

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes

ISSN: 07162790



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO LIV

Santiago de Chile, Enero - Junio, 2000

Nº 193

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

SECRETARIO 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

SUSCRIPCIONES 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*. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes (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. (562) 678 1337 FAX (562) 671 1435

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

SUMARIO

Información para los colaboradores	5
MIGUEL CASTILLO DIDIER. Mario Milanca Guzmán (1948-1999)	7
MARIO MILANCA GUZMÁN. La música en el periódico chileno "El Ferrocarril" (1855-1865)	17
MAXIMILIANO SALINAS. ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX	47
DOCUMENTOS	
EMILIO CASARES RODICIO. Discurso de presentación del Diccionario de la música española e hispanoamericana	83
JUAN MARÍA SOLARE. Cara a cara con Stockhausen [o "Diez minutos a solas con Stockhausen"]	87
CRÓNICA	
Creación musical chilena	91
Chile en el VIII festival Internacional de música electroacústica "Primavera en La Habana 2000", por José Miguel Candela	91
Compositores chilenos en el país	92
Música chilena en el exterior	100
Otras noticias	102
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>La cueca bien temperada: música desde la guitarra chilena,</i> por Gabriel Matthey Correa	114
<i>Trova libre. Eduardo Peralta,</i> por Sergio Sauvalle	116
RESUMEN DE MEMORIA	
<i>La Revista Musical Chilena como apoyo a la labor del profesor de educación musical: 5° a 8° básico y enseñanza media,</i> por Marta Gajardo y Oscar Salvo.	118
IN MEMORIAM	
Gabriela Eliana Pizarro Soto (1932 - 1999), por Sergio Sauvalle	120
INDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTE A 1999.	123

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
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
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)

MIGUEL CASTILLO DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MARIO MILANCA GUZMÁN, Historiador
MAXIMILIANO SALINAS, Universidad Santiago de Chile
EMILIO CASARES RODICIO, Director Instituto Complutense de Ciencias Musicales,
Madrid, España
JUAN MARIA SOLARE, Compositor, Colonia, Alemania
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Compositor
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
SERGIO SAUVALLE, Guitarrista
MARTA GAJARDO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
OSCAR SALVO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

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

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y socio-cultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12

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

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

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

BÉHAGUE, GERARD

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

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

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

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988 :49-50

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

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c.2.

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

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6

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

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

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

Mario Milanca Guzmán (1948-1999)

por
Miguel Castillo Didier

El 26 de diciembre 1999 la noticia nos golpeó brutalmente. El día anterior, la tarde de la Navidad del último año del siglo, Mario Milanca había perdido la vida en un accidente de aviación. Venía llegando a Venezuela desde Cuba, adonde una vez más había ido a continuar su tarea de siempre: investigar, interrogar a archivos, a viejos diarios y revistas, a antiguos papeles fragmentados y descoloridos, a buscar en ellos lo que fue vida de músicos, escritores, instituciones, para construir su historia.

Mario Milanca era un poeta, como lo atestiguan sus tres libros de poesía, además de numerosas publicaciones en revistas de Chile y de Venezuela. Era un hombre de letras, que escribió múltiples estudios y artículos sobre novelistas y poetas latinoamericanos. Pero por sobre todo fue un historiador. Se formó en Chile como profesor de castellano y tanto en su patria como en Venezuela nunca dejó a un lado la literatura. Pero la historia lo cautivó cada vez más y pasó del historiar las letras al historiar la música. En 1992 había recibido, en la Universidad Santa María de Caracas, el título de Magister Scientiarum con la honrosa calificación de Magna cum Laude. Su tesis versó sobre *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro 1899-1908*. Su especialización fue en "Historia de Venezuela". Pero esos títulos venían sólo a poner un sello oficial a lo que Mario era ya desde hacía años y a la obra que había estado cumpliendo desde su llegada a Venezuela, en 1978. En efecto, en 1978-1979, había trabajado como investigador en el prestigioso Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (CELARG); y entre 1979 y 1985 se había desempeñado, en la misma calidad, en el Instituto Latinoamericano "Vicente Emilio Sojo", hoy Fundación Vicente Emilio Sojo.

Fue en esa institución donde Mario Milanca comenzó a entregar su magno aporte a la historia musical de Venezuela y de Latinoamérica. Su iniciativa y su mística fueron decisivas para la creación de la *Revista Musical de Venezuela*, el año 1980. Fue ésa una especie de aventura, de hermosa aventura espiritual, en la que Mario y quien escribe contamos con el apoyo cordial y fraterno de la *Revista Musical Chilena* y la comprensión de las autoridades del Instituto Sojo. Por entonces, Mario emprendía uno de sus trabajos de mayor envergadura: su investigación sobre la revista *El Cojo Ilustrado* (1892-1915). Mostraba ya sus cualidades de rigurosidad, de perseverancia, de aplicación casi febril a la labor de interrogar a los testimonios del pasado. Fue tomando forma así una obra realmente

monumental: *La música en El Cojo Ilustrado*, publicada en 1993, en dos volúmenes, con 1360 páginas, en coedición de la Universidad Central de Venezuela y las Ediciones de la Presidencia de la República.

Podemos seguir un poco la historia de ese largo trabajo a través de las palabras de su autor. En entrevista publicada en el diario *El Nacional* de Caracas, en febrero de 1992, expresaba: “Este año se cumple el centenario de esta publicación. Sin embargo, yo no esperé llegar a esta fecha para comenzar mi trabajo. Desde hace una década he estado realizando esta investigación. Es un libro de aproximadamente 1800 páginas, donde se estudia el parámetro musical en la citada revista. Este trabajo se estructura como una especie de diccionario, de la A a la Z, con dos entradas: materias y autores. Por ejemplo, cuando se quiera saber sobre lo que se ha escrito acerca de un determinado compositor venezolano, se busca en la parte de autor. Mientras que en lo que se refiere a la categoría de materia, están presentados diferentes temas, como óperas, operetas, zarzuelas, entre otras”¹.

Si bien el aprovechamiento de materiales hemerográficos en investigaciones de historia musical no era, naturalmente, desconocido, generalmente había sido esporádico y orientado a ubicar o confirmar algún hecho o dato específico. Mario Milanca se propuso rescatar de ese enorme corpus de más de 16 mil páginas en gran formato y con tipografía pequeña todo el material relativo a la música². Como lo señala en la entrevista citada, le fue necesario desarrollar una metodología de trabajo. Así lo hizo, aplicando posteriormente ese método en nuevas investigaciones. “En 1989 – expresa – me escribió la Comisión Bibliográfica de la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación, con sede en la Universidad de North Texas, para que presentara en el Congreso Internacional de IAML, que tuvo lugar en París en el mes de julio del 90, mi trabajo sobre fuentes hemerográficas para el estudio de la historia de la música venezolana. Ahora este método está siendo utilizado para estudiar material musical en varias universidades de Estados Unidos”³.

Mario Milanca no era músico. Su formación universitaria fue la de las letras y la de la historia. Pero amaba apasionadamente la música; y, por eso, no es raro que haya querido poner sus capacidades como investigador al servicio de una disciplina a la que creía poder aportar. Al respecto, creemos que sus propias palabras son las apropiadas para explicar su dedicación a la investigación en el ámbito de la historia musical: “Yo no soy músico y lo tengo bien claro. Actualmente en todas las áreas, tanto científicas como sociales, están trabajando equipos multidisciplinarios. Entonces, pretender que únicamente los músicos pueden abordar el tema de la música, es una noción que ya está agotada. Yo enfoco mi trabajo desde el punto de vista del historiador [...]. Hasta ahora, con pocas excepciones, nosotros abordamos la historia de la música en el continente con un criterio de crónica, donde prima un discurso

¹ Arenas 1992.

