otro Concierto de Mediodía, se presentó Gonzalo Paredes Campos quien interpretó entre otras piezas *Tonada N° 10* de Pedro Humberto Allende.

### *XI Región*

El 9 de octubre, en la Casa de la Cultura de Coyhaique, se realizó un concierto del guitarrista Juan Mouras. En el programa figuraron los siguientes compositores chilenos: Violeta Parra (*Gracias a la vida*) y José Bernales (*Bajando pa' Puerto Aisén*), cuyas obras se escucharon en versión para guitarra sola de J. Mouras. Además, el mencionado guitarrista interpretó *Orden* de Fernando García y *Suite latinoamericana* (*Milonga perpetua*, *Tango argentino*, *Vals aires del Altiplano*, *Tonada chilena*) de Juan Mouras. El 28 de noviembre Juan Mouras efectuó otra gira a Coyhaique, oportunidad en que actuó en el Cine Teatro Municipal de la ciudad, donde interpretó su *Suite popular latinoamericana*.

### *XII Región*

El 23 de septiembre a mediodía el guitarrista Juan Mouras ofreció un concierto educacional en el Jardín de Invierno del Museo Regional de la Patagonia. Al día siguiente, en el mismo lugar, a las 19:30 hrs, ofreció un recital para todo público con idéntico programa. Éste incluía *Orden* de Fernando García y *Suite latinoamericana* de Juan Mouras. El 26 de septiembre Mouras realizó un taller de guitarra y clase-concierto donde presentó *Milonga perpetua* y *Tonada chilena* de su *Suite latinoamericana*. El 27 Juan Mouras actuó en la Sala de actos de la Escuela de la Comunidad de "San Gregorio", en el Estrecho de Magallanes. Allí interpretó *Orden* de García y *Suite latinoamericana* de su autoría.

## *Música chilena en el exterior*

Se ha tenido noticias de presentaciones de obras y otras actividades de compositores chilenos en el extranjero que se señalan a continuación.

### *Mario Arenas en Polonia*

El 25 de mayo de 1997 se estrenó en el Festival Internacional de Composición, que se realiza anualmente en Villa Decjusza, Cracovia, la obra de Mario Arenas titulada *Búsqueda y retorno* para flauta dulce contralto amplificada, acompañada de sonidos electrónicos y grabaciones de sonidos ambien-

les. Esta obra, así como *Danger* y *Ciclo roto*, fueron compuestas por Mario Arenas durante su permanencia como becario en Polonia.

#### *Músicos chilenos en festival coral*

El 18 de julio de 1988, con un concierto en el Teatro Municipal de La Serena, se despidió el Coro de Cámara de la Universidad de La Serena, dirigido por Eduardo Gajardo, previo a su viaje a Europa. En el programa, el coro incluyó *Copihue rojo* en versión coral de Eduardo Gajardo y *Canto de la acedradera* de Sofanor Tobar. La gira europea comenzó con la participación del Coro de Cámara en la XLIV edición del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre vieja efectuada en la ciudad española de Alicante. El coro chileno se presentó el viernes 31 de julio, en la última velada de la sección competitiva de dicho Certamen en que tomaron parte más de mil coristas de España y otros países del mundo, resultando triunfador al obtener el primer premio "Juan Aparicio" en la modalidad habaneras. Se debe señalar, además, que el tercer premio en la modalidad polifonía fue para el coro de profesores del Liceo de la Música de Copiapó. El Coro de La Serena viajó de España a Alemania, presentándose a comienzos de agosto en el Aula Magna de la Universidad de Heidelberg. El 9 de ese mes el Coro de Cámara de la Universidad de La Serena ofreció dos conciertos más en Heidelberg, luego viajó a otros lugares de Europa.

#### *IX Foro de Compositores del Caribe y XIII Festival de La Habana*

Entre el 1 y el 9 de octubre de 1998 se llevaron a cabo simultáneamente en La Habana, Cuba, el IX Foro de Compositores del Caribe, organizado por Casa de las Américas y el XIII Festival Internacional de La Habana, auspiciado por la Asociación de Músicos de la UNEAC. Pese a que los equipos de producción fueron distintos, no hubo lugar a desencuentros; los productores se coordinaron de tal modo que el resultado fue el de un verdadero y eficiente macro-encuentro. Asistieron compositores de Puerto Rico, El Salvador, Guatemala, Venezuela, Colombia, Chile, y, por supuesto, Cuba. Las ponencias del foro se realizaron en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, mientras que en las tardes se realizaron los conciertos en la Galería Haydée Santamaría (también de Casa de las Américas). Asistieron: Carlos Vázquez, compositor, director del Laboratorio de Música de la Universidad de Puerto Rico y presidente del Foro de Compositores del Caribe, de Puerto Rico; Germán Cáceres, compositor y director de la Orquesta Sinfónica de El Salvador y Manuel Carcache, compositor, vicepresidente del Consejo Salvadoreño de la Música ante la UNESCO, director de Teatros Nacionales, de El Salvador; Jorge Sarmientos, compositor, director de la orquesta y asesor de la Universidad de San Carlos e Igor de Gondarias, compositor y director del Departamento de Música de la Dirección General de Arte y Cultura de Guatemala; Diana Arismendi, compositora y profesora de la Universidad Simón Bolívar, de Venezuela; Manuel Posada, compositor y director de orquesta, de Colombia; Harold Gramatges, compositor y presidente de Música de la UNEAC; Alfredo Diez Nieto, compositor; Roberto Valera, compositor y Profesor Titular del ISA; Héctor Angulo, compositor; María Teresa Linares, musicóloga; María Álvarez Ríos, compositora; Jorge López Marín, compositor y director de orquesta; Danilo Orozco, musicólogo, Efraín Amador, guitarrista y compositor y Dra. Clara Díaz, musicóloga, de Cuba. Representando a nuestro país fueron los compositores Eduardo Cáceres y José Miguel Candela. Ambos expusieron ponencias, y participaron con obras en las jornadas de conciertos.

En el foro, el día 2 de octubre, Candela se refirió a su última obra *Chacabuco* (música electrónica para danza), explicando desde sus fundamentos ideológicos hasta la metodología que empleó en la concepción sonora. Cabe mencionar que esta última ponencia llamó la atención del periodista cubano Pedro de la Hoz, quien comentaría en el diario *Granma* que los compositores "Carlos Vázquez (Puerto Rico) y José Miguel Candela (Chile) dieron cuenta de proyectos asociados a la cultura latinoamericana de la liberación que necesita reivindicarse en este fin de siglo" (*Granma*, 3 de octubre de 1998, p.6). Cáceres participó el día 5 de octubre (último día de ponencias) con una resumida exposición sobre la música contemporánea en Chile y su desarrollo desde los setenta hasta hoy, ejemplificando sus comentarios con audiciones de obras de Matthey, Guarelló, Cori y del propio Cáceres.

En los conciertos, el día 3 de octubre se tocó la obra *Tubular*, para piano y tuba (instrumento que fue reemplazado en esta oportunidad por un trombón), de Cáceres; y el día 5 de octubre se audicionó la obra electrónica *Las huellas del pequeño venado* de Candela.

Los dos compositores dejaron una buena impresión entre los músicos asistentes. De hecho, ante la insistencia del compositor cubano Héctor Angulo, y debido a que ambos compositores declararon influencias étnicas importantes en sus obras, fueron invitados a realizar ponencias extras sobre este tema, en el contexto del Festival de La Habana. De esta invitación sólo se concretó la participación de Candela, con su ponencia sobre la importancia de la cultura huichol (México) en su música. Ésta se realizó en la sala Ernesto Lecuona del Gran Teatro de La Habana, el viernes 9. Además, cabe destacar que ambos fueron invitados como observadores a la reunión de balance de los miembros del Foro, encabezados por su presidente, el compositor puertorriqueño Carlos Vázquez; en la reunión, y ante solicitud del maestro Jorge Sarmientos, se aceptó como sede del X Foro de Compositores del Caribe a Guatemala.

José Miguel Candela

#### *Música chilena en gira de la Orquesta de Cámara de Chile*

Bajo la dirección de su titular Fernando Rosas, la Orquesta de Cámara de Chile, dependiente del Ministerio de Educación, realizó una gira por Europa. El 14 de octubre la orquesta actuó en la *Maly Sal* del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú (Rusia) y entre otras obras presentó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. El día 16 la Orquesta de Cámara también incluyó *Andante* para cuerdas de Leng en el concierto que ofreció en la Sala Filarmónica Nacional de Kiev (Ucrania). El día 18 el conjunto chileno actuó en el Auditorio Principal de Radio Varsovia (Polonia), donde interpretó nuevamente el *Andante* de Leng; el concierto fue transmitido a todo el país y al extranjero. Luego, en la basílica de los franciscanos en Cracovia (Polonia), la orquesta presentó la misma obra de Leng el 19 de octubre. El 21 del mismo mes la Orquesta de Cámara de Chile ofreció un concierto en la Iglesia de la Virgen María de Csongrád (Hungria), incluyendo en el programa la mencionada obra de Leng; el día 22, en el Centro Cultural Ferenc Erde Keskemeth (Hungria), la agrupación nacional interpretó *Andante* de Leng y *Antaras* de Celso Garrido-Lecca. El 25 de octubre se realizó una presentación en el Palacio Rudolfinum de Praga (República Checa) donde la orquesta de Cámara de Chile ejecutó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng y *Antaras* de Celso Garrido-Lecca; al día siguiente, en el concierto ofrecido por la Embajada de Chile en el Hotel Hilton, se escucharon las mismas obras. El 29 de octubre la agrupación musical actuó en la Altes Rathaus Festsaal de Viena (Austria) y allí presentó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. La gira de la Orquesta de Cámara concluyó en dos ciudades de Alemania, primero se presentó en Bad Mainberg el 31 de octubre, en la iglesia católica de la ciudad, donde se escuchó *Andante* de Leng y luego, el 1 de noviembre, en la Neue Aula der Hochschule für Musik, de Detmold, donde la Orquesta de Cámara de Chile interpretó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng y *Antaras* para doble cuarteto y contrabajo de Celso Garrido-Lecca.

#### *Música chilena en Dinamarca y Luxemburgo*

El 30 de octubre de 1998, en el Museo de la Ciudad de Copenhague, el dúo constituido por la arpista Sofía Asunción Claro y el flautista Lars Graugaard ofreció un concierto auspiciado por la Embajada de Chile en Dinamarca. En el programa figuró la obra de Fernando García *Comentarios breves*. Posteriormente, el 29 de noviembre, en la Galería Fred Becker de la ciudad de Luxemburgo, con los auspicios de la Sociedad para la Música Contemporánea local, el dúo Claro-Graugaard ofreció un recital en cuyo programa figuró también *Comentarios breves* de García.

#### *Música de Gustavo Becerra en Alemania*

El 14 de noviembre pasado, en el auditorium de la Freie Georgenschule, Reutlingen, la violoncellista Eva Simek ofreció un recital en el que incluyó la *Sonata* para cello y piano de Gustavo Becerra, obteniendo buena crítica y acogida del público.

#### *Música de Juan Lémann en Estados Unidos*

El 2 de diciembre de 1998, en el Morphy Hall, School of Music, Universidad de Madison, Wisconsin, el cellista Pablo Mahave interpretó *Éolica* para violoncello solo de Juan Lémann, en un homenaje

rendido al mencionado compositor. Anteriormente, en abril, de este mismo compositor, Pablo Mahave acompañado de la violinista Patricia Ahern interpretaron *Dúo* para violín y cello en las universidades de Evansville y Vincenns. Posteriormente ambos intérpretes presentaron el *Dúo* en julio en el Astern Music Festival (Carolina del Norte) y Pablo Mahave, tocó además, *Eólica* para cello solo del citado compositor.

#### *Actividades de Juan Orrego-Salas en el exterior*

A comienzos de noviembre pasado se entregó a la circulación mundial un CD que contiene la *Partita* op.100 de Juan Orrego-Salas, en interpretación del Trío Haydn (Michael Schnitzler, violín; Walther Schulz, cello; Heinz Medjimorec, piano) y Eugene Rousseau (saxofonista), a quienes el compositor dedicó la obra. El 27 de enero de este año (1999) la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana, bajo la dirección de Imre Palló, interpretó en el Musical Arts Center la *Sinfonía N° 4* (De la respuesta lejana), op.59, de Juan Orrego-Salas. Por otra parte, sus *Cantos en estilo popular* op.80, para guitarra y voz, sobre tres de las Odas Elementales de Pablo Neruda serán estrenadas próximamente.

#### *Estrenos de León Schidlowsky en Alemania*

El 28 de febrero pasado se estrenó en la Lausitzer Kirche de Berlín *Siete estructuras* para violín y piano de León Schidlowsky. Las intérpretes de la obra fueron la violinista Semadar Schidlowsky, acompañada en el piano por su hermana Rachel. En esa misma ocasión Susana Schidlowsky estrenó *Tres trozos* para piano de León Schidlowsky, su esposo. Un mes después, el 28 de marzo, se estrenó en Saarbrücken *Lamento* para contratenor y orquesta de cámara, sobre textos de Heine, de León Schidlowsky. La obra se presentó bajo la dirección de Erico Freisis.

#### *Juan Allende Blin en Nueva York*

El 30 de marzo del presente, en el Goethe Institut de Nueva York, se programó un recital del Ensemble ADHOC, formado por el pianista Tomas Bächli, el clarinetista Evan Spritzer y el contrabajista Robert Winger, dirigidos por Klaus Linder. El programa del concierto contemplaba obras de Erich Itor Kahn y Juan Allende-Blin. De este último se incluyó *Zeitspanne* para piano, y *Silences interrompus* para clarinete, contrabajo y piano.

## Otras noticias

#### *Distinciones a músicos chilenos*

El 2 de octubre de 1998, dentro del marco de la Semana de la Música, el Consejo Chileno de la Música hizo entrega de la distinción que anualmente otorga a aquellas personas que se han destacado por su trabajo y compromiso con el desarrollo de este arte en nuestro país. La ceremonia se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile y fue encabezada por el presidente del Consejo, Pedro Sierra. Los siguientes profesionales recibieron la Medalla de la Música: Sylvia Soublette, por su trabajo de investigación aplicada al desarrollo de la música antigua en Chile; Stefan Terc, por sus destacadas actividades como violinista en el campo de la música de cámara y sinfónica; Raquel Barros, por sus contribuciones a la proyección y difusión de nuestro folclore; Vicente Bianchi, por su creación y aporte a la música popular e Hilda Ruz por su trabajo en el campo de la creación escolar, coral y educación musical en general.

El cantautor Raúl Alarcón ("Florcita Motuda") fue el ganador de la 28ª versión del Festival OTI Internacional, realizado los días 13 y 14 de noviembre de 1998, en San José de Costa Rica, con su canción "Fin de siglo: es tiempo de inflamarse, deprimirse o transformarse".

A fines de noviembre de 1998 se conoció públicamente el nombre de los ganadores del Premio Municipal de Arte 1998 otorgado por la I. Municipalidad de Santiago. Dichos premios recayeron en el compositor Cirilo Vila, categoría Artes Musicales; el grabador Eduardo Vilches, categoría Artes Plásticas, y el actor Domingo Tessier (Domingo Mihovilovic), categoría Artes de la Representación. Recibió también una Mención Honrosa la bailarina y coreógrafa María Luisa Solari.

En una ceremonia presidida por el compositor y académico Carlos Riesco y realizada el 21 de diciembre en el auditorium de la Academia Chilena de Bellas Artes, se entregaron los premios anuales que dicha academia otorga a personas e instituciones destacadas en los ámbitos de la creación y el fomento del arte. Este año correspondió el premio en artes musicales "Domingo Santa Cruz" al Ensemble Bartók. Las palabras de saludo estuvieron a cargo del académico y compositor Miguel Letelier y las de agradecimiento fueron dichas por la clarinetista de la agrupación musical galardonada, Valene Georges.

El Círculo de Críticos de Arte entregó el 5 de enero del presente año los premios Crítica de Arte 1998. Recibieron premios los siguientes artistas chilenos: el director de orquesta Juan Pablo Izquierdo (Música Nacional) y la soprano Cristína Gallardo (Opera Nacional), además recibió una Distinción Especial el director peruano David del Pino por su trabajo junto a la Orquesta Sinfónica de Chile.

A fines de diciembre la Asociación de Periodista de Espectáculos otorgó sus galardones anuales. El Premio APES 1998 en Música Selecta recayó en el director de orquesta Fernando Rosas.

En la 12ª Cena de Aniversario de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), realizada el 7 de enero pasado en Casa Piedra, se entregaron las distinciones otorgadas por la SCD al mejor compositor en 1998, recayendo en los creadores Celso Garrido-Lecca y Miguel Letelier; al mejor intérprete en ese mismo período, siendo el galardonado el pianista Luis Alberto Latorre, y una distinción especial al XIII Festival de Música Chilena organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que recibió el Dr. Luis Merino, decano de esa Facultad.

#### *Homenajes a músicos nacionales*

El 6 de octubre de 1998 la División de Cultura del Ministerio de Educación invitó a un Encuentro en Homenaje a los sesenta y cinco años de vida artística de la folclorista Margot Loyola, Premio Nacional de Arte 1994. El acto se realizó en el teatro Teletón y contó con la participación de destacados artistas nacionales.

El 17 de noviembre, en el Salón Plenario del Congreso Nacional, en Valparaíso, el Parlamento chileno rindió un homenaje al fallecido maestro Mario Baeza Gajardo, recordado director de coros. Asistieron, además de las autoridades y miembros del Parlamento, personeros del gobierno, representantes de universidades y dirigentes de instituciones musicales. Más de mil coralistas llenaron el recinto y participaron con un imponente canto colectivo.

En el mes de diciembre se dio a conocer que la Academia Argentina de Música resolvió nombrar a la maestra Clara Oyuela como Miembro Correspondiente, teniendo en consideración los altos valores de la cantante, hechos evidentes a lo largo de su dilatada carrera musical, y la jerarquía de su personalidad artística. En la ceremonia de incorporación le fue conferida una medalla y un diploma. Las palabras de presentación y bienvenida a Clara Oyuela estuvieron a cargo de Carlos Manso, Académico Secretario de la Academia Argentina de Música.

#### *Concurso de composición Vicente Huidobro*

El jurado del Concurso de Composición Musical "Vicente Huidobro", convocado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para conmemorar el 50º aniversario del poeta, emitió su veredicto el 16 de octubre pasado. El fallo del jurado, que estuvo formado por los compositores Fernando Carrasco (Asociación Nacional de Compositores), Gabriel Matthey (Consejo Chileno de la Música), Cirilo Vila (Departamento de Música), presididos por el también compositor Pablo Déllano (Departamento de Música), estableció: 1. Declarar desierto el Premio en la categoría "Voz solista con acompañamiento de un intérprete" y otorgar Mención Honrosa a la obra *Aparecidos* de Rafael Díaz ("Medium"); 2. Otorgar el Premio en la categoría "Voz solista con acompañamiento de hasta cuatro intérpretes" a la obra *Horizon Carré* de Óscar Carmona ("Demihan") y Menciones Honorosas a *La nuit vient des yeux d'autri* de Boris Alvarado ("Undi"), *Sin por qué* de Mario Feito ("Andrés") y *El hombre alegre* de Alfonso Montecinos ("Napoleón"), y 3. Declarar desierto el Premio en la categoría "Voz y medios electroacústicos".