² La revista en sus 23 años de vida tuvo 559 números, con un total de 16.931 páginas.

³ Arenas 1992.

narrativo [...]. Cuando llegué a Venezuela, comencé a trabajar en lo que en ese entonces se llamaba Instituto de Investigaciones y Estudios Musicales ‘Vicente Emilio Sojo’ [...]. Allí trabajaba un colega chileno, Miguel Castillo Didier, y fue él quien me invitó a trabajar en el Instituto para fundar la *Revista Musical de Venezuela*. Durante ese tiempo, tuve la oportunidad de conocer la famosa revista *El Cojo Ilustrado*, que me impresionó en cuanto a su contenido. Empecé a perfilar una idea y a darme cuenta de que podía hacer una contribución al mundo musical, porque tenía la preparación necesaria a nivel de investigación. Pero el aporte no podía ser musical, porque no soy músico. Y fue así como comencé a estructurar el plan de trabajo, y al ver el enorme material musical presente en esa publicación, tanto de partituras como crónicas, ensayos, artículos y reseñas de libros sobre música, me di cuenta de la riqueza temática de esta revista, la cual era una mina para ser explotada. De ese estudio salieron también otros trabajos independientes”.

En el caso de su trabajo mayor sobre *El Cojo Ilustrado*, el aporte a la historia de la música venezolana posee una significación especial. Hasta la aparición de los primeros estudios a que dio lugar esa investigación, se habían trabajado a fondo en Venezuela los dos extremos de su historia musical: la música colonial y en especial la llamada Escuela de Chacao y la Escuela Nacionalista en el siglo XIX, cuyo gran orientador fue Vicente Emilio Sojo. “Entre ambos hitos históricos se ha dejado un enorme paréntesis – escribe Mario Milanca –. Algunos han llegado a indicar que esa época habría sido una suerte de Edad Media, para decir que no hubo ni existió nada interesante que rescatar. Al hacer una lectura exhaustiva de los volúmenes de la revista de Herrera Irigoyen, se puede constatar que el reloj de la historia no se detuvo con la desaparición del Padre Sojo y la denominada Escuela de Chacao. Y aunque –en ello se puede convenir con quienes han desdeñado casi todo un siglo, el XIX, y el comienzo del XX– en la época indicada no surgieron talentos de fama universal, ello no quiere decir que en esa época no hubo músicos cuya vida y obra merezcan ser rescatadas. La historia de un pueblo –en este caso de un país– no sólo se modela con notabilidades, los genios. Cuentan los instrumentistas, cantantes, constructores y compositores –entre otros–, que tuvieron la virtud de rescatar una tradición, mantenerla y proyectarla”⁴.

Entre otros, dos grandes temas preocuparon especialmente a Mario Milanca y ambos tuvieron su punto de partida en la investigación sobre *El Cojo Ilustrado*: Teresa Carreño y Reynaldo Hahn.

A la gran figura del pianismo, el historiador dedicó diez estudios y tres libros publicados, además de otros cuatro que han quedado inéditos. En todos estos trabajos se agregaron nuevos documentos inéditos y testimonios no conocidos. Pensamos que debemos recordar todos esos títulos, que en su conjunto muestran una enorme y perseverante labor que dio nuevas luces a la biografía de la artista. La serie de estos libros se inició con *Teresa Carreño: gira caraqueña y evocación*

⁴Milanca 1993: 5-6.

(1885-1887), editado en la serie Cuadernos LAGOVEN en 1987. Siguieron *¿Quién fue Teresa Carreño?*, publicado por Editorial Alfadil en 1990, y *Teresa Carreño: 55 años de pianismo*, editado por la Fundación Biblioteca Ayacucho. Inéditos permanecieron *María Teresa Carreño: un artículo inédito de Cecilio Acosta*, 134 pp.; *Teresa Carreño; una década 1853-1863*, 422 pp.; *Teresa Carreño: estudios*, 224 pp.; *Iconografía de Teresa Carreño*, 130 pp. Como proyecto, aunque desarrollado ya en parte, quedó *Teresa Carreño en Cuba: 1864-1865-1901-1917*.

Los estudios y ensayos sobre la gran pianista se publicaron en esta secuencia: "Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño", *Latin American Music Review*, No. 2, 1987; "Teresa Carreño: cronología y manuscritos", *Revista Musical Chilena*, No. 170, 1988; "Teresa Carreño: una tesis", *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela), No. 276, 1990; "Dislates en la obra Teresa Carreño de Marta Milinowski", *Latin American Music Review*, No. 2, 1987; "Teresa Carreño 1885-1887", *Revista Musical de Venezuela* 88, 1988; "Teresa Carreño: manuscritos inéditos y un proyecto para la creación de un Conservatorio de Música y Declamación", *Revista Musical Chilena*, No. 170, 1988; "Dos cartas inéditas: Teresa Carreño escribe a José White", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela*, 1990; "Reynaldo Hahn y Teresa Carreño en *El Cojo Ilustrado*", *Inter-American Music Review*, vol. IX, 1991; "Aguas de adioses y reencuentros: Teresa Carreño en Puerto Cabello 1862-1885-1938", Caracas, 1991; "Claudio Arrau 1903-1991. Caracas: última gira", revista *Imagen*, No. 100, 1992 (Caracas).

El historiador José Luis Salcedo-Bastardo comentó en 1989, desde Berlín, la dedicación de Milanca a los temas relacionados con la pianista venezolana: "Para las nuevas generaciones, este autor abre caminos con su devoción por la insigne Teresa Carreño. Ocho títulos componen hasta ahora el saldo de su dinámico y promisorio 'carreñismo'. Comparto el juicio base de su determinante aplicación: en mi *Historia Fundamental de Venezuela* situé a esa extraordinaria mujer en el primer plano de la serie máxima de nuestra tierra, a la altura de Miranda, Bolívar, Bello, Rodríguez y Sucre"⁵. Sabemos ahora que después de 1989 otros títulos se sumaron a los trabajos de Mario Milanca sobre Teresa Carreño a los que alude el historiador.

A Reynaldo Hahn, además del estudio ya mencionado, dedicó Milanca el ensayo "Los años caraqueños de Reynaldo Hahn", *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela), No. 278, 1990; y un libro que fue saludado como trabajo ejemplar de investigación: *Reynaldo Hahn, caraqueño. Contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn*, publicado por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela en la colección "Estudios, monografías y ensayos", en 1989. Juan Orrego-Salas escribió sobre este volumen: "La *Contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn* Echenagucia de Mario Milanca Guzmán, junto con ser el resultado del trabajo más minucioso y diligente de su autor, acometido con profundidad y orden, es una obra apasionante, un documento de valor histórico y social de

⁵Comentario reproducido en Milanca 1989: 236.

vastas perspectivas”⁶. Juicios igualmente entusiastas tuvieron Robert Stevenson, Francisco Curt Lange, Luis Felipe Ramón y Rivera, Gerard Béhague, Pedro Grases, Velia Bosch, Elena Vera, entre otros estudiosos. El historiador José Luis Salcedo-Bastardo se refirió a este trabajo de Milanca con estas expresiones: “Sustantivo aporte a la historia cultural de Venezuela es la publicación del presente estudio dedicado al renombrado artista francés –nacido en nuestro país– Reynaldo Hahn, y a importantes aspectos de su circunstancia venezolana. En el presente volumen, el profesor Milanca Guzmán divulga documentos que permiten rectificaciones y precisiones sobre el nacimiento de Hahn, la salida definitiva de su familia desde Venezuela, y muchos otros temas de su biografía. Aquí aprendemos, además, sobre la época del “Ilustre Americano”, y hasta sobre la psicología del autócrata, aspectos que escapan a la historia general: v. gr. el papel de Carlos Hahn –padre del compositor– en las iniciativas europeístas de Guzmán Blanco. La historia pintoresca y atrabiliaria de esos años, con sus despropósitos ilógicos es aquí documentada con pruebas curiosas. No pocos hallazgos referentes a la familia de Reynaldo caraqueño, venezolano hasta sus 35 años, son por primera vez dados a la luz en esta obra. Con sincero y optimista entusiasmo consignamos aquí nuestra cordial palabra de estímulo y aliento a quien tan espléndidamente sabe servir a los nobles afanes del espíritu, en el quehacer de la patria y el universo”.⁷

Otras figuras de la historia musical venezolana y latinoamericana atrajeron el interés del historiador. Y surgieron los consiguientes trabajos: “Ramón de la Plaza Manrique c. 1831-1886, autor de la primera historia musical publicada en Latinoamérica”, *Revista Musical Chilena*, No. 162, 1984; “Eduardo Richter (1784-1912): evocación póstuma”, *Revista Musical de Venezuela*, Nos. 9.11, 1983; “José White en Venezuela”, *Revista Musical Chilena*, No. 171, 1990. A dos notables figuras de la historia musical cubana dedicó Milanca un libro que, desafortunadamente permanece inédito: *White y Brindis de Salas / Giras americanas*, 222 páginas. Un trabajo muy extenso, más de 120 páginas, sobre “La música en el Centenario del Libertador 1883” vio la luz en el número extraordinario de la *Revista Musical de Venezuela* dedicado al Bicentenario del Nacimiento de Simón Bolívar.⁸

Debemos recordar los dos últimos libros de Mario Milanca. En 1995 se publicó *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro (1899-1908)*. El núcleo de este volumen fue la tesis, de igual título, que el investigador presentó para optar al grado de Magister Scientiarum en la especialidad de Historia de Venezuela. El jurado académico de la Universidad Santa María acordó aprobar la tesis por unanimidad y darle la calificación Magna cum Laude, “por considerar que contiene indudables méritos, tales como acuciosa investigación, su detenida apelación a la fuente hemerográfica, con lo cual revela hechos hasta ahora inéditos o no tratados con

⁶ Carta de Juan Orrego-Salas a Mario Milanca parcialmente en Milanca 1989: 234.

⁷ Carta del historiador José Luis Salcedo Bastardo a Mario Milanca, reproducida en Milanca 1989:236-237.

⁸ Milanca 1983.

rigor historiográfico, de tal manera que dicho trabajo de grado se convertirá en ayuda importante para el conocimiento musical venezolano y abre caminos para futuras investigaciones”⁹. Y en verdad, la cantidad de noticias y elementos relevantes para la historia de la música extraídos de las revistas y diarios de la época, junto a elementos rescatados de archivos, conforma un cuadro que hasta ahora no teníamos de la actividad musical en ese período de la historia venezolana, antes sólo reseñado en forma sucinta en la clásica obra de José Antonio Calcaño *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*, la cual, por otra parte, escrita en forma de crónica, no remite a las fuentes, con lo cual se obstaculiza el posible trabajo de otros investigadores.

El volumen *La música venezolana: de la Colonia a la República*, publicado por Monte Ávila Editores en 1994, reúne cinco estudios, de los cuales tres habían sido publicados en revistas, aunque se presentan aquí con algunos complementos: “Ramón de la Plaza, autor de la primera historia musical publicada en el continente latinoamericano”, “Los pardos en la música colonial venezolana” y “La música en el Centenario del Libertador 1883”. A ellos se agregan dos trabajos extensos: “La música colonial venezolana según las Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas (1570-1770)” y “La música en el tiempo histórico de José Antonio Páez: visión holística (1830/1835-1839/1843)”. Se enlazan así temas que van desde los albores de la vida musical de Venezuela hasta el año del Centenario del Libertador, que es también el de la publicación de la primera historia de la música y del arte en el país y la primera obra en su género en América Latina. Abundante y rigurosa documentación avala los diversos cuadros que el historiador traza a través de esta serie de estudios. Carmen García Muñoz comentó este libro en la *Revista Musical Chilena*, valorando, entre otros aspectos, su “aporte de fuentes y documentos valiosos para la historia de la música americana”¹⁰.

La extensa obra de Mario Milanca no se llevó a cabo en circunstancias fáciles. Por el contrario, hay tras ella un enorme esfuerzo personal, continuados sacrificios, superación de no pocos obstáculos. Es verdad que su trabajo fue reconocido por muy importantes figuras de la historiografía y la cultura venezolanas, como José Luis Salcedo-Bastardo, Pedro Grases, Ramón J. Velásquez. Pero el reconocimiento institucional fue tardío. Nos consta que viajes al interior del país, a Curazao para rastrear las huellas de la familia materna de Hahn y a Cuba para encontrar los pasos de Teresa Carreño, fueron financiados por él mismo, pese a ser limitados sus ingresos como profesor. Nos consta que cumplió su labor hurtándole tiempo al descanso, dedicándole tardes, noches, fines de semana, a un trabajo que debía agregarse al que desarrollaba como profesor para la subsistencia de su familia. Es verdad que pudo publicar un número considerable de trabajos en forma de libros y en revistas especializadas. Pero ello no le fue fácil. Y, además, quedaron inéditos diversos estudios y varios libros. La condecoración con la Banda de Honor de la

⁹ Citado en Castillo 1996: 98.

¹⁰ García 1995: 122.

Orden Andrés Bello, la más alta de Venezuela en el ámbito de la cultura, que se le otorgó en 1994, constituyó, sin duda, un reconocimiento y un estímulo moral que le entregaba su segunda patria. Pero no significó un cambio en las condiciones en que debía desarrollar su labor como historiador, como apasionado investigador.

Aunque estas páginas están dedicadas al trabajo de Mario Milanca como historiador de la música, pensamos que su obra literaria debe ser al menos mencionada, pues ella nos muestra al hombre, a la persona plena de sensibilidad, al enamorado de la belleza, que había tras el investigador infatigable del pasado. Tres libros de poemas aparecieron en Venezuela: *El asco y otras perspectivas*, 1985; *La isla, el reino, el sueño*, 1986; y *La pasión, el logos y otros poemas*, 1993. Inédito quedó el volumen *Iraobruma*. En Chile, Milanca había publicado una colección de poemas con el título *Si mis yemas te queman*, Concepción, 1975, con introducción de Marcelo Coddou; y otra titulada "Reflexión y otros poemas", en la revista *Tebaida*, en 1972. Tanto en Chile como en Venezuela, dedicó diversos artículos y ensayos a figuras del arte literario: Andrés Bello, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, Rómulo Gallegos, Rafael Pocaterra, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca. Alcanzamos a leer los originales de un extenso libro sobre Neruda en Venezuela, resultado de un trabajo enorme, que da luces sobre primeras publicaciones y primeras versiones de una gran cantidad de textos del poeta que aparecieron en el país hermano antes que en Chile. Llegamos a saber que una parte de esos originales estaba en proceso de publicación. Pero no conocemos el destino final de todo ese extenso corpus.

Los avatares de la situación política chilena llevaron a Mario a la fraterna tierra venezolana. Allí realizó la mayor parte de su obra como investigador en los ámbitos musical y literario. Pero su gran anhelo fue siempre el de volver a Chile y poder ofrecer también a su patria su pasión de historiador. Quien escribe es testigo y fue partícipe de los reiterados e infructuosos intentos de Mario por poder regresar definitivamente a su país. Cuando en 1996, la Fundación Andes le concedió una beca de investigación, durante un año pudo trabajar en su patria. Su tema: la música en el diario *El Ferrocarril*. Se dedicó a este trabajo con la pasión y la mística de siempre, pero, además, con el sentimiento de estar aportando también a la historia musical de Chile. El resultado fue un volumen de varios cientos de páginas, cuyo destino, desafortunadamente, desconocemos. Una muestra de lo que fue ese intenso trabajo la constituye el artículo que se publica en el presente número de la *Revista Musical Chilena*. La beca Andes para investigación musicológica en 1996 y la de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, en el área de musicología, en 1986, constituyeron reconocimientos que contribuyeron a facilitar dos de los numerosos trabajos que emprendió Mario en su vida, tan prematuramente interrumpida.