*Autores chilenos seleccionados para el festival de la SIMC*

Para el festival World Music Days 1999 organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), que se efectuará en las ciudades de Bucarest y Cluj, en Rumania, entre el 25 de septiembre y el 2 de octubre del presente año, fueron seleccionadas las siguientes composiciones: *Ciclos*, para cuarteto de cuerdas, de Aliocha Solovera; *Sax*, para saxofón contralto y cinta magnetofónica, de Mario Mora y *Obertura de concierto*, para orquesta sinfónica, de Juan Lémann.

*Compositores chilenos en el ballet*

El 16 de octubre de 1998 se presentó en la Corporación Cultural de Las Condes el espectáculo de danza-teatro: *Teresa, la mariposa arde en el vasito ambarino a los pies del Altísimo* dirigido por la bailarina y coreógrafa Magaly Rivano. La obra, que es un homenaje a la escritora Teresa Wilms Montt, contó con música de Patricio Solovera y Felipe Court.

El 31 de octubre de 1998 se estrenó en Cuba, con ocasión del XVI Festival Internacional de Ballet de La Habana, la coreografía de Hilda Riveros *Tiempo de percusión* con música de Alejandro García. La presentación de esta obra coreográfica estuvo a cargo del Ballet Nacional de Cuba, cuyo quincuagésimo aniversario se celebraba, en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana.

Los días 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19 y 20 de diciembre del año pasado, en la sala José Miguel Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes, se presentó la coreografía *Espacios invertidos... y lo que el cuerpo no se acuerda* de Elizabeth Rodríguez con música de Miguel Miranda.

Los días 21 y 22 de diciembre, en la Sala Isidora Zegers se efectuó la función de fin de año del departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el programa se incluyeron cinco coreografías con música de creadores chilenos: *Según el favor del viento*, coreografía colectiva y música de Violeta Parra; *Espejismo*, coreografía de Jorge Olea y música del conjunto Illapu; *Amanecer*, coreografía de Daniela Gajardo y música del Grupo Ortiga; *Vals*, coreografía de Verónica Varas y música de Carlos Silva, y *Run run para dos mujeres*, coreografía colectiva y música de Violeta Parra.

*El saxofón en los compositores chilenos*

El saxofonista cubano Miguel Villafruela, académico del Departamento de Música de la Facultad de Artes, ha comenzado a publicar en la revista *El Dorado*, Buenos Aires, N° 2 (primavera, 1998), pp. 26-27, una sección dedicada a dar a conocer el repertorio para saxofón de compositores latinoamericanos. Su primera colaboración es un catálogo de la música con participación del saxofón de los creadores chilenos. Lo que más llama la atención es que, desde que el profesor Villafruela se radicó en Chile, en 1993, el número de composiciones de autores nacionales ha crecido considerablemente. Entre 1930 y 1992 en el país se escribieron 10 obras con participación del saxofón, mientras que entre 1993 y agosto de 1998 se han compuesto 15 nuevas obras. Afortunadamente, el afán del profesor Villafruela de impulsar la práctica del saxofón lo hace viajar más allá de nuestras fronteras; producto de ello son sus colaboraciones con la publicación especializada argentina *El Dorado*, así como también lo son las actividades académicas que ha estado realizando en el vecino país, por ejemplo, el Seminario para saxofón y música de cámara que dictó entre el 27 y el 29 de octubre pasado en el Conservatorio Provincial de Música "Félix T. Garzón" de Córdoba.

*Nueva directiva de la ANC*

El 5 de enero la Asociación Nacional de Compositores, Chile (ANC) eligió a su nuevo presidente. Para el cargo fue reelegido el compositor Fernando Carrasco. Como es ya tradición, la asamblea general encargó al presidente designar a un grupo de miembros de la Asociación para constituir la nueva directiva. Esta quedó constituida por los siguientes compositores, además del presidente Fernando Carrasco: Cecilia Cordero, secretaria; Carlos Zamora, tesorero; Tomás Lefever y Fernando García, directores.

*Presencia musicológica en el III Congreso Chileno de Antropología "Desafíos para el tercer milenio", Temuco, 9 al 13 de noviembre de 1998*

Este evento, convocado por el Colegio de Antropólogos de Chile A.G. y la Universidad Católica de Temuco, tuvo como inquietud y motivación central enfrentar la pregunta referente a cuáles serán los

desafíos y nuevas apuestas que estarán presentes en la antropología chilena y latinoamericana del próximo siglo. El propósito de esta reunión, entonces, fue abrir un espacio de reflexión en torno a tal temática y para ello se determinaron tres ejes temáticos: métodos y paradigmas teóricos en antropología; estado actual del quehacer antropológico, en Chile y tensiones de la sociedad y la cultura chilenas, ante los desafíos del tercer milenio.

Durante cinco días alrededor de 380 profesionales y algo más de 250 estudiantes participaron en los simposios, mesas redondas y conferencias del Congreso, en jornadas que a menudo se prolongaron hasta 12 horas diarias. A diferencia de anteriores versiones –y gracias a la ayuda de la Wenner-Gren Foundation– se contó con la presencia de antropólogos de Argentina, Bolivia, Canadá, Ecuador, Francia, Holanda y México.

Los trabajos relativos a casos y problemas de la música enviados a este tercer congreso, fueron agrupados en un simposio que llevó por título “Antropología de la música y etnomusicología”, que fue coordinado por el investigador Jorge Martínez. Éste tuvo lugar el día martes 10 por la mañana y contempló la participación de los siguientes ponentes y temas: Juan Cortés, “Los instrumentos musicales como signos del mundo simbólico atacameño presentes en una imagen fotográfica etnográfica: músicos de Sequitor en San Pedro de Atacama”; Patricia Henríquez, “Los bailarines promesantes de la fiesta de La Tirana. Una aproximación hacia las personas”; Tiziana Palmiero, “El rol de la cantora en la sociabilidad chilena”; Jorge Martínez, “La Tirana: las dos caras de una tradición chilena”; Víctor Rondón, “Estudios musicológicos sobre música misional: entre la etnohistoria y la etnomusicología” y Agustín Ruiz, “Diferenciación estilística y confrontación entre los bailes chinos de la región de Valparaíso”.

Otras ponencias aceptadas, pero que no pudieron ser comunicadas por ausencia de sus autores, fueron: Claudio Mercado, “En Petorquita no había curas”; Zobeida Ramos; “Cubanos en Bellavista” y Rodrigo Torres, “Juglares urbanos y poéticas de la periferia: Roberto Parra y Hernán Núñez”.

Las ponencias presentadas en el evento temucano dejan entrever que la antropología requiere preguntarse por las paradojas y tensiones que nos plantea la sociedad contemporánea. Es evidente que el mundo no está bajo los signos de la uniformidad, por lo que el tercer milenio nos abre a la pregunta por la diversidad, el paso de las sociedades totales a las sociedades parciales, la polifonía cultural y la otredad sociocultural. La construcción de una antropología comprensiva de lo uniforme y lo diverso, de lo desencantado y lo reencantado en un contexto de globalización, velocidad y planetarización está pendiente. En esta perspectiva, el cuestionamiento referido a la pertinencia del método antropológico en esta aldea global ha quedado lanzada. Entre los desafíos del método, se deberá enfrentar la evidencia de la interdisciplinariedad como posibilidad y exigencia de aproximación a estos tiempos.

Al término del congreso –y a instancias de la propia organización– se realizó una rápida evaluación del evento, la que señaló como puntos febles la falta de discusión epistemológica, el exceso de ponencias en desmedro de la calidad del debate y la dispar calidad de muchas ponencias, cuestión que dice relación con los criterios de selección de éstas.

La Comisión Académica, encargada de la determinación de las líneas temáticas propuestas, así como la selección de los trabajos, estuvo conformada por Milka Castro Lusic (Presidenta del Colegio de Antropólogos), Francisca Márquez Belloni (Coordinadora de la Comisión Organizadora), Héctor González Cortés, Sergio Martinic, Sonia Montecinos, Juan Carlos Skewes Vodanovic y Mónica Weisner Horowitz. En el Comité Ejecutivo, que se ocupó de la realización e implementación del Congreso, participaron Miguel Alvarado, Rosamel Millamán, Cristián Matus, Ximena Navarro, Elías Padilla, Rodrigo Sepúlveda y Virginia Vargas.

Las siguientes instituciones patrocinaron la reunión: Universidad de Chile, Universidad Católica de Temuco, Universidad Austral de Chile, Universidad Bolivariana, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Universidad de Tarapacá, Universidad de Antofagasta, Instituto de Investigaciones Arqueológicas San Pedro de Atacama, Asociación Latinoamericana de Antropología, Sociedad Chilena de Arqueología, Museo Chileno de Arte Precolombino y Sur-Centro de Estudios Sociales y Educación.

La elaboración de las actas estará a cargo de un comité editorial que se responsabilizará de su publicación, la que se espera para fines del primer semestre de 1999.

*Víctor Rondón*

*El III Simposio Latino-Americano de Musicología, Curitiba, Brasil, 21 al 24 de enero de 1999.*

Convocados por la Fundação Cultural de Curitiba, musicólogos de Brasil, Estados Unidos, México, Cuba, Venezuela, Argentina y Chile compartieron sus trabajos en torno al problema "Preservación y acceso a la memoria musical latinoamericana". Durante cuatro días de intensa labor, en el auditorio del hermoso y funcional Memorial de Curitiba-Largo da Ordem, se presentaron y discutieron 27 aportes entre ponencias y comunicaciones, cuyo detalle anotamos enseguida.

### **Ponencias**

#### **Sección Preservación y catalogación de acervos históricos**

Miriam Escudero (Cuba), *El patrimonio musical conservado en los archivos eclesiásticos de Cuba: catalogación y situación de la investigación*; Aurelio Tello (México), *El archivo de la Catedral de Oaxaca: estado actual y nuevos hallazgos*; Waldemar Axel Roldán (Argentina), *Fondo Documental del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*; Lenita Nogueira (Brasil), *Museo Carlos Gomes de Campinas: catalogación y organización del acervo de manuscritos musicales*; Alvaro Carlini (Brasil), *Preservación del acervo histórico-fonográfico de la Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1936-1945)*.

#### **Sección Aspectos ideológicos y políticos**

Walter Guido (Venezuela), *Conservación y catalogación: dos problemas de los archivos musicales en Venezuela*; Víctor Rondón (Chile), *El archivo musical como memoria del poder*; André Guerra Cotta (Brasil), *Consideraciones sobre el derecho de acceso a fuentes primarias para la pesquisa musicológica*.

#### **Sección Aspectos metodológicos**

Vanda Freire (Brasil), *La construcción de conocimientos a partir de la organización de acervos antiguos*; Paulo Castagna (Brasil), *Reflexiones metodológicas sobre la catalogación de música religiosa de los siglos XVIII y XIX en acervos brasileños de manuscritos musicales*; Leonardo Waisman (Argentina), *¿Cuál manuscrito? ¿Cuál archivo? Dilemas del musicólogo en Chiquitos*.

#### **Sección Futuro de la memoria y de la investigación musical**

William Summers (E.E.U.U.), *El pasado y los archivos: hacia el futuro de la música latinoamericana*; Albertto Dantas Filho (Brasil), *La musicología brasileña y la búsqueda de nuevos paradigmas investigativos -de nuestra realidad fragmentada a la integración latinoamericana: un esfuerzo posible*; Elisabeth Seraphim Prosser (Brasil), *S.O.S.! Compositores buscan archivos institucionales*.

### **Comunicaciones**

#### **Sección Géneros musicales**

Paulo Castagna (Brasil), *La procesión de entierro de Viernes Santo: ayudas para las reconstituciones musicales*; Vanda Freire (Brasil), *La mágica*; Mónica Vermes (Brasil), *La ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno*; Miguel Ángel Baquedano (Argentina), *Composición, textura y temporalidad en la "Cantata para América Mágica" de Alberto Ginastera*.

#### **Sección Compositores y tendencias**

Fernando Lewis de Mattos (Brasil), *Aspecto del pensamiento musical de Luis Cosme*; Luciane Cardassi (Brasil), *El "viento" en la música de Bruno Kiefer y su paralelo con la poesía de Carlos Nejar*; Elizabeth Seraphim Prosser (Brasil), *Tendencias de la música contemporánea en Curitiba en la segunda mitad del siglo XX*.

#### **Sección Documentación musical**

Waldemar Axel Roldán (Argentina), *Documentación musical en el Archivo General de la Nación*; Maria Elisa Pasqualini, *Radio "Record" de San Paulo: repertorio de arreglos (1928-1965)*; Walter Guido (Venezuela), *Catálogo razonado del archivo de la Escuela de Música José Ángel Lamas de Caracas*.

#### **Sección Necesidades y propuestas metodológicas**

Lenita Nogueira (Brasil), *Propuesta mínima para catalogación de documentación musical en formato MARC*; Andre Guerra Cotta (Brasil), *El tratamiento de información en los acervos de manuscritos musicales*; Víctor Rondón (Chile), *Archivos musicales en Chile: pretérito imperfecto y futuro indefinido de la memoria musical*.

En la mesa redonda del último día actuaron como relatores Víctor Rondón (“Preservación y catalogación de acervos históricos”), Aurelio Tello (“Aspectos metodológicos”), Paulo Castagna (“Aspectos metodológicos y políticos”) y Andre Guerra Cotta (“Futuro de la memoria y de la investigación musical”).

Entre los puntos positivos del evento destacamos lo que ha sido su objetivo primordial desde su primera versión, cual es “divulgar el conocimiento resultante de la investigación musical de los diversos países latinoamericanos, propiciando el intercambio de experiencias e informaciones entre los participantes”<sup>1</sup>. No constituyó mayor problema el carácter bilingüe del simposio –en las presentaciones y el material impreso– y ya en la “primera sesión informal extraordinaria nocturna” se comprobó cuan fácilmente se superan las fronteras idiomáticas y culturales cuando prima el interés común. Otro aspecto destacable de esta reunión lo constituye el hecho de convocar a investigadores de distintas generaciones y formaciones que pudieron aprender unos de otros, demostrando que dentro de esta disciplina en nuestro continente todos los aportes son necesarios.

En el aspecto disciplinario, la convocatoria del simposio produjo trabajos que constituyeron un substancial aporte a la musicología latinoamericana, en el que el sentido de historicidad unificó los distintos universos abordados, fuesen estos acervos escritos o grabados, pretéritos o actuales, populares, doctos o tradicionales. El énfasis en aspectos descriptivos que hasta hace poco tiempo campeaba en nuestra producción musicológica regional, paulatinamente comienza a enriquecerse con enfoques interpretativos que lo complementan.

La organización, eficiente en todo aspecto, tuvo como coordinadores y responsables directos del simposio al equipo formado por la profesora Elizabeth Seraphim Prosser, el musicólogo Paulo Castagna y el director de orquesta Lutero Rodrigues. Felicitamos a la Fundação Cultural de Curitiba y a todos sus colaboradores por la visión y esfuerzo al mantener este espacio para la musicología americana. La evolución que ha demostrado en sus tres versiones el Simposio Latino-Americano de Musicología de Curitiba<sup>2</sup>, le augura una expectante situación de liderazgo en el continente.

Victor Rondón

### *Música colonial*

El V Festival de Música Antigua de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), realizado entre el 5 y 10 de octubre, contó con la participación de agrupaciones profesionales y de aficionados, así como de conjuntos escolares. El evento se inició en el Aula Magna de la USACH con la presentación del cancionero misional jesuita del siglo XVIII *Chilidúgu* de Bernardo de Havestadt, –recuperado por el musicólogo Víctor Rondón–, a cargo del conjunto Syntagma Musicum de la Universidad Santiago de Chile (USACH) (Alejandro Reyes, director, órgano, clavecín; Víctor Rondón, flautas dulces; Miguel Aliaga, viola da gamba; Julio Aravena, viola da gamba), Gonzalo Cuadra (tenor), Pablo Ulloa (violón) y el coro de niños de la comunidad huilliche de Compu, Chiloé, que dirige Gabriel Coddou. Esta obra interpretada por las mismas agrupaciones se presentó el día anterior, como preestreno, en el Monasterio de los Monjes Benedictinos y posteriormente, el día 6, en el Colegio San Ignacio El Bosque. En la función de clausura del Festival, el 10 de octubre, en el Aula Magna de la USACH, actuó el Conjunto de Música Antigua del Instituto de Música de Santiago que dirige Sylvia Soubllette. Dentro de su programa incluyó *Vamos a Belén pastores*, anónimo tradicional de Chiloé, en una versión para soprano, rabel, tiorba y viola da gamba. En el V Festival de Música Antigua participaron, además, los siguientes grupos: Consort Música Antigua, Estudio Música Antigua, Sur Antigua, Ex Tempore, Renacimiento (Temuco), Persecq (Concepción), entre otros.

<sup>1</sup>Cfr. **Anais I Simposio Latino-Americano de Musicología**, Curitiba, XV Oficina de Música, Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 1.

<sup>2</sup>Este simposio se realiza anualmente a mediados de enero y depende de la Oficina de Música de la Fundação Cultural de Curitiba (Praça Garibaldi 7 CEP 80410 250 Curitiba, Paraná, fax 5541-2231798). En la versión que reseñamos, las informaciones generales pudieron dirigirse al fax 5541-223 1798 y las específicas a E. Seraphim Prosser e-mail: prosser@cwb.palm.com.br y P. Castagna, fono-fax 5511-5564 1155.

El 26 de noviembre la Universidad de Valparaíso, con el apoyo de FONDART, en el Teatro Municipal de Valparaíso, estrenó la ópera-serenata *Venid, venid Deydades* de Esteban Ponce de León, datada en el año de 1749, en Cuzco, Perú. Esta ópera se presentó en una versión músico-escénica que fue el resultado de una reconstitución efectuada por el musicólogo Guillermo Marchant. La dirección general de la puesta estuvo a cargo del profesor Emilio Rojas.

#### *Publicaciones periódica nacionales*

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas con informaciones sobre nuestra vida musical: *Música*, boletín informativo del Consejo Chileno de la Música N° 23, de septiembre de 1998; N° 24, octubre de 1998; N° 25, noviembre de 1998, N° 26, diciembre de 1998 y N° 27, marzo de 1999. También se recibió la revista *Matiz*, año III, N° 7, diciembre 1998, editada por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En este número de *Matiz* aparecen colaboraciones de Gabriel Matthey ("Nuestra identidad oculta", 2ª parte) Fernando García ("El medio y el compositor", 2ª parte), Doris Ipinza ("Entrevista con Ahlke Scheffelt") Álvaro Menanteau ("Vladimir Groppas") y otras. Igualmente, en este número se incluye la partitura de *Cebola* de Ricardo Santander, además de noticias e informaciones diversas.

Asimismo, se ha recibido el N° 2, 1999, de la revista *Chile-Danza*, editada en el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En este segundo número se incluyen artículos de Karin Arias ("Recordando a Sigurd Leeder"), Carlos Reyes ("Proyección del folklore") y Carolina Romero ("El flamenco"), entrevistas a Patricio Gutiérrez, de Juan Alberto Pérez y a Mauricio Wainrot, de Paola Moret, noticias nacionales e internacionales de la danza y otros materiales de interés.

#### *Libro sobre el rock*

El 18 de diciembre, en el Centro Cultural de España, se presentó el libro *El grito del amor. Una historia temática del rock*, del estudioso de la música popular Fabio Salas, profesor de filosofía de la Universidad de Chile. La obra fue comentada por el musicólogo Juan Pablo González, profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

#### *Nuevos fonogramas en circulación*

El 7 de agosto, en la Casa Central de la Universidad Educare, se dio a conocer públicamente el fonograma *Música medieval y renacentista* grabado por la agrupación musical Consort Música Antigua, dependiente de esa casa universitaria. El disco compacto fue presentado por Octavio Hasbún, director del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

También ha salido a la circulación el CD grabado por el Conjunto de Música Antigua que dirige Sylvia Soublette, titulado *Villancicos del barroco hispanoamericano*. El grupo, perteneciente al Instituto de Música de Santiago, incluye obras de Fabián García Pacheco, Roque Ceruti, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan de Araujo, Zapata y otros autores coloniales de América, así como algunas piezas anónimas de igual período.

#### *Galardonado el Dr. Robert Stevenson*

El 13 de marzo pasado, durante la realización de la 25ª reunión anual de The Sonneck Society for American Music, en Fort Worth, Texas, se efectuó una sesión plenaria en honor al distinguido musicólogo Dr. Robert Stevenson. En esa ocasión el Dr. Stevenson recibió el Premio por los logros de toda una vida (Lifetime Achievement Award), que por primera vez otorga dicha Sociedad. La sesión plenaria se inició con las palabras de John Koegel (University of Missouri-Columbia), luego intervinieron Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical y Director de Opera y Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México) y Craig Russell (California Polytechnic State University, San Luis Obispo), quienes resaltaron la muy notable labor realizada por el Dr. Stevenson en las Américas del Norte, Central y Sur, tanto por su extensión como por su profundidad, lo que hacen de él uno de los más importantes musicólogos de todas las Américas.

*Premio "Tomas Luis de Victoria"*

El 15 de octubre pasado en Porto, Portugal, el jurado del II Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" comunicó que el triunfador de dicho Premio fue el compositor español Xavier Montsalvatge, en consideración a los siguientes méritos: Por la capacidad de asumir en su lenguaje los elementos universales de la música, para conducir su creación hacia una estética propia y original a lo largo de toda una carrera; por la manera de reflejar en su obra el espíritu de una época de su país con sensibilidad y elegancia personal; por el dominio de la técnica de composición y su conocimiento de otros modos de expresión de la cultura iberoamericana, que ha sabido plasmar con lucidez y maestría en su obra; por la identificación con una estética de pensamiento musical que ha existido en Iberoamérica en este siglo y de la cual se erige como uno de sus máximos exponentes.

El jurado estuvo conformado por Harold Gramatges (Cuba), presidente, Antonio Mastrogiovani (Uruguay), Luis Felipe Pires (Portugal), Alicia Terzián (Argentina), Gregorio García Segura (España), Carmen Helena Téllez (Venezuela) y Lorenzo Martínez Palomo (España).

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

*¿Cómo enseñamos la música en Chile?* (edit. María Eugenia Saavedra). Santiago de Chile: Consejo Chileno de la Música y Fundación Andes, junio, 1998, 67 pp.

Se trata de un valioso texto de referencia para la educación musical del próximo siglo, que se está distribuyendo en el país. Su contenido es producto del seminario nacional realizado en octubre de 1997 por el *Comité de Educación Musical (CEM)* del Consejo Chileno de la Música, donde hubo una variada participación con representantes de las ciudades de Iquique a Puerto Montt. Junto con incluir interesantes propuestas, su mayor valor radica en el amplio nivel de participación, con voces de diferentes latitudes y diferentes músicas. La publicación (junio de 1998) fue posible gracias al financiamiento de la Fundación Andes y la colaboración de l'Violini, con un tiraje de 1500 ejemplares.

Aparecen en el texto una síntesis de los aspectos más relevantes de las reflexiones y experiencias compartidas en el seminario titulado *¿Cómo enseñaremos la Música en Chile?* Incluye un diagnóstico y "mapeo" de la realidad actual y se hacen propuestas para asumir creativa y responsablemente la nueva reforma, con la intención de potenciar lo mejor posible la educación y formación musical de las generaciones futuras. El documento busca ser letra viva y motivadora para que, en base a un conocimiento global de la educación musical –desde la práctica del día a día–, los profesores saquen sus propias conclusiones y respondan con propuestas y acciones concretas acordes con su realidad local.

El texto aborda la educación desde las 5 áreas en que hoy se imparte la enseñanza musical en Chile, partiendo de la experiencia de profesores profesionales, instrumentistas, coralistas, folcloristas y músicos populares. El documento propone un perfil para el nuevo profesor de música a la luz de la reforma educacional y del siglo XXI, próximo a comenzar. Las opiniones vertidas coinciden en que se debe poner "fin al enciclopedismo", y se plantea la urgente necesidad de un profesor músico práctico, intérprete y creador, con base pedagógica y capacidad de gestión. Se propone una educación vinculada a la cultura local, de tal manera de relacionarse con la comunidad y, desde el "aquí" y el "ahora" abrirse gradualmente paso a la música chilena, americana y universal, siendo la investigación aplicada una herramienta fundamental para descubrir e involucrarse con el entorno/contexto.

La edición estuvo a cargo de María Eugenia Saavedra, con la colaboración de Sergio Candia, Renán Cortés y Gabriel Matthey. La distribución se inició el mes de octubre de 1998, en el marco de la Semana de la Música. En cada región se han ido constituyendo equipos de trabajo, quienes han asumido la responsabilidad de hacer una entrega orgánica y descentralizada en sus diferentes provincias y comunas. En algunos casos (I, II y VI Región) se realizó un concierto de lanzamiento y difusión en la prensa gracias a la acción planificada de los Consejos Regionales de la Música. El programa de distribución contempla cubrir lo mejor posible a todo el país antes de concluir el año 1999.

Gabriel Matthey C.

Alberto Kurapel. *Margot Loyola. La escena infinita del folklore*. Santiago de Chile: FONDART, 1997, 232 pp.

Describiría el libro de Alberto Kurapel como un tejido-textura que se va trenzando, bordando o hilando en un juego imperceptible, pero que está sujeto a reglas bien definidas. Le compete a quien lee la tarea de descifrar, descubrir y continuar el tejido, telar o bordado.

El arte de Margot Loyola constituye el objeto del libro, arte basado en la teatralización del baile y el canto folklóricos. ¿Por qué Margot Loyola? Debido a la necesidad de dejar testimonio o huella de un caso único de fusión de interpretación folklórica y expresión teatral, donde Margot Loyola habría logrado crear, al decir de Alberto Kurapel, ... *un paradigma mimético en la proyección del canto y la danza tradicionales en el que los significantes se [transforman] –a través de un fenómeno artístico espectacular–* en

*Revista Musical Chilena*, Año LIII, Enero-Junio, 1999, N° 191, pp. 110-116

*expresión estética que [comporta] una ética sin parangón en la escena folklórica chilena* (p. 13-14). Por espectacularidad el autor entiende el ...*intercambio de una interioridad dentro de un marco escénico, donde los signos alcanzan acentos universales y los significantes se materializan en una teatralidad: todo esto, por supuesto, independiente del número de personas en escena, la cantidad de vestuario, maquinaria escenográfica o de iluminación utilizadas* (p. 14). Alberto Kurapel lleva muchos años estudiando el trabajo de Margot Loyola. De hecho, este libro se complementa con un video concebido y filmado el año 1997 por él, llamado *A lo humano*.

Margot Loyola aplica un método de investigación en terreno al más puro estilo antropológico; pero, a diferencia de quienes practican esta disciplina, su investigación empírica culmina en la escenificación de una estética. A ella le interesa descubrir lo que está detrás del movimiento corporal o gestual de quienes viven el folklore como fenómeno cotidiano, incorporado a su cosmovisión. Para desentrañar este gesto que subyace al gesto, convive con los productores de folklore de las más apartadas regiones del país (utilizo el término productores como sinónimo de cultores; es decir, quienes practican algo), aprende de ellos entregándoles lo que ella sabe y sirviendo de receptáculo de nuevos saberes y anota en forma minuciosa todo cuanto puede ser útil a la hora de reconstruir lo descubierto. Antes de llevar el canto o el baile así aprendido a escena, Margot Loyola somete a la opinión de sus informantes la versión a la que ella ha llegado del material recopilado y asimilado. Durante diferentes etapas de sus largos años de trabajo de búsqueda, ha contado además con la asesoría especializada de musicólogos, especialistas en folklore y en tradiciones populares. Su talento radica en mostrar en el escenario la diversidad del folklore chileno y el carácter híbrido de cada expresión mediante imágenes sustentadas en la interpretación que ella efectúa del material recopilado.

Si concordamos con la definición de folklore proporcionada por Carlos Vega como *ciencia de las supervivencias o conjunto de bienes pertenecientes a varios estratos vencidos* (véase la p. 58 del libro de Alberto Kurapel), la estética desarrollada por Margot Loyola se inscribiría en ambas vertientes: al presentar en escena una canción y mostrar sus orígenes y variaciones (pienso en *El paletó*, por ejemplo), estaría privilegiando la primera parte de la definición; al bailar y cantar el *Sau-Sau* o cantar el *Machi-ül* (canto de machi destinado a la curación) acompañada de un kultrún, estaría develando los bienes culturales en que se sustentan las culturas pascuense y mapuche.

*¿Qué significa cantar y bailar aquello que un conglomerado guarda como tradición en las márgenes de los centros culturales?* (p. 84), se pregunta Alberto Kurapel. Ni más ni menos que apropiarse de un espacio, definir el lugar desde el que se está mirando, revertir los parámetros de centro y periferia, responderían los especialistas en estudios culturales post-colonialistas tan en boga en este fin de siglo.

Kurapel acentúa el estudio que requiere el método de Margot Loyola y, a mi parecer, les adscribe a los personajes que ella presenta en escena el rango de íconos que despiertan las asociaciones depositadas en una especie de inconsciente colectivo jungiano, precisamente debido a que se trata de *constructos* trabajados con rigor y no de *estereotipos*. El público se reconoce *en* y se identifica *con* ellos. En los *constructos* que Margot Loyola lleva al escenario resuenan discursos dominantes del centro que coexisten con resabios de alteridad que no ha podido ser eliminada. Su originalidad respecto a los productos folklóricos que se insertan en el sistema globalizante radica en negar una supuesta uniformidad. Esta originalidad se manifiesta a través de la materialización escénica, a través de la presencia de estos *constructos*.

El autor manifiesta su sorpresa ante el hecho de que alguien que no haya recibido formación académica actoral esté en condiciones de poner en práctica en forma sistemática e intuitiva tanto el método stanislavskiano de actuación, basado en la observación, la memoria de emociones y la comunión, como también de respetar las características que Antonin Artaud soñara para el teatro y que dejara plasmadas en *El teatro y su doble*; es decir, apelar a las sensaciones del espectador, *conmover, ...realizar un tipo de creación total donde sólo le quede al hombre retomar su lugar entre el sueño y los acontecimientos* (Artaud citado por Kurapel, véase p. 213).

En su libro, Alberto Kurapel efectúa un análisis semiológico de las puestas en escena de Margot Loyola, adscribiéndoles importancia vital a los lenguajes que coexisten con el lenguaje musical: es así como trata en forma detallada la iluminación, el vestuario, el movimiento o desplazamiento corporal, la gestualidad, la determinación del espacio escénico, sin por ello descuidar el análisis textual de algunas canciones escogidas.



Si Margot Loyola ha sido la personificación de una actitud investigadora guiada por el sentimiento de pertenencia a su entorno (véase la p. 197), en Alberto Kurapel recayó el extraño destino de haber sido separado en forma violenta de ese mismo entorno. Ahora, cuando ha pasado el tiempo, pero la herida producida por la no aceptación de una condición no buscada; es decir, la del exilio, no está completamente cerrada, el autor recurre a un juego dialógico encubierto con quien constituye la protagonista de este libro: en cuanto a su estructura de superficie, el mismo recrea un retazo de memoria colectiva; en lo que respecta a su estructura profunda, el libro en tanto producto es vehículo de sanación en un doble plano. Al reconocer y reconocerse en un paisaje cultural que creía perdido, Alberto Kurapel determina su posición en un macrocosmos referencial que supera las barreras de lo profano de la propia existencia y adquiere matices inscritos en el espacio sagrado del que nos habla Mircea Eliade en sus obras. Es sólo mediante la determinación de esa pertenencia que el *yo* se puede fusionar con el *nosotros* sin perder su individualidad y, al mismo tiempo, ayudar mucho a esclarecer la autopercepción que ese *nosotros* en tanto categoría tiene de sí mismo, autopercepción bastante condicionada y mediatizada por procesos de modernización superpuestos que tienen en común el gesto fundacional; es decir, la negación de lo pre-existente, lo heterogéneo y simultáneo, las fuentes, los orígenes.

Durante su exilio en Canadá, Alberto Kurapel desarrolló una estética de la *performance* sustentada en la necesidad de establecer su pertenencia a la cultura de los márgenes, cuyo modo de operar radicaba en *...sacudir [las] seguridades...* de sus espectadores<sup>1</sup>. La mirada que Kurapel cultivó en Canadá fue la del viajero por obligación, quien, en medio de una situación que puede ser traumática (la confrontación con un entorno cultural en el que el *otro*, en el mejor de los casos, es producto exótico, pero rara vez considerado equivalente a quien lo mira), comienza a observar a distancia aquello que, ésos que lo tienen cerca, están incapacitados de ver. *Develar para revelar* y educar, tarea que el autor de este libro emprende con la humildad de alguien que verdaderamente sabe de lo que está hablando. Kurapel se sitúa detrás de su objeto de estudio, muestra una estética genuina y alaba la vocación de pedagoga y divulgadora de Margot Loyola, quien se autodefine como formadora de una escuela basada en la continuidad de la difusión mediante la entrega del saber a otros, quienes, a su vez, constituirán focos multiplicadores (véase la p. 185). Sin perjuicio de lo anterior, nuestro autor toma posición: crítica, por ejemplo, la contradicción que subyace al hecho de no encontrar en el repertorio de la recopiladora e investigadora *... los testimonios existentes de aquellas realidades desamparadas del agro y de los substratos sociales de la población chilena...* (p. 179). Al expresar su opinión y sacudir seguridades diferentes a las de su público en Canadá, está practicando la verdadera crítica, aquella que aporta, *des-cubre*, pregunta, *expone* y *se expone*.

M. Soledad Lagos-Kassai

Gandhy Olivares Figueroa y Melvin Taboada Bolarte. *Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 102 pp.

Es satisfactorio corroborar que en distintas partes del mundo contemporáneo, especialmente dentro de nuestro continente latinoamericano, aún existen personas e instituciones comprometidos con el desarrollo cultural de sus respectivas comunidades y naciones, a partir de sus propios aportes y valores, frente al avance de una "cultura global" de aspectos ambivalentes y difícil de conceptualizar a cabalidad. En este marco, la Biblioteca Nacional del Perú, con el auspicio de la Pontificia Universidad Católica del Perú, realizó la Primera Convocatoria Nacional "José María Arguedas", abierta para trabajos sobre música y danza en ese país. Uno de los trabajos premiados y, por ello, publicados, es esta investigación realizada por Gandhy Olivares y Melvin Taboada, en torno a cuatro danzas de la provincia de Huamalíes, en el nordeste peruano.

Este trabajo está organizado en dos capítulos. El primero de ellos, "Consideraciones generales", nos presenta información histórica y geográfica sobre la provincia de Huamalíes, situada hacia el

<sup>1</sup>Véase Mario Lemoine, "Cuando el gesto se une a la palabra", en: Alberto Kurapel, *Le Guanaco gaúcho, La Bruta interface-Theatre-Performance*, Editions Humanitas, Montreal, 1995, p. xiii; aquí: p. xiii.

centro del Perú, además de algunos aspectos generales de sus danzas. El segundo y más extenso capítulo, "Descripción y análisis musical de las danzas", nos proporciona informaciones sobre la historia, los roles, el vestuario, la utilería y la ejecución de las danzas, así como su análisis musical. Las danzas estudiadas son la danza agrícola *Tatash*, la danza pastoril *Acha Rucu* y las danzas guerreras *Auga* y *Tuy Tuy*. Estas cuatro danzas son acompañadas musicalmente por instrumentos como el pincullo o pito (aerófono) y la caja (membranófono).

De acuerdo a sus autores, esta investigación constituye un hito, entre otras cosas, por presentar la transcripción y análisis musical de estas danzas, estudio llevado a cabo gracias a la colaboración de un cultor, el profesor Fileno Dávila Gabriel. No nos cabe duda que este es el camino por el cual podemos acercarnos a la comprensión integral de este tipo de expresiones culturales. Sin embargo, estimamos que hay algunos puntos que debieran ser revisados y mejorados para potenciar este tipo de trabajos.

Primero, los autores no explican su metodología de transcripción, en términos de reflexión teórica y crítica acerca de esta importante herramienta etnomusicológica y de los recursos tecnológicos usados en este caso. Con relación a esto, el tipo de notación empleada, pese al uso de ciertos signos especiales, nos transmite la impresión que este tipo de música se enmarca dentro del sistema de temperamento igual (LA central = 440 Hz), fundamento de la música tonal euro-occidental. ¿Es realmente así? Por otro lado, el tipo de análisis musical empleado está centrado en el parámetro altura, con uso de términos y conceptos como "escala", "tempo", "mordentes y trinos", etc., todos muy respetables pero, ¿no será más apropiado en un tipo de música como esta, vinculada a la danza, centrar los análisis en el parámetro ritmo más que en la altura, con una revisión crítica de los marcos teóricos empleados? Al respecto, es posible que, dada la naturaleza que intuimos en esta música y las luces que tenemos sobre su historia, los marcos teóricos acerca de fórmulas rítmico-melódicas, desde los antiguos modos eclesiásticos medievales hasta el complejo sistema de ragas en la India, proporcionen un mejor respaldo para el estudio de esta música. En otro ámbito, con excepción del estudio acerca de la danza *Tuy Tuy*, no se establece claramente la correspondencia entre las partes o mudanzas de cada danza y las secciones de la melodía.

Por último, encontramos una tensión no resuelta entre la teoría que subyace en uno de los propósitos mencionados en la introducción del trabajo, "contribuir a mantener intactas las melodías transcritas y analizadas de las danzas escogidas" (p. 15), y un hecho empírico que los mismos autores constatan en el caso de la música de la danza *Tuy Tuy*: "Creemos conveniente indicar que las piezas musicales consideradas en el presente análisis fueron grabadas en dos oportunidades por el mismo intérprete, existiendo entre ambas un período de cinco años [...] Agregamos que, al comparar la interpretación de los dos registros, para sorpresa nuestra [...] se han producido ciertos cambios y modificaciones rítmico-melódicos, lo cual demuestra la plasticidad que tiene el folclore" (p. 68). ¿Bajo cuáles criterios se busca "mantener intactas" melodías que corresponden, por lo visto, a sólo algunas de varias posibles versiones permitidas por "la plasticidad del folclore"?