Recordamos y recordaremos a Mario como poeta, como historiador, como musicólogo, como trabajador infatigable, como colega, como amigo, como hombre de hondas convicciones humanistas.

Al terminar estas páginas, queremos reproducir las expresiones de pesar que han publicado tres instituciones, a las que estuvo ligada la obra de Mario Milanca Guzmán.

Centro de Música Latinoamericana

El Centro de Música Latinoamericana se une al luto que envuelve a la comunidad musical de nuestro continente por la muerte del musicólogo Mario Milanca Guzmán, anunciada por la Fundación Vicente Emilio Sojo. Las contribuciones del profesor Milanca Guzmán fueron y seguirán siendo valiosísimas para el desarrollo de la musicología de Venezuela y de Latinoamérica, y recibirán siempre el reconocimiento de todos los que aprecian el profesionalismo en la investigación y el amor por nuestra cultura.

Enviamos nuestras sentidas condolencias a su familia y amigos.

Por el Centro de Música Latinoamericana: Dra. Carmen Helena Téllez,
Directora.

Fundación Vicente Emilio Sojo

Tenemos el penoso deber de informar a todos el fallecimiento del eminente musicólogo chileno-venezolano Mario Milanca Guzmán, quien en los últimos días del mes de diciembre tuvo un accidente aéreo en tierras venezolanas.

El profesor Milanca regresaba de Cuba, en donde se encontraba haciendo investigaciones sobre Teresa Carreño.

La Fundación Sojo lamenta la muerte del profesor Milanca, quien fue una persona allegada a esta institución por muchos años.

Fundación Vicente Emilio Sojo

Sociedad Chilena de Musicología

La Sociedad Chilena de Musicología manifiesta su profundo pesar por la muerte de nuestro socio, el musicólogo chileno Mario Milanca Guzmán. Junto con poseer una calidez humana extraordinaria, supo abrir un espacio desde la historia para el estudio musicológico en nuestro continente. A sus notables aportes en el estudio del pasado musical venezolano, Mario sumó importantes contribuciones al estudio de la historia musical chilena, como lo demuestra su reciente trabajo sobre la música en el periódico chileno *El Ferrocarril* (1855-1865), publicado por la *Revista Musical de Venezuela* (18/37, 1998). Su prematura muerte deja tareas pendientes que estamos seguros serán continuadas tanto en Chile como en Venezuela.

Enviamos nuestro profundo pesar a su familia y a sus colegas y amigos venezolanos.

Dr. Juan Pablo González, Presidente Sociedad Chilena de Musicología.

Bibliografía

ARENAS, ZAVIRA

- 1992 "Mario Milanca hurgó en la centenaria revista. La música también sonó en *El Cojo Ilustrado*", *El Nacional*, 12 de febrero. Arte C/16.

CASTILLO DIDIER, MIGUEL

- 1996 "Mario Milanca Guzmán: *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro (1889-1908)*, *Biblioteca de Autores y temas tachirenses*, Caracas, 292 pp., 28 fotografías", *RMCh* L/186 (julio-diciembre), p.98.

GARCÍA MUÑOZ, CARMEN

- 1995 "Mario Milanca Guzmán. La música venezolana: de la colonia a la república", Caracas: Monte Ávila, 238 pp.", *RMCh* XLIX/184 (julio-diciembre), p.122.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

- 1983 "La música en el Centenario del Libertador 1883", *Revista Musical de Venezuela*, N°9-11, enero-diciembre, pp. 13-141.
- 1989 *Reynaldo Hahn, caraqueño. Contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn*. Caracas: Academia Nacional de la Historia de Venezuela.
- 1993 *La música en El Cojo Ilustrado*. Caracas: Universidad Central de Venezuela y Ediciones de la Presidencia de la República. Vol. I.

La música en el periódico chileno “El Ferrocarril” (1855-1865)

por
Mario Milanca Guzmán

En las siguientes páginas se entrega un resumen de la investigación que el año 1996 hicieramos en Chile, gracias al apoyo de la Fundación Andes dentro del “Programa de Apoyo a la Creación e Investigación Artísticas. Beca Fundación Andes”. La obra –inédita– consta de 478 páginas.

Tres son las fuentes a que todo investigador de la historia debe apelar. Ellas son : bibliográficas, hemerográficas y las llamadas fuentes primarias. En nuestro caso concreto, hemos privilegiado el periódico *El Ferrocarril*, es decir, hemos hecho una investigación hemerográfica.

Antes de pasar a dar cuenta de esa investigación quisiéramos hacer algunas observaciones, muy generales, acerca de lo que significa abordar investigaciones hemerográficas.

No tiene sentido –creemos– citar “datos” sueltos tomados de revistas o periódicos. Al así hacerlo se obvia, muchas veces, información básica como : fecha de la edición, número del ejemplar, año de edición, página e inclusive columna. Lo óptimo sería trabajar *corpus* hemerográficos íntegros. Es decir, periódicos o revistas deberían trabajarse desde su primer número hasta el último ejemplar publicado. Y eso, en general, no es difícil, pues las revistas “especializadas” del siglo XIX y comienzos del XX, no tuvieron larga vida, por lo tanto los ejemplares son pocos. En el caso de revistas “especializadas” se pueden hacer trabajos “cerrados”, es decir, que su lectura su puede agotar en sí mismas. En tanto que en el caso de los periódicos sería necesario hacer una lectura intertextual, es decir, trabajar un medio como texto central, v. gr. *El Ferrocarril*, para luego recurrir a otros medios de prensa –que se hayan publicado contemporáneamente– con el fin de verificar y ampliar la información que se vaya levantando en el referente base.

Si el medio a estudiar abarcara muchos años se tendría que diseñar una investigación por épocas, haciendo un corte cronológico o bien temático. Así, por ejemplo, para *El Ferrocarril*, que circuló entre los años 1855 y 1912, es decir, cincuenta y siete años, hemos diseñado un plan que contempla hacer una indagación por décadas. Aquí hacemos una síntesis de la primera década estudiada. Falta por trabajar cuatro décadas para agotar los contenidos referidos a la música en este medio de prensa.

No se trata de hacer un trabajo cuantitativo, sino cualitativo. Y para ello será necesario crear un modelo que permita organizar los contenidos estudiados. Siempre será más fácil y cómodo trabajar medios especializados que periódicos o revistas que no lo son. Pues éstos presentan múltiples problemas al momento de vaciar los datos. El año 1983, en el marco del Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos celebrado en Caracas, presentamos un avance de la investigación titulada *El Cojo Ilustrado* 1892-1915, en el que dimos cuenta del modelo para trabajar fuentes hemerográficas. El desafío era ¿cómo manejar una colección –no especializada– que tiene 16.931 páginas distribuidas en 559 ejemplares? ¿Cómo vaciar esa enorme cantidad de información? Para ello elaboramos dos instrumentos básicos : una ficha hemerográfica de materias y otra ficha hemerográfica de autores. Luego, armamos el texto como una suerte de diccionario, a través de dos entradas o asientos : autores y materias. Así, de la A a la Z –en el caso concreto de la investigación indicada–, sistematizamos todos los contenidos referidos a la música. Y diez años después, esa obra se publicó en dos volúmenes¹.