Creemos que las respuestas a esta última pregunta, así como a las inquietudes que señalamos anteriormente, pasa por asumir y aceptar la novena y última recomendación que los autores hacen al final de su trabajo: "Buscar la coordinación internacional para el intercambio de conocimientos, así como de profesionales destacados en el campo de la etnomusicología y demás ciencias afines" (p. 99). Sólo el diálogo y el intercambio inter-, intra- y trans-disciplinario, a niveles nacionales e internacionales, nos permitirá potenciar trabajos, investigaciones y esfuerzos tan loables como el que han realizado Olivares y Taboada. Un diálogo y un intercambio que no sólo ha de contribuir a la revisión de marcos teóricos y metodológicos específicos para el estudio de nuestras músicas y nuestras danzas, sino también ha de contribuir a la reflexión acerca de conceptos fundamentales como folclore, cultura nacional e identidad cultural.

Amós David, Pilco Loayza. *Danzas del Cusco: didáctica para su enseñanza* / Nanda Leonardini Herane. *El Ayarachi: grupo Kuntur Chaya Ayarachi de Paratia* / Guillermo Salas Carreño. *Representación de la esclavitud en danzas peruanas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 129 pp.

Los tres trabajos mencionados corresponden a avances de investigación en el área de danza, los cuales recibieron menciones honorosas en la Primera Convocatoria Nacional "José María Arguedas" en Perú,

circunstancia que ha permitido su publicación y difusión, tal como señalamos a propósito del trabajo de Gandhy Olivares y Melvin Taboada, reseñado en esta misma revista. Dadas sus características de avances de investigación, nos limitaremos a hacer comentarios muy generales de estos trabajos.

El trabajo de Amós Pilco, *Danzas del Cusco: didáctica para su enseñanza*, busca proporcionar a los educadores peruanos un instrumento auxiliar para la enseñanza de expresiones culturales propias del Perú, en este caso danzas. Después de una primera parte, donde se plantea una propuesta de orientación para el proceso de enseñanza-aprendizaje, Pilco nos presenta el análisis de las danzas. Para cada danza analizada, nos proporciona informaciones sobre la historia, los roles, vestuario y utilería, la ejecución de las danzas y la música que las acompaña. Las danzas estudiadas son la danza guerrera *Q'ara Ch'uncho*, la danza festiva *Carnaval de Combapata*, la danza carnavalesca *Panti Pallay*, la danza agrícola *Qanchi*, la danza religiosa *Qhapaq Qulla* y la danza *Carnaval Cusqueño*. Sobre este interesante trabajo hacemos dos observaciones. Primero, ignoramos hasta qué punto el tipo de notación empleada permite una reproducción efectiva de las danzas descritas. Y segundo, la información acerca de la música se reduce a la enumeración de instrumentos empleados y a la mención de fonogramas donde se puede hallar la música. En este aspecto, el trabajo de Olivares y Taboada, reseñado en esta misma revista, como mencionamos, debiera señalar un camino para profundizar los estudios en esta área.

Por su parte, Nanda Leonardini nos entrega una entrevista realizada al Grupo Kuntur Chaya Ayarachi de Paratía. La finalidad de esta entrevista, realizada por la autora en su calidad de asesora del Centro Cultural Folklórico de la Universidad Nacional de Ingeniería (FOLKUNI), era conocer los propósitos que grupos como éstos tienen para la difusión de su cultura, así como crear una instancia de aprendizaje de una "fuente viva y verdadera", como el caso de estos cultores. Los integrantes de este grupo son pastores alpaqueros, todos procedentes del distrito de Paratía, situado en la región José Carlos Mariátegui, al sur de Perú, limitando con Chile. *Ayarachi* es el nombre con el cual se conoce a la música fúnebre del Altiplano, interpretada con zamponas y bombos. A partir de esta entrevista se puede extraer una serie de ideas, algunas de las cuales son señaladas por Antonio Rengifo Balarezo, el cual realizó el prólogo de este trabajo. Tensiones entre políticas estatales y propósitos de preservación y difusión desde las culturas locales, tensiones entre cultores comprometidos y artistas e instituciones que buscan el reconocimiento y el beneficio económico en el mundo del espectáculo, en fin, tensiones entre un sistema económico y cultural en vías de globalización y comunidades que buscan mantener y defender su identidad. Parece que "el fin de la historia" definitivamente no ha llegado, al menos en estos rincones del mundo.

Finalmente, Guillermo Salas nos presenta un avance de su investigación sobre danzas peruanas en las cuales se representa la esclavitud negra. Salas entrega interesantes orientaciones históricas y teóricas acerca de la danza andina, informaciones sobre la presencia de los negros en la sierra peruana durante la colonia y la descripción de cinco danzas de temática negra: *La Pachahuara de Acolla*, *Los Negritos de Huanuco*, *Los Negritos de la Provincia de Concepción*, *Los Negritos de Lucanas* y la danza *Qhapaq Negro de Paucartambo*. Los análisis de Salas nos permiten descubrir que las danzas, como la música y otras expresiones artístico-culturales, son fuentes vivas de la historia y, por lo tanto, nos estimulan a explorar más estas áreas de nuestras culturas, con el enriquecimiento que pueden proveer los estudios interdisciplinarios.

En suma, tres avances que nos invitan a mirar nuestro entorno cultural y reconsiderar los temas de la identidad y la otredad, lo propio y lo ajeno, lo tradicional, lo moderno y, ahora, lo posmoderno. No desde teorías políticas ni fantasías socioeconomicistas, sino desde nuestra danza y nuestra música.

Cristián Guerra Rojas

*Hernando Franco (1532 - 1585)*. Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (trans), Tesoro de la Música Polifónica en México, IX. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1996, 192 pp.

Hernando Franco es considerado uno de los más notables compositores renacentistas del siglo XVI en América. De origen español, nació en 1532 en Galizuela (Alcántara) y fue niño cantor en la catedral de Segovia. En 1573 su nombre aparece en los registros de la catedral de Guatemala como maestro de capilla. Entre 1575 y 1585 (año en que murió), fue maestro de capilla de la catedral de México, sucediendo en el cargo a Juan de Victoria, también de origen español.

Bajo el ministerio de Franco la música catedralicia alcanzó su apogeo, gracias a nuevas contrataciones de músicos y una importante cantidad de composiciones que enriquecieron el archivo catedralicio.

Del padre Hernando Franco se conserva una cincuentena de obras en las catedrales de México, Puebla y Guatemala, así como en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, Estado de México, y en la Biblioteca Newberry de Chicago, Illinois, E.U.A. La música de Hernando Franco se conecta con el estilo polifónico franco-flamenco, con influencias de compositores como Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Josquin des Près y Jacob Obrecht, cuya música se tocaba en la catedral de Segovia. Más directa fue la influencia de compositores españoles como Cristóbal Morales, Pedro y Francisco Guerrero y Bartolomé de Escobedo. La obra religiosa de Hernando Franco incluye misas, motetes, salmos, himnos, responsorios, salves y magníficos, escritos a cuatro, cinco y seis voces.

Este primer volumen contiene: dos versiones de la antífona *Asperges me*, el motete *Vidi Aquam*, tres misas "breves" con solo Kyrie, Sanctus y Agnus Dei, cuatro himnos para "el tiempo de pasión": *Vexilla Regis* (2 versiones), *Arbor decora et fulgida*, y *O Redemptor*, una Lamentación, la antífona *Christus Factus est*, el salmo *Miserere mei, Deus*, el motete *Surrexit Dominus vere*, tres himnos con los textos *Salutis humanae Sator, Quicumque Christum Quaeritis* y *Ut Queant laxis*.

El apéndice incluye dos salmos encontrados en la catedral de Puebla que no tienen textos. De éstos se presentan dos versiones, una en cuatro pautas y otra en reducción a dos pautas, lo cual facilita su ejecución al teclado.

La materia prima para las obras de Franco, como para todos los compositores de música religiosa de su época, es el canto gregoriano, por lo que su pensamiento musical se adecua a los modos eclesiásticos medievales, resultando una música esencialmente diatónica, de estilo austero y sobria expresividad.

En la introducción de 43 páginas, Juan Manuel Lara nos informa sobre la vida del compositor, especialmente lo que se refiere a sus diez años en la catedral de México y sobre las obras que allí compuso. Cada una de las obras aquí transcritas es acompañada de un comentario particular, el texto en latín, su traducción al castellano, la referencia bíblica y el contexto litúrgico, datos relevantes cuando de interpretación se trata.

Este primer volumen con obras del compositor español radicado en México es eminentemente funcional y su objetivo principal es facilitar la ejecución de sus obras. Con tal propósito se agregan además una guía para la pronunciación del latín y el *Incipit* de cada obra, cuyo propósito es proveer a los intérpretes de una idea de lo que fue la notación original.

Una excelente edición, que esperamos sea continuada por otras publicaciones que hagan posible la interpretación de tanta música valiosa de los polifonistas novohispanos.

Inés Grandela Del Río

### Resumen de Tesis

Una nueva tesis de postgrado presentada por un egresado del Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte dictado por la Facultad de Artes se ha sumado a los fondos de nuestra Biblioteca.

Iván Barrientos Garrido. "El expresionismo en la música y la pintura. Encuentro de dos poéticas". Santiago de Chile, septiembre de 1998, VIII+98 pp.

El expresionismo es universal, constituyó la revolución artística más importante de este siglo, pues con ella se inició el modernismo en el arte contemporáneo. Fue una teoría de la expresión que buscó afanosa y a veces desesperadamente una respuesta al sentido de la existencia. Como signo de los tiempos interpeló e incomodó al espíritu y la mente de los hombres de toda una época con el propósito de hacerlos reaccionar frente a sí mismos y a un mundo que de muchas formas los presionaba y los violentaba. En este sentido, este movimiento estético se constituyó, de alguna manera, en una fuerza benefactora que actuó como catarsis, no sólo en los artistas expresionistas que lo encarnaron a través de sus vidas y sus obras, sino que también en toda la sociedad.

Lo anterior resume el problema y la consiguiente hipótesis de la presente investigación que sostiene que: *las poéticas expresionistas pintura y música están subsumidas en un mismo objetivo universal que consiste en la búsqueda de una explicación que informe y dé cuenta del sentido de la existencia.*

El cuerpo de la tesis está estructurado en cuatro capítulos. Postulando una delimitación precisa del campo exploratorio del objeto materia, se inicia el primer capítulo con un breve estudio del concepto expresión desde el punto de vista de la semiótica, de la filosofía y finalmente de la estética. Esta metodología permitió transitar desde la expresión al expresionismo y sobre todo vincular a la palabra expresionismo el sentido que ésta tiene en la pintura y en la música.

El segundo capítulo desarrolla el expresionismo en la pintura: las generalidades de este movimiento estético, los precursores e influencias, que arrancan del gótico medieval tardío y siguen la línea de pintores y grabadores como Grünewald, Cranach, Dürero, Holbein, Goya, Van Gogh, Gauguin y Munch. También se consignan en el análisis de los antecedentes del expresionismo a los grandes maestros del pensamiento que, a través de sus obras, otorgaron a este movimiento el necesario sustento y fundamento teórico: Schopenhauer, Nietzsche, Zola, Novalis, Dostoiévsky, Strindberg, Kierkegaard, Nerval, Baudelaire, Trakl y Freud entre otros. Respecto de los dos principales focos artísticos desde y en los cuales se asentó y desarrolló este movimiento estético: Die Brücke (El Puente) y Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), éstos se presentan con profusa información permitiendo a través de la profundidad y densidad conceptual, destacar el dinamismo y la originalidad de las ideas estéticas propugnadas tanto en la relación con los fauvistas como en sus máximos cultores: Paula Moderssohn, Christian Rolf, Emil Nolde, Ernerst Kirchner, Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Wasilly Kandinsky, Franz Marc, Beckmann, Dix, Grosz, Kokoschka y Schiele.

El capítulo tres se refiere al expresionismo en la música y su encuentro estético con el expresionismo pictórico. Se indagan, en los antecedentes del expresionismo musical, los elementos que llevaron al sistema tonal al quiebre, disolución y finalmente a lo que Schoenberg denominó la emancipación de la disonancia: el tritono, la disonancia, la modulación, la tonalidad evolutiva, lo cíclico y el cromatismo. Estas variables se ilustran con ejemplos, estilos y representantes: el canto gregoriano, la polifonía modal, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Liszt, Brahms, Mahler, Strauss para concluir con los músicos expresionistas por antonomasia: Schoenberg, Berg y Anton Webern el músico que abrió camino a las proyecciones y aventuras más atrevidas de la vanguardia musical.

En el cuarto capítulo –dedicado a las conclusiones y consideraciones finales– se da solución al problema principal de la tesis, cual es la conciliación entre pintura y música expresionista. Aquí se agotan todos los detalles que pudieran falsar la hipótesis. Se demuestra que en la diversidad se encuentra una motivación constructora y que es precisamente esta motivación la que genera la materialización de estas poéticas expresionistas que, encarnadas principalmente en la atonalidad y deformación de la figura, respectivamente, constituyeron la expresión máxima de la angustia que vivió el hombre frente a los grandes y traumáticos acontecimientos que cubrieron la primera mitad de nuestro siglo.

*Iván Barrientos Garrido*

## IN MEMORIAM

### *Juan Amenábar Ruiz (1922-1999)*

La vida profesional de Juan Amenábar Ruiz (22 de junio, 1922; 3 de febrero, 1999), se bifurcó en la ingeniería y la música. Realizó sus estudios de ingeniería civil en la Universidad de Chile y se desempeñó profesionalmente durante largos años en ENDESA. Su inclinación por la música encontró una firme acogida en el seno familiar con su padre, don Alfredo Amenábar Ossa, violoncelista y miembro activo de la Sociedad Bach de Santiago, con quien inició sus estudios musicales, los que posteriormente continuó con Luis Vilches (técnica coral), Lucila Céspedes (armonía) y, en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile, con Jorge Urrutia Blondel (composición musical e instrumentación).

Fue sin duda su profesión de ingeniero la que le permitió hacer gala de una gran capacidad de organización en la música, que se revelara en la creación del Taller Experimental del Sonido en la Pontificia Universidad Católica, el impulso a una sala del compositor chileno en la Biblioteca Nacional, la instalación de un gabinete de música electroacústica (GEMA) en la Facultad de Artes y su gestión como presidente de la Asociación Nacional de Compositores entre 1971 y 1979, en las que conjugó la inteligencia con el compromiso riguroso y total. Cabe agregar, sin afán de exhaustividad, su labor como Director del Departamento de Música y Vicedecano de la Facultad de Artes además de su calidad de miembro de la Comisión Superior de Evaluación de la Universidad de Chile, la que realizó con posterioridad a su retiro de ENDESA y a su integración como académico en calidad de jornada completa de la Facultad.

Como profesor, se dedicó en alma y vida a la formación de los jóvenes, especialmente de aquellos sin conocimientos previos en la música, tarea que él siempre asumió como un interesante y estimulante desafío. Como compositor una parte importante de su obra creativa es vocal, sea para coro solo o acompañado, o para voz acompañada de un instrumento o conjunto. Escribió también obras de cámara instrumental, para solistas y conjuntos. Al igual que otros compositores de la generación que inicia la comunicación de su música entre 1948 y 1950, Juan Amenábar cultivó la música incidental para cine o teatro.

Particular importancia reviste su música electroacústica, la que a través de obras como *Los peces* (1955), *Klesis* (invitación) (1968), *Preludio en High Key* (1970), *Sueño de un niño* (1970), *Amacatá* (1972) y *Ludus vocalis* (1973), entre otras, abrieron nuevos senderos, no sólo en el Chile ávido de cambios de los 50 y los 60 sino que en toda América Latina. A través de ellas se manifiesta otra de sus facetas, la de estar permanentemente en la vanguardia de los cambios. Ésta se revela además en la *Misa litúrgica* para coro y orquesta (1964), la que figura entre las primeras misas escritas en Chile con texto litúrgico en castellano, y en la que manifiesta su temperamento profundamente cristiano. Esta obra se enmarca en los cambios radicales que en la liturgia y, en general en toda la Iglesia Católica, introdujera el Concilio Vaticano Segundo. En el campo de la musicología, su sensibilidad ante las coyunturas de cambio se percibe en su trabajo de incorporación como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, que versa sobre la "Música en la sociedad de consumo", en el que entrega una visión absolutamente original de un fenómeno que él percibió en todos sus alcances desde sus albores en nuestro país.

En último término, "la música fue más fuerte" en la vida de Juan. Su partida deja un gran vacío en nuestra Facultad de Artes. El dolor que provoca su ausencia se mitiga frente a la solidez de su legado. A nombre de la Facultad de Artes presento mis respetos a su esposa Eliana Fölch y a toda la hermosa familia que con ella formara.

*Luis Merino*

### *Federico Heinlein (1912-1999)\**

Querido Federico: Quisiera decirte que nuestro diálogo no se interrumpirá. Así como, de butaca a butaca cambiábamos impresiones en los teatros; así como junto a Inés nos mirábamos, con caras largas o sonrisas, según lo visto u oído en la escena, así —estoy seguro— continuaremos nuestro encuentro, a pesar de tu ausencia.

Porque tu presencia continuará viva y actuante. Por algo fuiste de los primeros en integrarte al Círculo de Críticos de Arte. Hace poco nos dejó Wilfredo Mayorga; ahora tú te alejas, cuando nuestro Círculo ha cumplido cincuenta años de vida. De ellos, una parte muy considerable la vivimos con tu presidencia. Durante ellos se fue haciendo realidad el propósito de colaborar a la vida artística de nuestro país, destacando con el Premio de la Crítica a los mejores exponentes de la plástica, el teatro, la danza, el cine y, más recientemente la literatura. Dejo al último la música, porque ella se convirtió en nuestro lugar de trabajo habitual, en el concierto sinfónico, la ópera, y en tu campo más querido, el de la música de cámara.

Recuerdo claramente que cuando aceptaste ingresar al Círculo de Críticos, advertiste al grupo que eras compositor. Eso, además de profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de profesor particular y de pianista acompañante. Parecía mucho, pero tus cualidades de laboriosidad fueron, sin duda, excepcionales.

Es cosa de agradecerte ahora, las reiteradas “clases” de puntualidad que nos dabas en cada reunión del Círculo. Lo concreto de tus opiniones, siempre en busca de lo esencial. Poco a poco fuimos entendiendo que el compositor y crítico, Federico Heinlein, era un agudo crítico de sí mismo, tarea muy difícil de concebir. Para ti, era muy natural escribir obras cuyo estilo buscaba la expresividad, la comprensión, desafiando lo experimental y exteriormente complicado, tan de moda hace cuarenta años. Deseo de comunicación, hiciste del canto tu medio favorito; de la poesía tu aliada en el ritmo musical. Tu *Balada matinal*, la *Tripartita*, son breves y ágiles muestras de lo atractivo que puede ser el empleo de medios reducidos. La *Sinfonietta* (senza timpani) parece la declaración de un propósito muy firme de evitar la espectacularidad sonora; tal como lo es también la intimidad de la voz acompañada o el juego de colores instrumentales.