De los autores no es difícil levantar una ficha, pues básicamente se trata –en caso de revistas no especializadas– de autores de piezas musicales, ensayos, artículos, reseñas y crónica, ésta quizá la más abundante y la que aporta mayor información. Pero en el caso de las *materias* es un tanto más complicado determinar a qué materia pertenece tal o cual texto. En concreto, en la investigación sobre la música en *El Cojo Ilustrado* levantamos las siguientes materias : academias, bailes, bandas, canto, cartas, compositores, ejecutantes [arpistas, cantantes, flautistas, organistas, pianistas, violinistas], iconografía, grabados, himnos, música sacra, musicoterapia, ópera, opereta, organografía, partituras, piano, violín, zarzuelas.

En el caso concreto de la investigación que tuvo como referente a *El Ferrocarril*, básicamente las entradas fueron similares, pero como cada medio y cada época tiene preferencia por determinado género o bien las sociedades son distintas en sus desarrollos históricos, esto determina también la creación de otras materias. Así, en el caso concreto del citado periódico chileno, a las materias ya indicadas –referidas a *El Cojo Ilustrado*– pudimos levantar otras : ballet, litografía, lutería, orquesta, pedagogía, serenata y manifiestos. Esta última entrada es de suyo interesante, pues el periódico publicaba los manifiestos de los buques que entraban por Valparaíso. Son larguísimas listas –con una tipografía casi ilegible– donde se consignan todas las importaciones que ingresaban al país. Esa materia merecía un estudio detenido, pues los datos ahí consignados son muy importantes para conocer qué instrumentos y otros materiales referidos al arte musical ingresaron al país en ese período histórico.

En definitiva, la investigación centrada en el periódico *El Ferrocarril* no ha sido fortuita, se inscribe dentro de un trabajo que estamos desarrollando desde hace más de quince años : trabajos en las fuentes hemerográficas para sistematizar

¹ Milanca 1993. Ver reseña de Miguel-Castillo Didier en *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre, 1994), pp. 140-142.

el parámetro música¹. Pero el "modelo" antes indicado², no sólo nos ha permitido estructurar trabajos centrados en la "historia de la música", sino que también lo hemos extendido a la literatura. En efecto, años atrás concluimos una vastísima investigación en la prensa venezolana, que abarcó treinta años. Ese trabajo tuvo como referente el periódico *El Nacional*. ¿Y qué se buscaba? Se indagaba las colaboraciones que Pablo Neruda hiciera a los medios venezolanos³.

En síntesis, si las fuentes primarias y las bibliográficas son importantes, no lo son menos las fuentes hemerográficas, sólo que en estas últimas –si se trata de un medio de larga duración como es el caso de *El Ferrocarril*– hay que hacer un exhaustivo examen y luego sistematizar los contenidos teniendo un modelo para ello. ¿Y para qué se sistematiza? El objetivo final al hacer este tipo de trabajos es, primero, dar cuenta de todos los contenidos que sobre música –en nuestro caso académica– publicó a lo largo de su vigencia un determinado medio de prensa, llámese revista o periódico; segundo, que le sirva tanto a estudiantes de musicología como a otros especialistas, pues al ordenar los contenidos se les ahorra un tiempo precioso al momento de preparar una tesis, escribir un artículo, monografía o ensayo.

En definitiva, una investigación hemerográfica es modesta en su concepción, pero es una herramienta de vital importancia al momento de elaborar investigaciones. Reiteramos : al especialista se le ahorra un tiempo muy grande, no tendrá que pasarse días, semanas o meses hojeando miles de páginas, y al estudiante –en especial al que prepara una tesis– se le entregan las fuentes básicas para una futura investigación, pues no siempre los libros que consulta indican esas fuentes y, a la vez, se le evita estar permanentemente descubriendo la pólvora.

El presente trabajo se estructura a través de un orden temático. Y esos contenidos son los siguientes : Academias y sociedades, Almacenes de música, Bailes, Ballet, Bandas, Canto, Cartas, Compositores, Instrumentos diversos y sus ejecutantes, Litografías, Lutería, Música sacra, Ópera, Órganos, Orquestas, Pedagogía, Piano, Serenatas, Teatros, Zarzuelas. Es decir, veinte temas, a través de los cuales se tendrá, creemos, una visión general del movimiento musical que tuvo lugar en el período histórico que va de 1855 a 1865.

Academias y sociedades. Globalmente examinadas en esta primera parte, tenemos el siguiente orden temático : 1. Sociedades, 2. Casinos y Hoteles, 3. Colegios, 4. Conservatorios y 5. Sociedades Filarmónicas. Es decir, en cada una de estas instituciones, de una u otra forma, la música era una parte de su quehacer. Está claro que en los casos de los conservatorios y sociedades filarmónicas la música era el centro de toda su actividad; en tanto que en las sociedades de beneficencia, colegios, casino y hoteles la música, aunque no siendo el centro de su actividades, fue integrada a ellas. Por ejemplo, es interesante investigar la ubicación que tenía la música en la

² Para un examen del citado modelo ver Milanca 1982.

³ Ver Milanca 1996.

enseñanza de la época. Sabemos que fue asimilada casi tardíamente a los planes regulares de estudios, pero por lo examinado en el medio que nos sirve de referente, nos enteramos que la música fue considerada por casi todos los establecimientos de enseñanza. Se ha dicho que los teatros eran sitios donde el santiaguino podía oír música. En la época en la cual se enmarca nuestro trabajo, fueron básicamente dos esos sitios : Teatro de la República y Teatro Municipal. Aparte de los teatros se mencionan los paseos públicos y, quizá, algunas casas particulares. Pero hemos constatado que tanto en los casinos, hoteles o jardines también se hacía música. Y en el caso de Santiago, hemos comprobado que en las épocas en las cuales no había una actividad musical regular, eran estos establecimientos los encargados de ofrecer al público cierto “pasatiempo”.

Entre las academias y sociedades que destacaron en la época estudiada, podemos citar a las siguientes : La Casa de María, que fue instituida por el filántropo Blas Caña Calvo, el año 1865. Estaba destinada como hogar para las niñas huérfanas. Una de las vías que hallaron los encargados de la citada institución de obtener fondos para la mantención de la “casa” fue recurrir a los llamados “conciertos de beneficencia”. Éstos eran regularmente ofrecidos por aficionados, a veces también participaban, artistas profesionales. Uno de los músicos más importantes de la época –José Zapiola– no sólo brindó su concurso para interpretar tal o cual obra, sino que él mismo se ofreció, para enseñar música a las alumnas ahí asiladas.

La Sociedad de Beneficencia, fundada por Antonia Salas de Errázuriz y otras damas tuvo, a todo lo largo del siglo XIX y parte del XX, una gran importancia al desarrollar una intensa actividad caritativa en hospitales, cárceles, en el Hospicio y en la Casa de Huérfanos. De esta Sociedad hallamos bastante información relacionada con la música. Y toda, como se comprenderá, referida a distintos “beneficios”.

A la Sociedad de Instrucción Primaria, también le cupo un importante papel en materia de instrucción en el país. Esta institución, como las otras, se ayudaba a través de frecuentes beneficios. Nosotros consignamos beneficios, para esta institución, desde el año 1856 hasta 1863. Como de esa “Sociedad” se abrieron sedes o filiales en provincias, se puede conocer, por ejemplo, el desarrollo de la música en Chiloé.

Casinos y hoteles. Decimos casinos, hoteles, jardines... pero también habría que agregar a esta lista las llamadas chinganas, donde también se ejecutaba música; no eran arias de Verdi, pero era música del pueblo. Como ésta no fue registrada por el medio que nos sirve de referente, ni por otros, aquí sólo la citamos como un dato, pero un dato que hay que tener en cuenta. Con el nombre de “Casino de la Filarmónica” se conocía el sitio que era sede de la Sociedad Filarmónica, la que luego se trasladaría a un espacio que el Intendente de Santiago le concedió en los altos del Teatro Municipal.