En tu obra, querido Federico, varios poetas chilenos han encontrado su música. Hay allí, me parece, tu auténtico deseo de integración al medio; de manifestar el amor a este país que una vez definiste como “un regalo de la vida”. Efectivamente, Chile te brindó su paisaje, su poesía, al calor de la amistad y el amor. Fue la gran revancha ganada a una vida anterior, a los sinsabores recogidos en tu vida de germano ordenado y laborioso, que llegó a Chile desde su trabajo como pianista asistente del gran Erich Kleiber, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Pero me niego a creer que tu asimilación a la vida chilena haya sido “un regalo”. Lo ganaste muy bien, encontrando desde el amor que iluminó tu vida, hasta el Premio Nacional de Arte que coronó tu creatividad de compositor y crítico. Pudiste ganar también el afecto de tus discípulos, a quienes enseñaste los misterios del equilibrio sonoro en la música de cámara; en el “lied” y las “arias”. Todo ello en una vida de cincuenta años en Chile; en trabajo constante, con honorarios continuados y paciencia inagotable.

Y luego de la cátedra, a los conciertos. Allí nos encontrábamos, tú sin asomo de cansancio, cumpliendo nuestro horario “de siete a nueve”. Las cabezas plateadas de Inés y Federico eran punto de referencia en las salas de espectáculos. Y dabas otra lección a los críticos: al día siguiente, puntualmente al medio día, llegaba tu comentario a la mesa del editor. A veces hasta solías agregar alguna excusa a los lectores por esos involuntarios cambios de letras o puntuación, que ocurren en el proceso de impresión. Tales “gajes del oficio” tu no los dejabas pasar. Además ¿Puede un compositor opinar con equidad acerca de la obra de otro compositor? La prueba era dura. Pero nunca caíste en lo de superponer tu orientación estética sobre la del colega. Toda diferencia la situabas en el campo técnico, con lenguaje conciliatorio, ajeno a toda pedantesca corrección. Otra lección que te agradecemos, querido Federico.

(\*) Discurso pronunciado en el funeral de Federico Heinlein, en representación del Círculo de Críticos de Arte.

Deben terminar aquí nuestras tradicionales dos carillas. Ahora nos despedimos, Federico. Has partido obedeciendo leyes ineludibles trazadas por esa Voluntad Superior que dirige los mundos y nuestras pequeñas vidas. Continuaremos nuestra charla con fecha de futuro. Por mientras, tus colegas del Círculo de Críticos de Arte, te dejan por mi intermedio, un ramo de cariñoso recuerdo y gratitud. Descansa en Paz.

*Daniel Quiroga*



# Índice de números publicados correspondientes a 1998

## ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aharonián, Coriún.* Al rescate de buenas tradiciones. N° 189:53.
- Becerra Schmidt, Gustavo.* La posibilidad de una retórica musical hoy. N° 189:37.
- . Rol de la musicología en la globalización de la cultura. N° 190:36.
- Carrasco, Fernando.* Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones. N° 189:76.
- Castillo, Gabriel.* Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. N° 190:15.
- Castillo Didier, Miguel.* Jorge Peña Hen. A veinticinco años de su muerte. N° 190:7.
- Corrado, Omar.* El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones. N° 189:59.
- Göllner, Theodor.* Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasylbulos Georgiades. N° 190:82.
- Knepler, Georg.* Hanns Eisler y la posteridad. N° 190:64.
- Matthey Correa, Gabriel.* Las encuestas del Festival. N° 189:66.
- Merino, Luis.* Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. N° 189:9.
- Miranda, Ricardo.* Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga. N° 190:55.
- Solovera, Aliocha.* Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia? N° 189:77.
- Torres, Rodrigo.* El XIII Festival de Música Chilena. N° 189:53.
- . Calló su voz, mas no su canto. N° 190:11.

## ÍNDICE DE RESEÑAS

### Autores de Reseñas

P.	:	Alicia Pedroso
C.G.	:	Cristián Guerra
G.M.	:	Guillermo Marchant
I.G.	:	Inés Grandela
J. M.	:	Jorge Martínez
M.C.	:	Miguel Castillo Didier
R.T.	:	Rodrigo Torres
V.R.	:	Víctor Rondón

### Libros

- Besoain Armijo, Raúl. *René Amengual, un enamorado de la música.* Santiago: Tiempo Nuevo, 1997, 87 pp. C.G. N° 189:97.
- Emilio Casares Rodicio (dir). *Cuadernos de Música Iberoamericana.* Madrid: Fundación Autor/Sociedad General de Autores y Editores/Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. II-III, 1996-97, 565 pp. C.G. N° 189:101.
- Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX.* Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1995, 494 pp. M.C. N° 189:99.
- Miguel Castillo Didier. *Órganos de Santiago.* Santiago de Chile: Alfabetá [1998], 214 pp. G.M. N° 190:109.
- Jaime Donoso A. *Introducción a la música en veinte lecturas.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Instituto de Música, Colección de Textos Universitarios, 1997, 139 pp. V.R. N° 189:100.
- Roberto Escobar. *Creadores musicales chilenos.* Santiago: Ediciones Ril, 1995, 149 pp. V.R. N° 189:98.
- Intensidad & Altura.* Revista de Música en el Perú. Año I, N° 1, diciembre 1997, 110 pp. Incluye separata (partitura). Revista de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música realizada en convenio con la Biblioteca Nacional del Perú. R.T. N° 190:107.
- Miguel Letelier Valdés. *Pequeño libro para piano. Siete piezas.* Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, serie P, 1997. I.G. N° 190:110.
- Música e Investigación.* Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". R.T. N° 190:106.

- Ernesto Quezada. *Música del renacimiento para guitarra*. Volumen I: danzas italianas y francesas de Joanambrosio Dalza, Pietro Paolo Borrono, Pierre Attaignant y Adrian Le Roy. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997. J.M. N° 190: 111.
- Revista Resonancias*. Santiago: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 1, noviembre, 1997, 89 pp. A.P. N° 189:102.
- Andreu Ricart, Ramón y Jorge Springinsfeld Vergara. *Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile*. Santiago de Chile: Serygrab, 1997, 145 pp. C.G. N° 190:108.
- Víctor Rondón. *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidúgü (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Santiago: Revista Musical Chilena/FONDART, 1997, 61 pp. Texto, ilustraciones y partituras. R.T. N° 190:104.
- Fonogramas
- Alejandro Guarello*. Disco compacto (DDD). FONDART, 1998. 74':44". R.T. N° 190:117.
- Chile contemporáneo en el sonido. Ensemble Bartók*. CD digital. SVR-6003-2. Ensemble Bartók. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). G.M. N° 189:105.
- Del barroco al clasicismo en la América virreinal*. CD digital. Syntagma Musicum. Editorial Universidad de Santiago, 1995. G.M. N° 189:103.
- Homenaje a Harold Gramatges, Premio Iberoamericana de la Música Tomás Luis de Victoria*. CD digital. Intérpretes varios. Magic Century Publishing. Universal S.A. de C.V. México, 1997. A.P. N° 189:106.
- Mauricio Valdebenito. Música chilena para guitarra*. Disco compacto (DDD). Mauricio Valdebenito - FONDART, 1998. 68':24". R.T. N° 190:119.
- Música chilena del siglo XX*, vol. II. Obras solísticas de cámara de: Ida Vivado, Pablo Aranda, Juan Lémann, Leni Alexander, Miguel Letelier, Luis Advis, Eduardo Cáceres, Gabriel Matthey, Cirilo Vila, Andrés Alcalde, Juan Amenábar, Hernán Ramírez. ANC 6003-2 SVR Producciones. Intérpretes varios. Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1998. I.G. N° 190:121.
- Música para el fin de siglo*. Santiago Vera-Rivera. SVR Producciones. 3006-4. Intérpretes varios, 1997. I.G. N° 190:122.
- Música popular chilena (1906-1930). Selección de discos 78 rpm*. Disco compacto (ADD). FONDART-Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1997. R.T. N° 190:120.
- Organilleros y chinchineros de Valparaíso. Los juglares del puerto*. Casete. Chimuchina Records-FONDART, 1997, R.T. N° 190:120.
- SURANTIGUA. *Música virreinal latinoamericana y catedralicia chilena, siglos XVI al XIX*. CD digital. Agrupación Vocal SURANTIGUA, director Pablo Ulloa Valencia. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Balmaceda 1215. C.G. N° 189:104.

#### ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

##### *Compositores chilenos en el ballet*

Claves, María Soledad. (Víctor Jara), *La partida, Cai Cai Vilú, Te recuerdo Amanda*; (Jaime Jélvez), *El ingenuo, El arrabal* (Horacio Sali-

nas), *Danza, La pajita*; (Julio Numhauser), *Todo cambia*, N° 190:100.

Riveros, Hilda. (Maruja Bromley, arreglo de Celso Garrido-Lecca), *Canción de cuna para despertar* (Alejandro García), *Tiempos de percusión*, N° 190:100.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS<sup>1</sup>

- Advis, Luis. *Cantata Santa María*, N° 189:81; *Canto para una semilla*, N° 189:83; N° 190:92; *Rin*, N° 189:89; N° 190:90; *Cueca*, N° 189:89; N° 190:88; *Dos canciones (Rin y cueca)*, N° 189:95; *Cueca y El amor*, N° 190:89, 91; *El amor (de Canto para una semilla)*, N° 190:91; *Vamos mujer*, N° 190:91; *Suite iberoamericana*, N° 190:93.
- Aguilar, Miguel. \**Arte poética*, N° 189:84.
- Alarcón, Rolando. *Si somos americanos*, N° 190:91, 95.
- Albarracín, Freddy. *Caliche*, N° 190:91.
- Alcalde, Andrés. *Rin*, N° 189:82; *Sereno, L'uccellini nel vento non si fanno mai male, Llongüein, Opiniones*, N° 190:90.
- Alexander, Leni. *Dishona*, N° 189:82; *Paisajes-Memoria*, N° 190:89, 90; *Aulísio*, N° 190:96.
- Allende, Pedro Humberto. *Estudio N° 5, N° 6, N° 7*; N° 189:80, *Tonada N° 4*, N° 190:89, 96; *Tonada N° 5*, N° 190:89, 92, 96; *Tonada N° 6*, N° 189:80; N° 190:89, 96; *Berceuse*, N° 189:83; tres *Tonadas*, N° 189:83; *Pequeña suite*, N° 189:90.
- Allende Blin, Juan. *Cuarteto de cuerdas*, N° 189:90; *Fünf jüdische Lieder aus dem Ghetto*, N° 189:90; N° 190:88; *Transformations IV, Zeitspanne*, N° 189:90; *Muttersprachlos*, N° 189:90; \*\**Walter Mehring-ein Wintermaerchen. Imaginaere Szene für Bariton und Kammerorchester*, N° 189:90; *Rapport sonore/Relato sonoro/Klangbericht*, N° 189:90, N° 190:97; *An jenem Tag*, N° 190:88; *Des Landes verwiesen, Testamento*, N° 190:88; *Echelons (Sonorités, Arretages, Sons brisés)*, N° 190:97.
- Alvarado, Boris. *ALF*, N° 189:81.
- Amenábar, Juan. *Aleluya*, N° 189:82; *I will pray*, N° 189:88; *Sueño de un niño*, N° 189:88; *Música nocturna*, N° 189:88; *Padre nuestro*, N° 190:91, 93; *Ave María*, N° 190:91, 95; *Caminando a Salzburg*, N° 190:92.
- Amengual, René. *Sonatina*, N° 189:83; *Preludio*, N° 190:93.
- Ancarola, Francesca. *Arena*, N° 189:94.
- Antúreño, Fernando. *Stratus*, N° 189:80.
- Aranda, Pablo. *Tab, Algop-6*, N° 189:82; *Di...*, N° 190:92, 102.
- Aránguiz, Waldo (arreglo). *La pollúa*, N° 190:95.
- Aravena, Jorge. *Suite*, N° 189:81.
- Arriagada, Luis, Guillermo Tapia y Vladimir Zurita. *Astral*, N° 189:83.
- Barrera, Juan Pablo. \**Sonata para bronce*, N° 189:84; *Variaciones*, N° 189:85; \**Sinfonía N° 1*, N° 189:85.
- Barrientos, Iván. *Romanza del sur, Romanza colonial*, N° 189:82; *Suite Aysén*, N° 189:86, N° 190:94, 95; *Serenata Lago Verde*, N° 189:89; *Tonada (de la Suite Aysén)*, N° 190:95.
- Becerra, Gustavo. *Sonata N° 4*, N° 189:90; *Ballet sobre un cuento de brujas*, N° 189:90; *Segunda partita*, N° 190:102.
- Bianchi, Vicente. *Triptico*, N° 189:85.
- Biskupovic, Víctor. \**Canción de septiembre*, N° 189:83-84, \**Danza bajo un sol naciente, Batucada Blues*, N° 189:88.
- Botto, Carlos. *Preludio N° 3, Cuatro preludios, Fantasía N° 2*, N° 189:80, 83; *Diez preludios*, N° 189:83; \**Tres caracteres*, N° 189:82, 88; N° 190:90; *Tres valsés*, N° 189:89; *Evocaciones*, N° 189:90; *Cantata tiempo*, N° 189:95; *Fantasía*, N° 190:90; *Soliloquio N° 190:92; Estampas sureñas*, N° 190:93; \*\**Cantos al amor y a la muerte*, N° 190:95; *Sonata*, N° 190:102.
- Brcnic, Gabriel. *Cello-Concert*, N° 189:90; *Trío a la memoria de Alberto Ginastera*, N° 190:89; *Quinteto vienés, Diafonía*, N° 190:102.
- Brown, Edward. *Season*, N° 189:81, 82; *Canzona IV. Por la Paz*, N° 190:94.
- Bustos, María Francisca y Francisco Loayza. *¡Ah!*, N° 189:83.
- Bustos, Pablo, Gerson Vilches y Rodrigo Peña. *El tren de Paraguay a Los Andes*, N° 189:83.
- Cabezas, Estela. *El arco iris, Las lágrimas*, N° 190:93.
- Cáceres, Eduardo. *Fantasiuca araucánica*, N° 189:81; *Entrelunas*, N° 189:82, N° 190:102; *Tres mo-men-tos*, N° 189:88; *Epigramas*, N° 189:89.
- Cádiz, Rodrigo. *Trío*, N° 189:81.
- Campderrós, José de. *Pastoral*, N° 189:80; *Celebremos con pompa*, N° 189:86.
- Campos, Ana María, Darco Flores y Viviana González. *Incisiva menor*, N° 189:83.
- Cantón, Edgardo. *Zahir*, N° 189:94.
- Carmona, Óscar. *Ausencias*, N° 189:81; \**Dos piezas negras*, N° 189:84; *Cuarteto*, N° 190:89.
- Carrasco, Fernando. *Nilmovisubsole*, N° 189:88; *Catártica*, N° 190:102.
- Carvalho, Antonio. *Triángulo*, N° 189:81; *Sonata*, N° 189:83; \**El espejo de agua*, N° 189:84.

<sup>1</sup>Con (\*) se indican estrenos en Chile y con (\*\*) estrenos en el extranjero.

- Casanova Vicuña, Juan. *El huaso y el indio*, N° 190:89.
- Castillo, A. *Toccata*, N° 189:81.
- Castillo, Erasmo. *Dame la mano*, N° 190:95.
- Cerda, Igor. *¿Qué es eso?*, N° 189:83.
- Céspedes, Raúl. *Tres breves*, N° 189:81; *Paz-Vagotelas*, N° 190:89.
- Coloma, Eleonora. *\*Peso de cadáver*, N° 189:84.
- Collado, M. *Marcello*, N° 190:90.
- Córdova, Mauricio. *Ártica*, N° 189:81, 83; *Sonata en camino*, N° 190:92; *Sonata N° 1, Suite chilota op.7*, N° 190:95.
- Cori, Rolando. *Alabanza por la guitarra*, N° 189:82.
- Cortés, Renán. *Duo est*, N° 189:82.
- Délcano, Pablo. *Estudio N° 1, N° 4, N° 7*, N° 189:81; *Canción del maizal*, N° 189:83; *Espiral*, N° 190:93.
- Depósito, Juan Pablo del y Alexandro Torres, *Tiempo de colección*, N° 189:83.
- Díaz, Rafael. *\*Encandombé*, N° 189:84; *\*Abro la ventana para pensar en mi país*, N° 189:85; *Lárico*, N° 189:92; *Canción de la calle*, N° 189:94.
- Donoso, Cristián. *Trova*, N° 190:90.
- Dragstra, Willem. *\*Te recuerdo Víctor*, N° 189:84.
- Escobedo, Ricardo. *On Board*, N° 189:81.
- Feito, Mario. *\*Quasi fantasía en quasi trío*, N° 189:84.
- Fernández, Miguel. *El cruce*, N° 189:83; *\*Difracciones*, N° 189:84.
- Ferrari, Andrés. *Fuga*, N° 189:81; *\*Movimiento*, N° 89:84, N° 190:89.
- Fortín, Marcelo. *Chile*, N° 189:87.
- Foschi, Paolo. *Tres movimientos*, N° 189:83.
- Gajardo, Mauricio, Rodrigo Herrera y Pedro Gutiérrez. *Lo ignoro*, N° 189:83.
- García, Fernando. *Tres piezas breves*, N° 189:80; *Cuatro estructuras*, N° 189:81, 82; N° 190:91; *\*Dichos y alcances*, N° 189:82; *\*Retrospecciones*, N° 189:84; N° 190:92; *Sabelladas para Ruiseñor Rojo*, N° 189:85, 87, 89; *\*Glosario*, N° 189:86, N° 190:94, 95; *\*Cuatro introspecciones*, N° 189:88; *Pasión y muerte*, N° 189:89, 95; *\*\*Cuatro proposiciones*, N° 189:89; N° 190:96; *\*\*Viajando con Paul Klee*, N° 189:90; *\*\*Cuaderno de zoología*, N° 189:90; *\*\*Romerías* (para piano a cuatro manos), N° 189:90; *Crónicas americanas*, N° 189:92; *Se unen la tierra y el hombre*, N° 190:89; *Dichos y alcances*, N° 190:92; *De los sueños*, N° 190:93; *\*Insectario*, N° 190:94; *Cuatro momentos*, N° 190:94.
- García, Nino. *\*Contaminación de la primavera*, *\*Artículo de concierto*, N° 190:89, 90; *\*Autorretrato* N° 190:90.
- García Huidobro, Pablo. *De tarde, tedio y renacer*, N° 189:81.
- Garrido-Lecca, Celso. *\*Preludio y Toccata*, N° 189:81, 88, N° 190:92; *\*Canciones de hogar*, N° 189:84; N° 190:96; *Simpay*, N° 189:88, N° 190:96; *Sobloquio I*, N° 189:88, N° 190:96, 102; *Antaras*, N° 190:92, 94; *Intihuatana, Cuarteto N° 3* ("Encuentros y homenajes"), N° 190:96.
- González, José Antonio. *Festivos zagales venid a mi voz*, N° 189:80.
- González, Roberto. *Soliloquio*, N° 189:83.
- González, Sergio. *Sur*, N° 189:85; *Ritmos divididos*, N° 190:91.
- González Piña, Jaime. *Imágenes de Chile*, N° 189:80; *\*Ave María*, N° 189:82; *\*Dialogos*, N° 189:84; *Por diversos motivos*, N° 189:86; *Tres antiviéperas* (*Agua de otro río, El tiempo aprisiona tu rostro, Amaba el mar*), N° 190:93.
- Guarda, Ernesto. *\*Laberintofonía*, N° 189:84.
- Guarello, Alejandro. *Solitario IV, Pour Klavier*, N° 189:82; *\*Cuarterola*, N° 189:84; *Domuns*, N° 189:90; *Trío 1982*, N° 190:90, 92; *Solitario III, Quetinto, Septentrión*, N° 190:102.
- Heinlein, Federico. *Sonata*, N° 189:83; *Queridas aguas*, N° 189:89, 95; *Dame la mano, Balada matinal*, N° 189:88; *Quietud, La lluvia, Balada matinal*, N° 190:88; *Dúo* (*Do not go gentle*), *\*Nocturnos*, N° 190:90; *Pena de mala fortuna*, N° 190:91, 95; *Sinfonietta*, N° 190:92; *\*Camino de Santiago*, N° 190:93.
- Hidalgo, Iván, Leonardo Solari y Rodrigo Valenzuela. *Caprichosa disonancia*, N° 189:83.
- Holzappel, Carolina. *Des-Ilusión*, N° 189:83.
- Holzappel, Javier, Darma Morales y Horacio Contreras. *Orfeo*, N° 189:83.
- Hurtado, Ramón. *Estudio* N° 39, N° 190:92.
- Jara, Víctor. *Te recuerdo Amanda*, N° 189:82, 83, 85, 89; N° 190:91; *Luchín*, N° 189:82, 87, 89; N° 190:91; *Manifiesto*, N° 190:91.
- Jofré, Charo. *Pieccitos*, N° 189:89.
- Junge, Wilfried. *\*El ahijado de la muerte*, N° 189:7.
- Lazo, Paola. *\*Kaliz*, N° 189:84.
- Lefever, Tomás. *Cantaautores de Iberoamérica*, N° 189:85, 86; *Romances iberoamericanos*, N° 190:91.
- Lémann, Juan. *Rapsodia*, N° 189:80; *Eólica*, N° 189:82, N° 190:102; *Pater Noster*, N° 189:82; *Maestranzas de noche*, N° 190:90; *Alleluia*, N° 190:91, 95.
- Leng, Alfonso. *Diez preludios*, N° 189:83; *Sonata*

- Nº 2, Nº 189:83; *Andante*, Nº 189:85, 86; Nº 190:92; *Preludio Nº 1*, Nº 189:87; *Dolora Nº 3*, *Dolora Nº 4*, Nº 189:92.
- Letelier, Alfonso. *Hallazgo*, Nº 189:83; *Nocturno*, Nº 189:89, 95; *Tres canciones de cuna*, Nº 190:92; *Canción op. 13*, Nº 190:93.
- Letelier, Miguel. *7 Preludios breves*, Nº 189:80, 83; *Tres canciones (La mort favorable, Le détresse y Au déla l'ennui)*, Nº 189:95; *Pequeño libro para piano*, Nº 190:92; *Divertimiento*, Nº 190:93.
- López, Cristián. *Nubes*, Nº 189:88; *\*Teatro para escuchar: El fugitivo*, Nº 189:88.
- Manns, Patricio. *El cautivo de Til Til*, Nº 190:91.
- Martínez, Gonzalo. *Pierrot*, Nº 189:95.
- Martínez, Jorge. *\*Quid est veritas?*, Nº 189:84; *Astillas de bambú*, Nº 190:96.
- Matamala, Pablo. *Chiloé, Dueto agua, Mobile*, Nº 189:88.
- Matthey, Gabriel. *\*6 Estudiantinas Serie S.2*, Nº 189:82, 84; *Preludio Nº 1*, *Preludio Nº 2*, Nº 189:82; *\*Partita Nº 1*, Nº 189:88; *Preludios*, Nº 190:89.
- Maupoint, Andrés. *Cuatro estudios de sonoridad*, Nº 190:93.
- Max-Neef, Manfred. *\*Melancofonía por Schubert*, Nº 189:88.
- Meneses, Pablo. *Tristeza de primavera*, Nº 189:81.
- Morales, Cristián. *\*Música para quinteto de metales*, Nº 189:84; *Neva*, Nº 190:92.
- Mouras, Juan. *Sonatina concertante*, Nº 189:82, Nº 190:95; *Milonga perpetua*, Nº 189:81, 86, 89; *Aire del Altiplano*, Nº 189:81; *Danza mapuche*, Nº 189:86, Nº 190:95; *\*Tango argentino Nº 2*, Nº 189:86; *Suite latinoamericana*, Nº 189:86, 87, 89, Nº 190:94; *Danza mapuche*, Nº 190:94; *Danza chilota*, Nº 190:95; *Suite popular latinoamericana*, Nº 190:96.
- Moya, María Paz, María Carolina Guzmán y Francisca Bosman. *Miel subterránea*, Nº 189:83.
- Muñoz, Franklin. *Toto*, Nº 890:90.
- Mura, Lautaro. *Contraste*, Nº 189:83.
- Novoa, René. *\*Pieza*, Nº 189:84.
- Numhauser, Julio. *Todo cambia*, Nº 189:86.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Apegado a mí*, Nº 189:83; *Cuatro duettinos*, Nº 189:89; *Canción de cuna*, Nº 190:93; *Cuarteto*, Nº 190:94.
- Orrego-Salas, Juan. *Esquinas*, Nº 189:80; *Sonata*, Nº 189:83; *Suite Nº 2*, Nº 189:83; *\*Partita*, Nº 189:84; *Glosas*, Nº 189:85; Nº 190:91; *Diferencias del retablo*, Nº 189:90; *Variaciones serenas*, Nº 189:92, Nº 190:93; *Madrigal del peine perdido*, *La guitarra*, Nº 190:88; *Rús-tica*, Nº 190:88, 96; *\*Canto a la cordillera*, Nº 190:89, 91; *La gitana*, *El pescador sin dinero*, *Al puente de la golondrina*, Nº 190:90, 91; *Tres fanfarrias*, Nº 190:94.
- Ortega, Chañaral. *Courage, Cantate sur le passport, Cuarteto para un amanecer, Variaciones sobre L'Aria di Ruggiero*, Nº 190:103.
- Ortega, Sergio. *\*Tacuabé*, Nº 189:84, Nº 190:102; *Quiriván*, Nº 189:90, Nº 190:103; *Los cantos del Capitán, Récit d'un naufragé, Le Prince heureux, Mi canto Yoruba, Acoso y muerte de un hombre, La dignidad, Messidor, Le Louis Perdu, Les Contes de la Révolution a Aubervilliers*, Nº 190:103.
- Osorio, Daniel. *3 pequeñas piezas para piano*, Nº 189:81, 83.
- Padilla, Abraham. *Adentro*, Nº 189:81, 83.
- Parra, Violeta. *El joven Sergio, Anticueca III*, Nº 189:86; *Gracias a la vida*, Nº 189:86, 87, Nº 190:94, 95,96; *La jardinera*, Nº 190:89; *Según el favor del viento*, Nº 190:91; *Casamiento de negros*, Nº 190:91; *Rin del angelito y Arranca arranca*, Nº 190:91; *Anticueca II*, Nº 190:92, 95; *Anticueca V*, Nº 190:93; *Anticueca I*, Nº 190:95.
- Pérez, Dina, Rocío Dorta y Denise García. *Gitano*, Nº 189:83.
- Pérez, Marco Antonio. *\*Sillons*, Nº 189:84.
- Pérez Freire, Osmán. *¡Ay, ay, ay!*, Nº 189:86.
- Plaza, Cecilia. *\*Tres poemas*, Nº 189:84.
- Puelma, Roberto. *Que bellos ojos tenías*, Nº 190:93.
- Quinteros, Abelardo. *\*Ofrenda in nomine*, Nº 189:84.
- Ramírez, Hernán. *Septeto*, Nº 189:81; Nº 190:92; *\*Las manos del día*, Nº 189:84; *\*Bachiana*, Nº 189:85; *El Rey de los Alisos*, Nº 190:93; *Quinteto de bronce*, Nº 190:94.
- Ramírez, Pedro y Porfirio Alfaro. *Cabalgando hacia el sur*, Nº 189:83.
- Retamal, Julio. *Granados*, Nº 190:90.
- Riesco, Carlos. *Sonatina*, Nº 189:83.
- Rifo, Guillermo. *La cueca*, Nº 189:87; *India hembra*, Nº 189:89.
- Rojas, Dióscoro. *Chabuca límeña*, Nº 190:91.
- Rojas, Guillermo. *Cachimbo*, Nº 189:81; *Tres danzas chilotas*, Nº 189:85.
- Rojas, René. *Canción de cuna para la tarde, Canto triste*, Nº 190:89.
- Salinas, Horacio. *Mercado Testaccio*, Nº 189:86, 87; *La fiesta de La Tirana*, Nº 189:86, 87; Nº 190:91; *Medianoche, América novia mía, Sensemayá, El corazón a contra luz*, Nº 189:87; *Húsar de la muerte*, Nº 189:89; *La lluvia en la ventana*, Nº 190:89, 95; *Cristalino*, Nº

- 190:89, 94, 95; *Entre nosotros*, N° 190:91; *Pequeño vals de invierno*, *Danza en 3 tiempos*, N° 190:92, 95; *Ronda*, *Tamborra*, N° 190:95.
- Sandoval, Fernando. *IncurSIONES III*, N° 189:85.
- Sangüeza, Iris. \**Menciones-Standard*, N° 189:82.
- San Martín, Juanita. *Laberintos*, N° 190:89, 90.
- San Martín, Miguel. *Piano trío*, N° 189:8; \**Trío N° 1*, N° 189:84; *Cuarteto de cuerdas*, N° 190:89.
- Schumacher, Federico. \**Tres piezas informales*, N° 189:84; *Ausencia de Dios*, N° 189:92.
- Sepúlveda, María Luisa. *Doña Primavera*, N° 189:83.
- Silva, Carlos. \**Entorno II*, N° 189:84.
- Silva, Pedro Pablo, Cristián Ahues y Edgard Ugarte. *Suite Sweet Loreta Martín*, N° 189:83.
- Simone, Rodrigo de. *Canna austina*, *Tarantella*, N° 189:87.
- Solovera, Aliocha. \**Ciclo*, N° 189:82.
- Soro, Enrique. *Andante appassionato*, N° 189:80, N° 190:93; *Non m'ami piú*, N° 189:84; N° 190:88; *Il canto della luna*, N° 189:84; *Danza fantástica*, N° 189:85; *Tres aires chilenos*, N° 189:87; *A te*, N° 190:88; *In souvenir*, *Storia d'una bimba*, N° 190:91; *Aire chileno N° 3*, N° 190:94.
- Soublette, Sylvia. *Dos amantes dichosos*, N° 190:91, 95.
- Springinsfeld, Jorge. \**Mambo*, N° 189:82.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Sugerencias de Chile*, N° 189:80; *Campos naturales*, N° 190:91; *Vos sois la estrella más linda*, N° 190:93; *Las tardes*, N° 190:95.
- Vargas, Darwin. *Suite Talagante*, N° 189:82.
- Vásquez, Cristián. *Ka-I*, N° 189:83, N° 190:89.
- Vásquez, Edmundo. *Suite popular*, N° 189:82, 86; N° 190:93; *Carnaval*, *La harpe et l'ombre*, N° 190:103.
- Vera, Santiago. *Anagógica*, N° 189:80, N° 190:93; \**Sonata al jazz*, N° 189:84; *Suite en modo tonal*, N° 189:85; *Silogística II*, N° 189:95, 96; *Preámbulo y antiprosas*, N° 189:96, N° 190:93; *Silogística I*, N° 189:96; *Arkana II*, N° 189:96; *Apocalíptica II*, N° 189:96; *Conmutaciones*; N° 189:96; *Tres temporarias*, N° 190:93.
- Vergara, Juan Carlos. \**Trance*, N° 189:84.
- Vicuña, Ariel. *Veleidoscopia*, \**Puente*, N° 189:80, 81; \**Capricho a cinco*, N° 189:84.
- Viertel, Milena, Pedro Pagliai y Waldo Castillo. *Aires extranjeros*, N° 189:83.
- Vila, Cirilo. *Algunas sugerencias sobre el tema: "otra cosa es con guitarra..."*, N° 189:80, 82; \**Villancico simple para una navidad de pájaros*, "In Memoriam" al aire nuestro de cada día (que fue, alguna vez, tan azulado...), N° 189:82, 88; *Rapsodia chilensis: una primavera para el profeta*; N° 189:88; *Hojas de otoño*, N° 190:90; *Canción de luna*, N° 190:91.
- Villalobos, Francisco. *Flop*, N° 190:90.
- Villarroel, Rodrigo. *Fragmento*, N° 190:90.
- Waymann, Cristián, Federico Dannemann y Jaime Reyes. *Nostalgia*, N° 189:83.
- Zamora, Carlos. \**Viernes Santo*, N° 189:84; \**Pukará*, N° 189:85; *Cuarteto de cuerdas*, N° 190:89.

## ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile. N° 189:80, 92; N° 190:97.
- Academia Chilena de la Lengua. N° 189:80.
- Acevedo, Claudio. N° 189:83; N° 190:92.
- Acevedo, Jorge. N° 190:99.
- Acosta, Daniela. N° 189:80.
- Acuña, Angela. N° 189:82; N° 190:102.
- Advis, Luis. N° 189:81, 83, 89, 95; N° 190:88, 89, 90, 91, 92, 93, 100.
- Ager, Klaus. N° 189:95.
- Agrupación MUSICAMARA-CHILE. N° 189:82; N° 190:93.
- Aguila, Ximena. N° 189:81.
- Aguilar, Miguel. N° 189:84.
- Ahues, Cristián. N° 189:83.
- Alarcón, Rolando. N° 190:91, 95.
- Alarcón, Víctor. N° 190:89; N° 190:91.
- Albarracín, Freddy. N° 190:91.
- Alcalde, Andrés. N° 189:82; N° 190:90.
- Alexander, Leni. N° 189:82; N° 190:89, 90, 96.
- Alfaro, Porfirio. N° 189:83.
- Allende, Pedro Humberto. N° 189:80, 83, 90; N° 190:89, 92, 96.
- Allende-Blin, Juan. N° 189:90; N° 190:88, 96.
- Almarza, Alberto. N° 190:90.
- Alonso, Celsa. N° 190:99.
- Altare, Beatriz. N° 190:92.
- Alvarado, Boris. N° 189:81.
- Álvarez, Nora. N° 189:82.
- Alves da Silva, Luiz. N° 189:94.
- Alviggí, Lorenzo. N° 190:88; N° 190:94.
- Alzedo, José Bernardo. N° 189:96.
- Amenábar, Juan. N° 189:82, 83, 88, 92; N° 190:91, 92, 93, 95.
- Amengual, René. N° 189:83; N° 190:93.
- Ancarola, Francesca. N° 189:94.

- Andersen, Mogens. Nº 189:90.  
 Andreu Ricart, Ramón. Nº 190:101.  
 Angulo, Carolina. Nº 190:90.  
 Ansaldi, Fernando. Nº 190:91.  
 Antireno, Fernando. Nº 189:80.  
 Aranda, Pablo. Nº 189:82, 86; Nº 190:91, 102.  
 Aránguiz, Waldo. Nº 190:89, 91, 95.  
 Aravena, Jorge. Nº 189:81.  
 Aravena, Rogelio. Nº 189:83; Nº 190:89.  
 Araya, Rodrigo. Nº 189:82.  
 Arellano, Juan Pablo. Nº 190:97.  
 Arellano, Manuel. Nº 190:93.  
 Armijo, Pablo. Nº 190:98.  
 Arredondo, Astrid. Nº 189:81.  
 Arriagada, Hugo. Nº 189:81.  
 Arriagada, Luis. Nº 189:83.  
 Arrieta Cañas, Luis. Nº 190:99.  
 Arroyo, Gabriel. Nº 190:91.  
 Arteche, Miguel. Nº 189:84.  
 Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC-CHILE). Nº 189:95.  
 Asociación Nacional de Compositores (ANC). Nº 189:88; Nº 190:102.  
 Astor, Miguel. Nº 190:99.  
 Astorga, Víctor. Nº 189:86.  
 Aula Magna de la Universidad de Heidelberg, Alemania. Nº 189:90.  
 Aula Magna, Universidad de Santiago de Chile. Nº 189:85, 91; Nº 190:93.  
 Bach, Juan Sebastián. Nº 189:91.  
 Baeza, Andrés. Nº 190:91.  
 Baeza Gajardo, Mario. Nº 189:95; Nº 190:101.  
 Barenboim, Dafna. Nº 189:80.  
 Barrera, Juan Pablo. Nº 189:84, 85.  
 Barría, Patricio. Nº 189:82, 84; Nº 190:89, 102.  
 Barrientos, Cecilia. Nº 190:91.  
 Barrientos, Iván. Nº 189:82, 86, 87, 89; Nº 190:94, 95.  
 Barrientos, Paula. Nº 190:90.  
 Barriga, Claudia. Nº 189:86.  
 Batler, Adriana. Nº 190:90.  
 Battistoni, Hebe. Nº 190:92.  
 Becerra, Gustavo. Nº 189:90, 95; Nº 190:102.  
 Beltrami, Fernando. Nº 189:92.  
 Benamou, Marc. Nº 190:98.  
 Benedek, Lazlo. Nº 190:96.  
 Berio, Luciano. Nº 189:81.  
 Berkheimer, Boddy Jane. Nº 190:91.  
 Bermudes, Egberto. Nº 189:92.  
 Berrocal, Esperanza. Nº 189:94; Nº 190:98.  
 Besoain, José. Nº 190:100.  
 Bianchi, Vicente. Nº 189:85, 95.  
 Biriotti, León. Nº 189:94.  
 Biskupovic, Víctor. Nº 189:84, 88.  
 Bodenhöfer, Beatrice. Nº 190:89, 90.  
 Bondone, Valentina. Nº 190:90.  
 Bonnet, Andrés. Nº 190:102.  
 Botto, Carlos. Nº 189:80, 82, 83, 88, 89, 90, 95; Nº 190:90, 92, 93, 95, 96, 97, 102.  
 Bravo, Rodolfo. Nº 189:84.  
 Brncic, Gabriel. Nº 189:90; Nº 190:89.  
 Bromley, Maruja. Nº 190:100.  
 Bronces Filarmónicos. Nº 190:94.  
 Brown, Edward. Nº 189:81, 82; Nº 190:94, 97.  
 Browne, Felipe. Nº 190:93, 96.  
 Bruzual, Alejandro. Nº 190:99.  
 Buarque, Chico. Nº 190:91.  
 Burgos, Genaro. Nº 189:85; Nº 190:93.  
 Bustamante, Mirta. Nº 190:91.  
 Bustos, Javier. Nº 190:90.  
 Bustos, María Francisca. Nº 189:83.  
 Bustos, Pablo. Nº 189:83.  
 Cabello, Ximena. Nº 189:87, 88; Nº 190:93.  
 Cabezas, Estela. Nº 190:93.  
 Cabrera, Álvaro. Nº 189:82.  
 Cáceres, Eduardo. Nº 189:81, 82, 88, 89; Nº 190:100, 102.  
 Cáceres, Germán. Nº 189:94.  
 Cáceres, Henry. Nº 189:83, 84.  
 Cáceres, Rubén. Nº 190:91.  
 Cadenas, Viana. Nº 190:99.  
 Cádiz, Osvaldo. Nº 190:102.  
 Cádiz, Rodrigo. Nº 189:81.  
 Cage, John. Nº 189:81.  
 Caicompay, Jaime. Nº 189:84.  
 Campderrós, Jose de. Nº 189:80, 86.  
 Campos, María. Nº 189:83.  
 Campos, Regis. Nº 189:95.  
 Canales, Marcela. Nº 189:82.  
 Cantón, Edgardo. Nº 189:94.  
 Cárdenas, Clara Luz. Nº 189:82, 84; Nº 190:92.  
 Cárdenas, Guillermo. Nº 189:85, 86; Nº 190:91.  
 Carmona, Cecilio. Nº 189:81.  
 Carmona, Óscar. Nº 189:81, 84; Nº 190:89.  
 Carmona, Silvia. Nº 189:84.  
 Caro, Rodrigo. Nº 189:81.  
 Carra, Manuel. Nº 190:95.  
 Carrasco, Fernando. Nº 189:88; Nº 190:102.  
 Carrasco, Sergio. Nº 189:88.  
 Carvajal, Juan. Nº 189:87.  
 Carvalho, José Jorge. Nº 189:92.  
 Carvalho, Antonio. Nº 189:81, 83, 84.  
 Casa Colorada. Nº 190:102.  
 Casa de la Cultura Anahuac. Nº 190:89.  
 Casa de la Cultura de Combarbalá. Nº 189:86.  
 Casa de la Cultura de Coquimbo. Nº 189:86.  
 Casa de la Cultura, Municipalidad de San Miguel. Nº 189:86.