Otro sitio que ofrecía música al público fue el llamado Casino del Portal, anunciando que debido a la carencia de diversiones, se había dispuesto un gran concierto instrumental⁴. Es decir, lo que habíamos adelantado, estos establecimientos

⁴ *El Ferrocarril*, VIII/2.185 (9 de enero, 1863), p.3, c.5.

cumplían una función importante en la sociedad; no sólo proporcionaban comidas y bebidas, sino además música.

Con el nombre de Hotel de Francia hallamos hacia 1857 un establecimiento que también hizo uso de la música para atraer a sus clientes. Conocemos el origen de esta práctica. En 1857 se comenta la buena recepción que habían tenido unos "concertistas italianos"⁵. Y ya para el año 1859 este establecimiento se daba el lujo de ofrecer conciertos a beneficio de la Instrucción Primaria de Santiago⁶. Lo mismo, o parecido, va hacer el llamado Hotel Inglés. En 1858 se escribe que el concierto que dio allí Mme. Wilson habría sido brillante⁷.

Conservatorios y colegios. El objeto de estudiar los establecimientos educacionales ha sido precisar si en esa época, en las diferentes escuelas de la capital, se tenía a la música como una materia de estudio. Y el resultado fue muy interesante.

Se hizo un recuento de dieciocho establecimientos educacionales, entre colegios, institutos y escuelas. El Colegio Alemán ofrecía bajo el género "artes": música, canto, dibujo, pintura, bordado; el Colegio Anglo-Francés para Señoritas ofrecía música vocal e instrumental; el Colegio de Bruna daba clase superior de piano; el Colegio de las señoritas Palacios, ofrecía clase de música instrumental de piano y de baile; el Colegio de Señoritas, aparte de bordados, ofrecía piano y canto. Y, por último, uno de los colegios de mayor prestigio y tradición en el país, el Instituto Nacional, también estableció -hacia 1863- una clase de música instrumental.

Aunque la fundación del Conservatorio Nacional de Música fue decretada el 17 de junio de 1850, su directiva se eligió recién el 2 de septiembre de 1851. Tomando esa fecha como el inicio de sus "trabajos", para emplear un giro de la época, se aprecia que hacía 1856 ya tenía cinco años funcionando. Y, por lo tanto, había surgido una primera generación preparada por esa institución, que de tanta trascendencia ha sido para la vida cultural del país. En el trabajo registramos -en forma pormenorizada- todas las actividades institucionales y extrainstitucionales del Conservatorio.

Sociedades Filarmónicas. Damos cuenta de nueve sociedades filarmónicas. Ellas son las siguientes: Sociedad Filarmónica, Sociedad Filarmónica Alemana, Sociedad Filarmónica Federico Guzmán, Sociedad Filarmónica de Santiago, Sociedad Filarmónica Pellegrini, Sociedad Musical, Sociedad Santa Cecilia. Encontramos también noticias de las filarmónicas de provincia: Sociedad Filarmónica de Chillán y la Sociedad Filarmónica de La Serena.

La que tuvo más larga vida fue la Sociedad Filarmónica de Santiago; de ella registramos noticias a lo largo de toda la década estudiada. Notable fue saber que el prestigioso músico Federico Guzmán organizó una filarmónica, tuvo escasa vida, pues luego del anuncio de su constitución, junio 11 de 1859, la prensa no publicó más noticias de ella⁸. Esta filarmónica y la que fundó el año

⁵ *El Ferrocarril*, II/363 (23 de febrero, 1857), p.3, c. 5.

⁶ *El Ferrocarril*, IV/952 (17 de enero, 1859), p.3, c. 1.

⁷ *El Ferrocarril*, III/749 (22 de mayo, 1858), p.3, c. 5.

⁸ Cf. Merino 1993 :21.

1860 el profesor de canto Inocencio Pellegrini, fueron importantes, pues ellas vendrían a romper el viejo esquema de las denominadas Sociedades Filarmónicas, que en esencia no eran sino centros de bailes. El ejemplo máximo de ese concepto de filarmónica lo hallamos en la Sociedad Filarmónica de Santiago, de larga vida, institución de la clase alta capitalina, que se reunía para lucir trapos, joyas y bailar interminablemente. Ya José Zapiola en sus memorias se refirió a estas "sociedades filarmónicas" en los siguientes términos : "se llama Sociedad Filarmónica a una reunión de personas que no tienen otro objeto público, al asistir, que bailar desde que ponen los pies en el salón hasta que lo dejan"⁹.

Revisando las páginas dedicadas a estas sociedades musicales, podemos conocer los gustos de la sociedad de la época. Sociedades que, bien o mal, cumplieron un papel importante, pues aparte de bailar hubo otras, como las citadas de Guzmán y Pellegrini, que estaban centradas en el real fomento de la música académica.

Almacenes de música. ¡Qué duda cabe! Los almacenes de música tuvieron en el siglo XIX y gran parte del XX un papel muy significativo en la sociedad, pues a falta de medios mecánicos –siglo XIX– de reproducción de la música, el aficionado no tenía otra opción que adquirir las partituras de su interés e interpretarlas. Ese mismo aficionado o profesional requería los medios para la reproducción de las notas que el compositor había escrito en las partituras; para ello necesitaba de los instrumentos necesarios para tal fin, y, por último, los músicos necesitaban papel pautado, libros ya sea de métodos o bien manuales que los acercaran a los diferentes estilos o simple biografía de los "grandes" músicos. Pues bien, todo ello, además de implementos imprescindibles para los instrumentos, tales como cuerdas y otros, los hallaban en los denominados almacenes de música.

Aquí damos cuenta de las casas o almacenes que existieron en la década estudiada, pero que tenían sus orígenes en años o décadas anteriores y, por supuesto, muchas de ellas cubrieron el siglo XIX y también el XX. Esos establecimientos fueron : Almacén de Música de E. Eggeling, Almacén de Música de E. Niemeyer e Inghirami, Almacén de Música de Eustaquio Guzmán, Almacén de Música de Henríque Harms, Almacén de Música de Juan Deichert, Almacén de Música de Juan Krause i Ca., Almacén de Pianos de Marcial N. Bergeret, Almacén de I. Pellegrini. Entre los más relevantes.

Bailes. El baile es lo más democrático que se conoce desde tiempos inmemoriales, pues en todos los estratos sociales se practica. Y ello no fue diferente en la sociedad chilena de mediados del siglo XIX. Los sitios públicos tales como teatros, hoteles, casino, etc., ofrecían bailes de fantasía, bailes con máscaras i sin ellas, como se lee en los avisos de la prensa de esa época. En la privacidad también se bailaba y para ello el mejor pretexto era la celebración de los santos o bien de las "fiestas patrias". Así, los salones más elegantes de la capital abrían sus puertas

⁹ Zapiola 1974 :50.

para ofrecer bailes a la "sociedad de buen tono"¹⁰, como escriben los cronistas de esa época. Y algunos de éstos hicieron época. Así, en 1862 se reseña uno de estos bailes, pero el cronista se desmarca de lo habitual —lo que era hablar de la parte más frívola— y logra mostrarnos todo el movimiento social que ocurría alrededor de un baile de la sociedad de "buen tono". Así, sastres, modistos, peluqueros, boteros, sombrereros y fotógrafos trabajaban con ahínco para esa ocasión. Y no olvida a los profesionales que debían amenizar esos grandes saraos. Nos referimos a los músicos, los cuales eran explotados sin compasión por los bailarines que comenzaban entre nueve y diez de la noche a danzar, para sólo concluir cuando los salones eran iluminados por el astro rey.

Hallamos a profesores ofreciendo sus servicios, tanto a damas como a caballeros. Entre los nombres, en la época estudiada, que más circulaban en los avisos de prensa están los de Fernando Orozco, Pedro Arena y José Dolores Rodríguez¹¹. Por un aviso del profesor Orozco, el más conocido de su época, sabemos de los bailes que él enseñaba : cuadrillas francesas, mazurkas, lanceros ingleses, polkas, schottische, polka-mazurka, redowas, varsoviana, valeses y bailes seguramente de su creación, como el araucano y la perseguidora¹².

Pero no todos los bailes eran aceptados, ni menos, por supuesto, reseñados en la prensa. Los bailes elegantes de fantasía, ciertos bailes particulares, sí lo eran, pero otros, donde tenía participación el pueblo o, como escribían los cronistas de la época "el bajo pueblo", recibían toda clase de ataques. Así, por ejemplo, para un cronista de Valparaíso, los bailes de máscara que ofrecía el Teatro de la Victoria, no eran sino "escenas de orgía i prostitución"¹³. Los sitios donde el pueblo —o bajo pueblo— se reunía y tenía sus momentos de ocio y diversión, llamados chinganas, eran muy protestados por la prensa; en muchos artículos se pide la clausura de esos sitios o bien el traslado a los extramuros de la ciudad¹⁴.

Ahora bien, aprovechando una larguísima crónica titulada *Los Pedros y las Petras* accedemos al ambiente íntimo, privado de fiesta del "bajo pueblo". El autor quiso mostrar la "atmósfera" tan distinta que se vivía en una casa del pueblo. A través de un lenguaje lleno de ironía y de sarcasmos nos brinda la "atmósfera" de las fiestas del pueblo; pero esa crónica —con la distancia que nos dan 140 años—, trasciende lo circunstancial para erigirse hoy como un documento, que con una atenta lectura permite conocer la ideología que predominaba en ciertos sectores de la sociedad chilena y la "mirada" que éstos tenían para el pueblo y sus manifestaciones culturales¹⁵.

¹⁰ *El Ferrocarril*, VII/2.057 (15 de agosto, 1862), p.2, c. 4.

¹¹ Ver para el caso de los dos últimos, *El Ferrocarril*, IX/2.632 (10 de julio, 1864), p.3, c. 4. y VI/1.716 (8 de julio, 1861), p.3, c. 5., respectivamente.

¹² *El Ferrocarril*, II/570 (23 de octubre, 1857), p.1, c. 6.

¹³ *El Ferrocarril*, II/555 (6 de octubre, 1857), p.3, cc. 4-5.

¹⁴ *El Ferrocarril*, II/555 (6 de octubre, 1857), p.3, cc. 4-5. Sobre este problema de las chinganas ver Merino 1982 :206.

¹⁵ *El Ferrocarril*, X/2.967 (2 de julio, 1865), p.3, cc. 2-3.

Ballet. El ballet romántico –según Pereira Salas– habría llegado a Chile de la mano de Aurelia Dimier el año 1850, cuando fue contratada por el Teatro de la Universidad. Esta bailarina de la Ópera de París había tenido un gran éxito tanto en Nueva York como en Nueva Orleans. Como será habitual a lo largo de todo el siglo XIX y bien entrado el XX, la compañía con la cual ella llegó a Chile hizo su estreno en Valparaíso, para luego llegar a Santiago. Demás está decir el éxito que alcanzó esta Aurelia Dimier en los escenarios chilenos.

Aurelia Dimier regresó a Chile con un nuevo conjunto, para luego establecerse en Valparaíso donde abrió una academia de baile de salón, en la que enseñaba la redowa, la cachucha y la zamacueca¹⁶.

El año 1856 arribó a Chile un nuevo grupo de ballet. Éste fue el conocido bajo el nombre de “Compañía de Roussets”. Este grupo se hallaba actuando por tierras del Nuevo Mundo desde el año 1851. Así, desde el citado año hasta su viaje a Chile, actuaron en Nueva York y en California. No ganaron mucho en prestigio, pero sí muchos dólares.

El citado Pereira Salas les dedicó dos extensas páginas a las actuaciones de la compañía de la familia Roussets. En un detenido examen hemos podido comprobar que de las presentaciones de este ballet en Valparaíso no dice una palabra. De las diez funciones que ofrecieron en la capital, sólo comentó dos, y en forma incompleta; además, de Santiago los remite a Buenos Aires, sin indicar que de la capital fueron a actuar a San Felipe. Tampoco señala que este ballet habría actuado en Copiapó. Por último, el autor de la *Historia de la música en Chile* destacó todas las crónicas favorables a la compañía, pero no indicó la opinión abiertamente desfavorable que hubo en un sector de la prensa. Por ello es necesario examinar el paso de ese cuerpo de ballet.

Pereira Salas escribió : “el grupo que desembarcó en Valparaíso a fines del mes de abril de 1856, pasó a denominarse Compañía Coreográfica Corby, y estaba compuesta por Luis Corby, Gustavo Masartie y la pareja de Celestina Thierry y su marido Oscar Bernardelli ...”¹⁷. Esa empresa como tal no la hallamos funcionando en la capital. Quizá lo hizo en Valparaíso, pero el autor de la *Historia de la música en Chile* no lo precisa. Se limita a indicar una serie de obras que esa empresa habría montado el año 1857, pero, insistimos, no nos dice dónde, si en Valparaíso u otra ciudad del país. Lo concreto es que, según nuestras investigaciones, la pareja formada por el matrimonio de Oscar Bernardelli y Celestina Thierry –conocida en la prensa de la época como la “pareja Thierry-Bernardelli”– inició sus presentaciones en la capital el 23 de abril de 1858. Y en la compañía que actuó junto a ellos no aparecen los mencionados por Pereira Salas, ni Gustavo Masartie, ni Luis Corby. Éste, recién será contratado por la empresa del teatro, en julio del año indicado. La compañía donde actuó la pareja Thierry-Bernardelli, desde el mencionado mes de abril de 1858 hasta el 15 de marzo de 1859, lo formaban los citados artistas, además, de la

¹⁶ Pereira Salas 1957 :32 y ss.

¹⁷ Pereira Salas 1957 :42.

bailarina Matilde Noël y la cantante Clarise Cailly, porque ésta fue otra de las innovaciones : el hacer programas mixtos de canto y baile. Tal como señalamos, Luis Corby recién se integrará al citado grupo en julio del año 1858. Luego en el texto de Pereira Salas hay un desface.

La pareja Thierry-Bernardelli llegó a la capital procedente de Valparaíso a mediados de abril de 1858. El 15 de abril se da cuenta de ese hecho y se pide a la señora Thierry que ejecute la "salerosa Madrileña"¹⁸.

Luis Corby. En abril de 1858 llegó a la capital este bailarín. Así lo reseñaba el cronista del medio que nos sirve de referente : "Ya estarán informados nuestros lectores de que hace pocos días llegó a esta ciudad el bailarín por excelencia Mr. Corby; pero lo que todavía no saben es que la empresa del teatro Municipal lo contratará mui luego para seguir funcionando en union de los artistas Bernardelli..."¹⁹. Sólo tres meses después el mismo medio confirmaba la contratación por parte de la empresa lírica que funcionaba en el Teatro Municipal, de Luis Corby²⁰. Él, como hemos visto, actuó junto a la pareja Thierry-Bernardelli en la compañía lírica; así, el 9 de enero se anuncia una función a beneficio del bailarín²¹. Y en 1859 hizo llegar una carta a la redacción de *El Ferrocarril*²².

En síntesis, de 1856 a comienzos de 1859, consignamos la presencia de bailarines de alto nivel, como lo fueron las hermanas Roussets; luego la pareja Thierry-Bernardelli, Matilde Noël y Luis Corby. Pero sin duda que quedará para la historia saber que la que tuvo mayor éxito –después de las presentaciones de Aurelia Dimier (1850)– fue Celestina Thierry y las hermanas Roussets.