- Casa de la Cultura Rómulo Gallegos. N° 190:99.  
 Casanova, Ana. N° 190:99.  
 Casanova Vicuña, Juan. N° 190:89.  
 Casares, Emilio. N° 190:99.  
 Castebianco, María Angélica. N° 189:83.  
 Castillo, Alberto. N° 189:81.  
 Castillo, Erasmo. N° 190:95.  
 Castillo, Mario. N° 189:83.  
 Castillo, Rodolfo. N° 189:84.  
 Castillo, Waldo. N° 189:83.  
 Castro, Juan José. N° 190:96.  
 Castro, Luis. N° 190:90.  
 Castro, Raúl. N° 189:81.  
 Catedral de Santiago. N° 189:80.  
 Cavero, Carolina. N° 189:81, 82.  
 Centro Cultural Borges de Buenos Aires. N° 190:97.  
 Centro Cultural de España. N° 189:86; N° 190:89, 101.  
 Centro Cultural Mapocho. N° 190:89.  
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 189:80; N° 190:89.  
 Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile. N° 189:81, 82, 95; N° 190:91, 100.  
 Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDEMUC). N° 190:99.  
 Centro Latinoamericano del Teatro Performance. N° 190:101.  
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) de México. N° 190:99.  
 Cerda, Igor. N° 189:83.  
 Cerda, Jorge. N° 189:84.  
 Cervantes, Mario. N° 189:80.  
 Céspedes, Raúl. N° 189:81; N° 190:89.  
 Che Guevara, Ernesto. N° 189:95.  
 Chihuailaf, Elicura. N° 189:89.  
 Child, William. N° 190:91.  
 Claro, Samuel. N° 190:98.  
 Claro, Sofía Asunción. N° 189:90.  
 Claves, María Soledad. N° 190:100.  
 Coderch, Juan. N° 189:84.  
 Cofré, Claudio. N° 189:84.  
 Colli, Ariadna. N° 189:84.  
 Colmenares, Gustavo. N° 190:99.  
 Coloma, Eleonora. N° 189:84.  
 Concha, Igor. N° 189:87.  
 Concha, Olivia. N° 189:90, 93.  
 Conjunto de Danza Opiz. N° 189:87.  
 Consejo Chileno de la Música. N° 189:85, 90, 95; N° 190: 101.  
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 189:87.  
 Conservatorio Federico Chopin de Varsovia. N° 189:92.  
 Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla. N° 190:97.  
 Contreras, Horacio. N° 189:83.  
 Contreras, Javier. N° 189:81, 82; N° 190:91.  
 Contreras, Patricio. N° 189:88.  
 Cook, Gary. N° 190:91.  
 Corbella, Juana. N° 189:95.  
 Córdova, Mauricio. N° 189:81, 83; N° 190:92, 95.  
 Cori, Rolando. N° 189:82.  
 Coro Ars Viva. N° 190:89.  
 Coro Arsis XXI. N° 189:83.  
 Coro Balmaceda. N° 190:91.  
 Coro de Bellas Artes. N° 190:89, 91.  
 Coro de Cámara Codelco Chile. N° 190:91, 93, 95.  
 Coro de Cámara Cordillera. N° 190:91.  
 Coro de Cámara, Universidad Católica. N° 190:91.  
 Coro de Concepción. N° 189:87.  
 Coro de Estudiantes USACH. N° 190:91.  
 Coro de la Universidad de Chile. N° 190:102.  
 Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago. N° 190:91.  
 Coro de Profesores de Valparaíso. N° 190:91.  
 Coro Polifónico de Buin. N° 190:91.  
 Corporación Cultural de Las Condes. N° 189:85; N° 190:90.  
 Correa-Salas, Juvenal. N° 190:99.  
 Cortés, Mauricio. N° 190:91, 93.  
 Cortés, Renán. N° 189:82.  
 Cozzi, Daniel. N° 189:94.  
 Cristi, Rosario. N° 189:84; N° 190:92.  
 Cruchaga, Rosa. N° 189:88.  
 Cuarteto Austral. N° 189:88.  
 Cuarteto de Cuerdas Lima. N° 190:96.  
 Cuarteto Sur. N° 189:84; N° 190:89, 90.  
 Cvitanic, Ana María. N° 189:94, 96; N° 190:93.  
 Dabawe, Carolina. N° 189:86.  
 Dannemann, Federico. N° 189:83.  
 Dannemann, Manuel. N° 190:100.  
 Délano, Pablo. N° 189:81, 83; N° 190:93.  
 Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 189:82.  
 Despósito, Juan Pablo del. N° 189:83.  
 Díaz, Cristián. N° 189:81, 83, 84, 86.  
 Díaz, José. N° 189:82; N° 190:91.  
 Díaz, Rafael. N° 189:84, 85, 92, 94.  
 Díaz, Soledad. N° 189:82.  
 Domínguez, María Teresa. N° 190:89.  
 Donoso, Cristián. N° 190:90.  
 Donoso, Jaime. N° 190:91, 101.  
 Dorta, Rocio. N° 189:83.  
 Dourthé, Alberto. N° 189:82.



- Dragstra, Willem. Nº 189:84.  
 Duque, Ellie Anne. Nº 190:99.  
 Durán, Luis. Nº 189:84.  
 Durán, Rodrigo. Nº 190:90.  
 Earle, Lucy. Nº 189:81, 83; Nº 190:89.  
 Ensemble Bartók. Nº 189:89, 95, 96; Nº 190:90.  
 Ensemble de Vientos de la Universidad de Católica de Chile. Nº 189:81, 82.  
 Escobar, Héctor. Nº 189:87, 88.  
 Escobar, Roberto. Nº 189:83.  
 Escobedo, Ricardo. Nº 189:81.  
 Escuela de Música de Ovalle. Nº 189:86.  
 Escuela Moderna de Música. Nº 190:89.  
 Espíndola, Marcelo. Nº 190:91.  
 Espinoza, Jeanette. Nº 189:82; Nº 190:92.  
 Espinoza, Jorge. Nº 189:81, 84.  
 Espinoza, María Violeta. Nº 189:83.  
 Facultad de Artes, Universidad de Chile. Nº 189:92, 93; Nº 190:92, 97, 102.  
 Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile. Nº 190:92.  
 Facultad de Medicina, Universidad de Chile. Nº 190:92.  
 Falla, Manuel de. Nº 189:90; Nº 190:96.  
 Farías, Javier. Nº 189:95.  
 Feito, Mario. Nº 189:84.  
 Fernández, Cristián. Nº 189:81.  
 Fernández, Jaime. Nº 189:87.  
 Fernández, José Miguel. Nº 189:84.  
 Fernández, Miguel. Nº 189:83.  
 Fernández de la Cuesta, Ismael. Nº 190:99.  
 Ferrada, Tennyson. Nº 189:92.  
 Ferrari, Andrés. Nº 189:81, 84; Nº 190:89.  
 Ferreyra, Alejandro. Nº 190:96.  
 Ferschtman, Dimitry. Nº 189:94.  
 Ferschtman, Liza. Nº 189:94.  
 Figueroa, Eduardo. Nº 190:93.  
 Fischer, Adolfo. Nº 190:94.  
 Fischer, Edgar. Nº 190:90, 92, 102.  
 Fischer, Karina. Nº 190:90.  
 Fischer, Thierry. Nº 189:94.  
 Fischer, Virginia. Nº 190:102.  
 Flores, Cristián, Nº 189:84.  
 Flores, Darco. Nº 189:83.  
 Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), Ministerio de Educación. Nº 189:86, 87, 93, 95, 96; Nº 190:94, 95, 101, 102.  
 Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena. Nº 190:98.  
 Fortín, Marcelo. Nº 189:87.  
 Frei, Eduardo. Nº 189:89.  
 Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Nº 190:99.  
 Fundación Vicente Emilio Sojo. Nº 190:98, 100.  
 Gajardo, Enrique. Nº 190:91.  
 Gajardo, Mauricio. Nº 189:83.  
 Galeano, Eduardo. Nº 189:84.  
 García, Alejandro. Nº 190:100.  
 García, Deli. Nº 190:90.  
 García, Elisa. Nº 189:81.  
 García, Fernando. Nº 189:80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95; Nº 190:89,91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101.  
 García, Gonzalo. Nº 190:90.  
 García, Ignacio. Nº 190:90.  
 García, María Carmen. Nº 190:90.  
 García, Miguel Ángel. Nº 190:98.  
 García, Nino. Nº 190:89, 90, 101.  
 García, Rodrigo. Nº 189:81.  
 García Huidobro, Pablo. Nº 189:81.  
 García Lorca, Federico. Nº 190:91, 92.  
 García Mareco, Roberto. Nº 189:94.  
 Garmendia, Emma. Nº 189:96.  
 Garrido-Lecca, Celso. Nº 189:81, 84, 87, 88; Nº 190:92, 93, 96, 97, 100, 102.  
 Gencarelli, Elida. Nº 189:94.  
 Georges, Valene. Nº 189:82, 89, 95; Nº 190:90, 93.  
 Gershwin, George. Nº 190:92.  
 Gigi Cacileanu, Gheorghie. Nº 190:101.  
 Gil Ordóñez, Ángel. Nº 190:96.  
 Glasinovic, Karina. Nº 189:81, 82, 89, 95; Nº 190:89, 90, 102.  
 Godoy, Kenya. Nº 190:92.  
 Godoy Aguirre, Mario. Nº 190:99.  
 Goethe, Institut. Nº 189:86; Nº 190:90.  
 González, José Antonio. Nº 189:80.  
 González, Juan Pablo. Nº 189:92, 95, 98, 100, 101.  
 González, Leonardo. Nº 190:91.  
 González, Marés. Nº 189:84.  
 González, Paulina. Nº 189:86.  
 González, Roberto. Nº 189:83; Nº 190:96.  
 González, Rubén. Nº 189:84.  
 González, Sergio. Nº 189:85; Nº 190:91.  
 González, Viviana. Nº 189:83.  
 González Piña, Jaime. Nº 189:80, 82, 84, 86; Nº 190:93.  
 Gouet, Francisco. Nº 189:81, 82, 84.  
 Graham, María. Nº 190:99.  
 Grandela, Inés. Nº 189:84.  
 Graugaard, Lars. Nº 189:81.  
 Grebe, María Ester. Nº 190:98.  
 Griffith, Beth. Nº 190:96.  
 Grillet, Roldán Esteva. Nº 190:99.  
 Guarda, Ernesto. Nº 189:84.  
 Guarello, Alejandro. Nº 189:82, 84, 90, 95; Nº 190:90, 92, 102.

- Guenther, Thomas. Nº 189:90.  
 Guerra, Fernando. Nº 189:85.  
 Guerra, Flora. Nº 190:93.  
 Guido, Walter. Nº 189:92.  
 Guiridi, Pedro. Nº 190:89.  
 Gutiérrez, Claudio Aliocha. Nº 189:82, 84; Nº 190:89.  
 Gutiérrez, Cristián. Nº 189:84.  
 Gutiérrez, Iván. Nº 189:86.  
 Gutiérrez, Javier. Nº 189:80; Nº 190:93.  
 Gutiérrez, Pedro. Nº 189:83.  
 Guzmán Cruchaga, Juan. Nº 190:93.  
 Hagemann, Ilse. Nº 190:102.  
 Halfiter, Rodolfo. Nº 190:96.  
 Harms, Alberto. Nº 190:89.  
 Hartley, Edgardo. Nº 190:101.  
 Hasbún, Octavio. Nº 189:94, 96; Nº 190:100.  
 Heinlein, Federico. Nº 189:83, 89, 95; Nº 190:88, 90, 91, 92, 93, 95, 97.  
 Helfritz, Hans. Nº 189:90.  
 Hermosilla, Beatriz. Nº 189:88.  
 Hernández, Augusto. Nº 189:82.  
 Herrera, Carlos Daniel. Nº 189:84.  
 Herrera, Rodrigo. Nº 189:83; Nº 190:90.  
 Hevia, Jorge. Nº 189:83; Nº 190:92.  
 Hidalgo, Felipe. Nº 189:80, 81.  
 Hidalgo, Iván. Nº 189:83.  
 Holzapfel, Carolina. Nº 189:81, 83.  
 Holzapfel, Javier. Nº 189:83.  
 Huidobro, Vicente. Nº 189:81, 83, 84, 89, 95; Nº 190:92.  
 Huot, Guy. Nº 189:94.  
 Hureau, Isabelle. Nº 189:95.  
 Hurtado, Ramón. Nº 190:92.  
 Ibáñez, Jaime. Nº 189:84.  
 Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. Nº 190:98.  
 Infante, Marisol. Nº 189:81, 82, 84; Nº 190:89, 90.  
 Instituto Chileno Alemán de Concepción. Nº 190:94.  
 Instituto Chileno Norteamericano. Nº 190:97.  
 Instituto Cultural de Providencia. Nº 190:93.  
 Instituto de Chile. Nº 189:80; Nº 190:97.  
 Instituto de Música, Universidad Católica de Chile. Nº 189:92, 95, 96; Nº 190:91, 93, 98, 100, 101, 102.  
 Instituto Goethe de Lima. Nº 190:96.  
 Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Nº 190:98.  
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Nº 189:95; Nº 190:90, 101.  
 Inti-Illimani. Nº 190:101.  
 Ipíza, Doris. Nº 189:80, 95; Nº 190:101.  
 Jara, Hernán. Nº 189:86, 88; Nº 190:89, 94.  
 Jara, Jaime de la. Nº 189:84, 85.  
 Jara, Víctor. Nº 189:82, 83, 84, 85, 87, 89; Nº 190:91, 92, 100.  
 Jélvez, Jaime. Nº 190:100.  
 Jiménez, Manuel. Nº 190:89.  
 Jiménez, Miguel Ángel. Nº 189:82.  
 Jofré, Charo. Nº 189:89.  
 Junge, Wilfried. Nº 189:87.  
 Juri, Clara. Nº 189:84.  
 Kächele, Jaime. Nº 189:84, 86, 89.  
 Kanamori, Rodrigo. Nº 189:81, 83, 84.  
 Karakay, Katalyn. Nº 189:96.  
 King, Eugene. Nº 189:81, 82; Nº 190:91.  
 Knuth, Penélope. Nº 190:90.  
 Kock, Hermann. Nº 189:91.  
 Königs, Lothar. Nº 190:96.  
 Kotova, Svetlana. Nº 189:82.  
 Kurapel, Alberto. Nº 190:101.  
 Lagos, Aida. Nº 190:99.  
 Latorre, Luis Alberto. Nº 189:82, 84; Nº 190:90.  
 Lavado, Guillermo. Nº 189:82, 84; Nº 190:90.  
 Lavaderos, Alejandro. Nº 189:81, 82.  
 Lavista, Mario. Nº 190:96.  
 Lazo, Paola. Nº 189:84.  
 Lecaros, Pablo. Nº 189:95; Nº 190:101.  
 Lefever, Tomás. Nº 189:85, 86; Nº 190:91.  
 Lehmann, Gabriela. Nº 189:82, 85, 87, 89.  
 Leiva, David. Nº 190:90.  
 Leiva, Juan Sebastián. Nº 189:82, 84; Nº 190:89, 90.  
 Lémann, Juan. Nº 189:80, 82; Nº 190:90, 91, 95, 97, 102.  
 Leng, Alfonso. Nº 189:83, 85, 86, 87; Nº 190:92.  
 Lenhnoff, Dieter. Nº 190:99.  
 Leoncini, Eleonora. Nº 190:96.  
 Letelier, Alfonso. Nº 189:83, 89, 95; Nº 190:89, 92, 93.  
 Letelier, Carmen Luisa. Nº 189:82, 84, 89, 95; Nº 190:90, 92.  
 Letelier, Miguel. Nº 189:80, 83, 95; Nº 190:92, 93, 97, 100.  
 Levie, Chantal. Nº 189:90, 93.  
 Linder, Klaus. Nº 189:90.  
 Lizama, Manuel. Nº 190:102.  
 Loayza, Francisco. Nº 189:83.  
 Lockart, Beatriz. Nº 189:94.  
 López, Celso. Nº 189:81, 84; Nº 190:102.  
 López, Cristián. Nº 189:88.  
 López, Enrique. Nº 189:82.  
 López, María Luz. Nº 189:82.  
 López Calo, José. Nº 189:92.  
 López Gavilán, Guido. Nº 189:94.  
 López Ortega, Antonio. Nº 190:99.

- Lorca, Mario. N° 190:92.  
 Los Cuatro Cuartos. N° 190:101.  
 Losada Ambrosio, Eurídice. N° 190:98.  
 Loyola, Margot. N° 190:98, 101, 102.  
 Lucas, María Elizabeth. N° 189:93.  
 Machado, Manuel. N° 190:88.  
 Maga, Gonzalo. N° 190:91.  
 Mahave, Pablo. N° 189:89.  
 Mannis, José Augusto. N° 189:94.  
 Manns, Patricio. N° 190:91.  
 Manríquez, Luz. N° 190:90.  
 Mansilla, Jaime. N° 189:89, 95.  
 Manzoni, Giacomo. N° 189:81.  
 Marambio, Horacio. N° 189:85.  
 Marambio, Pedro. N° 189:82.  
 Marcelletti, Lanfranco. N° 189:85.  
 Marchant, Guillermo. N° 190:91, 101.  
 Mariángel, Alejandro. N° 189:88.  
 Martínez, Gonzalo. N° 189:95.  
 Martínez, Jorge. N° 189:84; N° 190:96, 99, 100, 101.  
 Martínez, María Luz. N° 189:86.  
 Martínez, Mariselle. N° 190:90.  
 Martínez, Rubén. N° 189:87.  
 Martínez, Yoya. N° 189:92.  
 Matamala, Pablo. N° 189:88.  
 Matthey, Gabriel. N° 189:82, 84, 88, 94; N° 190:89, 101.  
 Matthey, Magdalena. N° 189:84; N° 190:96.  
 Maturana, Marcela. N° 189:87.  
 Maupoint, Andrés. N° 190:93.  
 Max-Neef, Manfred. N° 189:88; N° 190:97.  
 Mazzini, Marcela. N° 189:82.  
 McIntyre, Marcia. N° 189:94.  
 Meissner, Eduardo. N° 189:87.  
 Mélendez, Alejandro. N° 189:86.  
 Melfi, María Teresa. N° 190:98.  
 Mella, Viviana. N° 189:84.  
 Menanteau, Álvaro. N° 189:95; N° 190:101.  
 Menares, Sergio. N° 190:91.  
 Mendieta, Elizabeth. N° 189:81.  
 Meneses, Pablo. N° 189:81.  
 Menezes Bastos, Rafael. N° 189:93.  
 Merino, Luis. N° 189:93; N° 190: 100, 102.  
 Michans, Carlos. N° 189:94.  
 Milanca, Mario. N° 190:99.  
 Milla, Guillermo. N° 189:81, 82, 86; N° 190: 94, 95.  
 Ministerio de Educación. N° 190:97.  
 Minoletti, Guido. N° 190:91.  
 Miranda, Emma. N° 189:83.  
 Miranda, Montserrat. N° 189:81.  
 Miranda, Nora. N° 189:81, 83, 84.  
 Miranda, Ricardo. N° 190:99.  
 Miric, Davor. N° 189:83.  
 Miric, Katia. N° 190:94.  
 Miroglio, Thierry. N° 189:95.  
 Mistral, Gabriela. N° 189:83, 84, 89, 95; N° 190:89, 95.  
 Molina, Osvaldo. N° 189:84.  
 Moncada, Freddy. N° 190:99.  
 Monfort, Christine. N° 189:93.  
 Montaña, David. N° 189:88.  
 Montecino, Alfonso. N° 189:92.  
 Montes, Marta. N° 189:81, N° 190:89.  
 Montes, Pésida. N° 189:88.  
 Morales, Claudio. N° 189:86; N° 190:102.  
 Morales, Cristián. N° 189:84; N° 190:92.  
 Morales, Darma. N° 189:83.  
 Morales, Gabriel. N° 189:94.  
 Morales, Pablo. N° 189:84; N° 190:90.  
 Morel, Alicia. N° 190:93.  
 Morelenbaum, Henrique. N° 190:92.  
 Moreno, Ignacio. N° 189:88.  
 Moreno, Marcela. N° 189:81, 83.  
 Moret Jiménez, Paola. N° 190:101.  
 Mouras, Juan. N° 189:80, 81, 82, 86, 87, 89; N° 190:94, 95, 96.  
 Mourges, Andrea. N° 189:81.  
 Moyano, Rodrigo. N° 190:89.  
 Municipalidad de Viña del Mar. N° 190:94.  
 Muñoz, Franklin. N° 190:90.  
 Muñoz, Hernán. N° 189:86; N° 190:90, 102.  
 Mura, Lautaro. N° 189:83.  
 Museo de Bellas Artes. N° 189:81.  
 Museo Regional de Rancagua. N° 189:93.  
 Navarrete, Rodrigo. N° 189:87.  
 Neruda, Pablo. N° 189:87; N° 190:89, 91, 92, 95.  
 Nin-Culmell, Joaquín. N° 190:96.  
 Novoa, René. N° 189:84.  
 Numhauser, Julio. N° 189:86; N° 190:100.  
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 189:83, 89; N° 190:93, 94.  
 Ohlsen, Óscar. N° 189:95; N° 190:91, 93.  
 Olivares, José. N° 189:84.  
 Orellana, Raúl. N° 189:81, 83.  
 Orellana, Romilio. N° 189:82; N° 190:90.  
 Orlandini, Luis. N° 189:80, 82, 83, 84, 85; N° 190:89, 93, 96, 97.  
 Orquesta Clásica, Universidad de Santiago. N° 189:91; N° 190:93.  
 Orquesta de Cámara de Chile. N° 189:86, 92; N° 190:89, 92, 93.  
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 190:94.  
 Orquesta Juvenil de Santiago. N° 189:80, 81.  
 Orquesta Sinfónica de Chile. N° 189:85; N° 190:92, 93, 96.  
 Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 189:87.

- Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 189:80, 85, 86, 87, 89; N° 190:89.
- Orrego-Salas, Juan. N° 189:80, 83, 84, 85, 90, 92; N° 190:88, 89, 91, 93, 94, 96.
- Ortega, Chañaral. N° 190:103.
- Ortega, Fernando. N° 189:81.
- Ortega, Sergio. N° 189:84, 90; N° 190:102.
- Ortiz, Alejandro. N° 189:84; N° 190:92.
- Ortiz, Enoe. N° 190:91.
- Ortiz, Fernando. N° 190:91.
- Ortiz, Manuel Antonio. N° 190:99.
- Osorio, Daniel. N° 189:81.
- Osses, Rosana. N° 190:91.
- Pacheco, César. N° 190:96.
- Padilla, Abraham. N° 189:81, 83.
- Padilla, Víctor. N° 189:83.
- Padilla, Wilson. N° 189:84.
- Pagliai, Pedro. N° 189:83.
- Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago. N° 189:92.
- Palacios, María Antonia. N° 190:99.
- Palma, Mateo. N° 189:87.
- Palma, Silvia. N° 189:84.
- Parada, Roberto. N° 190:102.
- Paredes, Gonzalo. N° 189:80.
- Parker, Charlie. N° 190:101.
- Parker, Jeffrey. N° 189:81, 82; N° 190:91.
- Parra, Isabel. N° 190:101.
- Parra, Tita. N° 190:101.
- Parra, Violeta. N° 189:83, 86, 87; N° 190:89, 91, 92, 93, 94, 95, 96.
- Penélope, Knut. N° 189:81.
- Peña, Carmen. N° 189:95.
- Peña, Rodrigo. N° 189:83.
- Peñín, José. N° 190:99.
- Perceval, Julio. N° 190:92.
- Perea, Eduardo. N° 190:89.
- Peredo, César. N° 190:96.
- Pérez Freire, Osmán. N° 189:86.
- Pérez Labra, Alberto. N° 190:101.
- Pérez, Matilde. N° 189:92.
- Pérez, Dina. N° 189:83.
- Pérez, Jorge. N° 189:95.
- Pérez, Marco Antonio. N° 189:84.
- Pérez, María Elena. N° 190:101.
- Perl, Alfredo. N° 190:93.
- Pino, Alejandro. N° 190:91, 95.
- Pino, David del. N° 189:85; N° 190:93.
- Plaza, Cecilia. N° 189:84.
- Plaza, Elena. N° 190:99.
- Plaza, Gisella. N° 189:81, 83.
- Postel, Jorge. N° 189:81.
- Prieto, Fernanda. N° 190:90.
- Prieto, Sergio. N° 190:90, 92.
- Puelma, Roberto. N° 190:93.
- Quezada, Samuel. N° 190:90.
- Quintana, Hugo. N° 190:99.
- Quinteros, Abelardo. N° 189:84.
- Quinteto Metropolitano. N° 189:84.
- Radrigán, María Iris. N° 189:86; N° 190:90, 92, 102.
- Ramírez, Carolina. N° 189:86.
- Ramírez, Hernán. N° 189:81, 84, 85; N° 190:92, 93, 94, 101.
- Ramírez, Pedro. N° 189:83.
- Real Conservatorio de Madrid. N° 190:99.
- Recart, Luis José. N° 189:84.
- Remmele Fischer, Germán. N° 190:88.
- Retamal, Julio. N° 190:90.
- Reyes, Patricia. N° 189:82.
- Riesco, Carlos. N° 189:83, 92.
- Rifo, Guillermo. N° 189:80, 85, 86, 87, 89, 95; N° 190:89, 101.
- Riquelme, Claudia. N° 189:83.
- Rivas, Alejandro. N° 189:81, 83.
- Rivera, Daniela. N° 189:84.
- Rivera, Jorge Eduardo. N° 189:95.
- Riveros, Hilda. N° 190:100.
- Riveros, Luis. N° 190:97.
- Roberts, Kevin. N° 189:81, 82; N° 190:91.
- Robleros, Carolina. N° 189:84.
- Robles, José Antonio. N° 190:99.
- Rodríguez, Eliseo. N° 190:94.
- Rodríguez, Fidel. N° 190:99.
- Rodríguez, Isidro. N° 189:82.
- Rojas, Dióscoro. N° 190:91.
- Rojas, Guillermo. N° 189:81, 85.
- Rojas, René. N° 190:89.
- Rojas-Zegers, Jorge. N° 189:83.
- Roldán, Waldemar Axel. N° 190:98.
- Romo, María Eugenia. N° 189:83.
- Rondón, Víctor. N° 189:92, 93, 95, 96; N° 190:98.
- Rosas, Fernando. N° 189:86, 92; N° 190:89, 92, 93.
- Rosenberg, Shiri. N° 190:89.
- Rosenmeyer, David. N° 189:85.
- Rossi, Iglesias. N° 189:95.
- Rossi, Luis. N° 190:90.
- Rubio, Héctor. N° 190:98.
- Rubio, Santos. N° 189:91.
- Ruiz, Agustín. N° 190:102.
- Ruiz-Tagle, Patricio. N° 189:88.
- Saavedra, Aída. N° 190:102.
- Saavedra, Alfredo. N° 190:91, 92.
- Saavedra, Salvador. N° 189:83.
- Sabella, Andrés. N° 189:85, 87.
- Sala América, Biblioteca Nacional. N° 189:86; N° 190:88, 100.
- Sala Arrau, Teatro Municipal. N° 189:80.

- Sala Diego de Rivera de Puerto Montt. N° 1° 89:89.
- Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 189:82, 93; N° 190:92, 100, 101.
- Sala SCD, Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 189:95.
- Sala Schaeffer de Chillán. N° 190:95.
- Salas Viu, Vicente. N° 190:96.
- Salgado, Eduardo. N° 189:82, 89, 95; N° 190:90.
- Salgado, Enrique. N° 189:87.
- Salinas, Horacio. N° 189:86, 89; N° 190:88, 89, 91, 92, 94, 95, 100.
- Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 189:87.
- Salón de Honor del Congreso Nacional. N° 190:102.
- Salón de Honor, Universidad Católica. N° 190:98.
- Salón de Honor, Universidad de Chile. N° 189:85; N° 190:92.
- San Martín, Juanita. N° 190:89.
- San Martín, Miguel. N° 189:81, 84; N° 190:89.
- Sánchez, Fabián. N° 190:96.
- Sánchez, Ruth. N° 189:84.
- Sandoval, Carla. N° 189:80.
- Sandoval, Fernando. N° 189:85.
- Sandoval, Silvia. N° 189:83.
- Sangiorgi, Felipe. N° 190:99.
- Sangüeza, Iris. N° 189:82.
- Sans, Juan Antonio. N° 190:99.
- Santibáñez, María Paz. N° 189:82, 83, 84; N° 190:92.
- Santo, José. N° 189:96.
- Santos, Claudio. N° 189:82.
- Sauvalle, Paulina. N° 190:90.
- Savi, Elvira. N° 189:84; N° 190:88, 97.
- Scheffelt, Ahlke. N° 190:90.
- Schidlowsky, León. N° 189:92.
- Schönberg, Arnold. N° 189:81.
- Schumacher, Federico. N° 189:84, 92.
- Seoane Urioste, Carlos. N° 189:94.
- Sepúlveda, Héctor. N° 189:82, 86.
- Sepúlveda, María Luisa. N° 189:83.
- Sierra, Rubén. N° 189:81.
- Silva, Carlos. N° 189:84.
- Silva, Jaime. N° 189:89, 95.
- Silva, Pedro Pablo. N° 189:83.
- Simone, Rodrigo de. N° 189:87.
- Singer, Myriam. N° 189:87.
- Sociedad Bach. N° 190:100.
- Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 189:81; N° 190:97, 100, 101, 102.
- Sociedad Chopin. N° 190:93.
- Solari, Leonardo. N° 189:83.
- Solis, Lila. N° 189:82.
- Solovera, Aliocha. N° 189:82, 84; N° 190:101.
- Soriano, Alexis. N° 189:87.
- Soro, Enrique. N° 189:80, 84, 85, 87; N° 190:88, 91, 94.
- Soto, Luis. N° 190:90.
- Soublette, Sylvia. N° 190:95.
- Sovino, Elizabeth. N° 190:101.
- Springinsfeld, Jorge. N° 189:82; N° 190:101.
- Stein, Hanns. N° 190:88; N° 190:94.
- Stevenson, Robert. N° 189:92, 96.
- Strizich, Robert. N° 190:96.
- Suárez, Waldo. N° 190:101.
- Tagle, Alejandro. N° 189:82, 84; N° 190:89, 90.
- Tagle, Edith. N° 189:80.
- Tagore, Rabrindanath. N° 189:96.
- Tapia, Guillermo. N° 189:83.
- Tapia Caballero, Arnaldo. N° 189:91.
- Teatro Colón de Buenos Aires. N° 190:97.
- Teatro Concepción. N° 189:87.
- Teatro de la Escuela Moderna de Música. N° 190:100.
- Teatro de la Universidad de Chile, Universidad de Chile. N° 189:85; N° 190:92.
- Teatro Municipal de Antofagasta. N° 190:94.
- Teatro Municipal de Iquique. N° 190:94.
- Teatro Municipal de La Serena. N° 189:86.
- Teatro Municipal de Paihuano. N° 189:86.
- Teatro Municipal de Santiago. N° 190:93.
- Teatro Municipal de Vicuña. N° 189:86.
- Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 190:98.
- Teatro Nacional de la Casa de la Cultura de Quito. N° 190:100.
- Teillier, Jorge. N° 189:92.
- Teillier, Pablo. N° 189:88.
- Tello, Aurelio. N° 189:92.
- Teppa, Carlos. N° 189:93.
- Tevah, Víctor. N° 190:102.
- Toledo, Álvaro. N° 189:82.
- Torres, Alejandro. N° 189:83.
- Torres, José Vicente. N° 189:94.
- Torres, Reinaldo. N° 189:82.
- Torres, Rodrigo. N° 189:82; N° 190:101.
- Traslaviña, Rafael. N° 190:101.
- Trío Arte. N° 190:92.
- Trío Cámara. N° 189:86.
- Trío Serenata. N° 190:94.
- Trujillo, Claudia. N° 189:81.
- Trujillo, Valentín. N° 189:91.
- Tuesta, Soledad. N° 190:91.
- Ugarte, Edgard. N° 189:83.
- Ulloa, Pablo. N° 189:96; N° 190:91.
- Ulnér, Neils. N° 189:90.
- Universidad Austral de Chile. N° 190:97.

- Universidad Católica Argentina. N° 190:97.  
Universidad Católica de Valparaíso. N° 190:98.  
Universidad Complutense. N° 190:99.  
Universidad de Chile. N° 189:91; N° 190:97.  
Universidad de Concepción. N° 189:87; N° 190:95.  
Universidad de La Serena. N° 189:90, 93.  
Universidad de Playa Ancha. N° 190:94.  
Universidad de Santiago de Chile. N° 190:93.  
Universidad de Talca. N° 190:91.  
Universidad de Valladolid. N° 190:99.  
Universidad de Venezuela. N° 190:99.  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 189:86; N° 190:93, 98.  
Universidad Vicente Pérez Rosales. N° 190:98.  
Urbina, Paola. N° 189:94.  
Uribe, Cristián. N° 189:86.  
Urrutia, Osvaldo. N° 189:88.  
Urrutia Blondel, Jorge. N° 189:80; N° 190:91, 93, 95.  
Valdebenito, Mauricio. N° 189:82; N° 190:89, 92, 93, 95.  
Valdés, Enrique. N° 189:89.  
Valenzuela, Rodrigo. N° 189:83.  
Vallejo, César. N° 189:84.  
Vandervellen, Pascale. N° 189:93.  
Vara, Giorgio. N° 189:88.  
Vargas, Darwin. N° 189:82.  
Vásquez, Cristián. N° 189:83; N° 190:89.  
Vásquez, Edmundo. N° 189:82, 86; N° 190:93, 103.  
Vásquez, Marcelo. N° 189:87.  
Vásquez, Patricia. N° 190:93.  
Vega, Mauricio. N° 189:84.  
Vega Toscano, Ana. N° 190:99.  
Véliz, Víctor. N° 189:81, 83.  
Vera, Carlos. N° 189:82; N° 190:91.  
Vera Rivera, Santiago. N° 189:80, 84, 85, 95, 96; N° 190:91, 93, 97.  
Verdugo, Isaac. N° 189:87.  
Vergara, Juan Carlos. N° 189:84.  
Vicuña, Ariel. N° 189:80, 81, 84.  
Viertel, Milena. N° 189:83.  
Vila, Cirilo. N° 189:80, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 95; N° 190:90, 91, 97.  
Vila, Eduardo. N° 190:91.  
Vilches, Gerson. N° 189:83.  
Villafruela, Miguel. N° 189:82, 84; N° 190:92, 97.  
Villalobos, Francisco. N° 190:90.  
Villaruel, Rodrigo. N° 190:90.  
Virgili, María Antonia. N° 190:99.  
Virgilio, Claudia. N° 189:87; N° 190:90.  
Viveros, Héctor. N° 189:84; N° 190:90.  
Viveros, Lencka. N° 189:82.  
Waisman, Leonardo. N° 190:98.  
Waymann, Cristián. N° 189:83.  
Webern, Anton. N° 189:81.  
Würth, Hernán. N° 190:102.  
Xenakis, Iannis. N° 189:95.  
Yurac, Pedro. N° 190:94.  
Zacher, Gerd. N° 189:90; N° 190:97.  
Zamora, Carlos. N° 189:84, 85; N° 190:89.  
Zamora, Paulina. N° 189:89.  
Zanini, Valeria. N° 189:90.  
Zárate, Miguel. N° 189:84.  
Zegers, Isidora. N° 190:99.  
Zurita, Enrique. N° 189:89.  
Zurita, Raúl. N° 189:95.  
Zurita, Vladimir. N° 189:83.