Bandas. Al escribir acerca de las bandas en Chile –concretamente, en nuestro caso, en Santiago– hay que remitirse a la obra de José Zapiola quien nos habla, en sus *Recuerdos*, de las bandas desde los inicios de la República, y aún antes²³. Él mismo, al decir de Pereira Salas, fue el organizador de las bandas de los batallones cívicos. Recordemos que este autor en su *Historia de la música en Chile* –así como también en su obra *Los orígenes del arte musical en Chile*, 1941– le dedicó un capítulo a lo que él denominó "La música militar"²⁴.

Los espacios. En la época estudiada, los lugares en que las diversas bandas de música se instalaban para ofrecer sus retretas eran los siguientes : Paseo de la Alameda o también llamado Paseo de las Delicias, Explanada de los Almacenes Fiscales, Plazuela del Palacio de la Moneda, Pila de la Plaza de Armas, Plaza de la Independencia y Palacio de S.E. el Presidente de la República. Pero, como veremos, el sitio habitual lo constituyó el Paseo de las Delicias o de la Alameda. Su construcción fue ordenada por Bernardo O'Higgins, y fue el espacio preferido por la llamada "gente elegante". De

¹⁸ *El Ferrocarril*, III/715 (13 de abril, 1858), p.3, c.2; III/717 (15 de abril, 1858), p.3, c.2.

¹⁹ *El Ferrocarril*, III/721 (27 de abril, 1858), p.3, c. 3.

²⁰ *El Ferrocarril*, III/785 (3 de julio, 1858), p.3, c. 4.

²¹ *El Ferrocarril*, IV/944 (7 de enero, 1859), p.3, c. 6.

²² *El Ferrocarril*, IV/948 (2 de enero, 1859), p.3, c. 2.

²³ Zapiola 1974 :42 y ss.

²⁴ Pereira Salas 1941 :291 y ss.

ahí que los cronistas de la época siempre insistan y a veces exijan la presencia de las “tocatas”, como se les llamaba a las retretas, en el citado paseo.

Hemos levantado una relación completa de las actuaciones de las diferentes bandas que existían en el Santiago de 1855 a 1865. En esencia, ahí se reiteran, año tras año, los mismos gestos –tanto de parte de la prensa como de los paseantes–; gestos de periódicos demandando la presencia de las bandas en el paseo de la Alameda; gestos de la “gente elegante” que haría su rito entre los enormes álamos de la Alameda, mirando, mirándose y tal vez la música era sólo una parte más del paisaje. ¿Quién escuchaba la música? Difícil precisarlo. Pero nos quedan, por lo menos, estas citas que dan cuenta de la presencia de la música en ese “fastidioso” –como señaló un cronista al hablar de la capital y sus escasos lugares de entretenimiento– Santiago, que sólo hallaba un sitio de esparcimiento –colectivo– en las iglesias y en el paseo de la Alameda; porque al Teatro Municipal sólo tenía acceso un pequeño sector de la sociedad.

Canto. La enseñanza del canto en forma profesional se inicia en el país el año 1851, con la instalación del Conservatorio Nacional de Música. Pero, dirá Pereira Salas, que el viejo Teatro de la Universidad que venía funcionando desde el año 1840, era el centro del género lírico, que, según él, fue introducido el año 1844 por Pantanelli y la Rossi²⁵. Es seguro que mientras no existió el Conservatorio Nacional de Música, suplirían esta necesidad de clases particulares cantantes que no siempre conocerían las técnicas pedagógicas. Y aún después de inaugurado el citado conservatorio veremos que muchos de los cantantes –una vez concluidas las temporadas de ópera– ofrecían sus servicios pedagógicos.

Clorinda C. de Pantanelli fue la introductora del bel canto en Chile; desde el año 1861 hasta 1873 dirigió la cátedra de canto en el Conservatorio Nacional de Música. Cuando se retiró, tres parlamentarios se unieron para solicitar una pensión de gracia. Por la intervención de uno de estos parlamentarios, sabemos que hacia 1873 –cuando se retiró de la enseñanza– ella había cumplido treinta años de permanencia en el país. Y así razonaba ese parlamentario: “...En la época de su gloria artística, muchos de sus lauros conquistados por el esfuerzo y el trabajo de su gloria artística, ornaron, como joyas de precio, las ofrendas que tributaban la caridad a la viudez enferma y a la orfandad desvalida. La noble artista hacía de su arte una esperanza consoladora que curaba el dolor y que tomaba bajo su amparo a la miseria”.

“Y si hizo eso ella por los otros, ¿sería justo que hoy recibiera como premio el abandono y el desprecio? Nosotros sabemos muy bien que la Cámara no es una sociedad de beneficencia y que ella debe atender a otra cosa que a servicios que obliguen la gratitud nacional, pero a nuestro juicio, los que invoca la señora Pantanelli revisten ese carácter si se recuerda la época en que se han prestado, el valor de ellos y el impulso que ellos dieron a nuestro progreso

²⁵ Pereira Salas 1957 :11.

intelectual...". Y terminó este discurso con estas palabras : "Desconocer la influencia del arte es borrar de la civilización de un pueblo su faz más luminosa"²⁶.

José Zapiola también dejó sus impresiones sobre esta artista. Lo hizo al relatar la llegada al país de la compañía lírica que llevaba el nombre de su director, que no era otro que el esposo de la cantante : Pantanelli. Ellos habrían actuado en el Teatro de la Universidad, en abril de 1844. De Clorinda C. de Pantanelli escribió Zapiola: "La señora Pantanelli, que había hecho como contralto un papel distinguido en Italia, España, y poco después en La Habana, donde nunca faltaban artistas de mérito, era muy notable como actriz. Nadie ha olvidado su sobresaliente mérito a este respecto en *Norma*, *Lucrecia* y otros papeles, que, sin ser a propósito para su voz, los realzaba con la nobleza y dignidad de su porte. En los papeles de contralto no ha tenido rival. Difícil nos parece que en *Semíramis* y *Julieta* volvamos a ver algo igual"²⁷.

Rafael Pantanelli –esposo de Clorinda– es mencionado por Pereira Salas como director de orquesta; pero él tuvo también otras importantes funciones. Fue empresario y profesor de canto. En efecto, José Zapiola en sus memorias recuerda, como hemos dicho, a la "Compañía Pantanelli". De esa compañía diría Zapiola : "tenía un raro mérito, sin ejemplo posterior : todos, sin excluir ni aun los coros, sabían su arte por principio, pudiendo cada uno cantar su parte sin más que su estudio particular...". En líneas siguientes se refiere a Pantanelli como director, y lo que dice de él tiene una base tan sólida como que él –Zapiola– fue dirigido por el citado Pantanelli. Del director acotó : "El señor Pantanelli dirigía la orquesta con tal maestría, que en algunos años que formamos parte de ella, jamás lo vimos, no diremos equivocarse, pero ni siquiera vacilar en el movimiento que debía iniciar en los numerosos y distintos trozos de que consta una ópera"²⁸. Por el mismo Zapiola sabemos que fue la compañía de Pantanelli quienes habrían estrenado el Teatro de la Victoria de Valparaíso²⁹.

A Federico Lutz, Pereira Salas lo cita en tres ocasiones, a saber : como integrante de una subcomisión encargada de recibir los trabajos musicales para ejecutarse durante el desarrollo de la Exposición Internacional, que tuvo lugar en la capital el año 1875, y luego lo cita como parte de la "pléyade" –escribió Pereira Salas– que trabajaron en arreglos de óperas, operetas y zarzuelas. Por último lo menciona entre los profesores de canto de mérito : Pellegrini y Bayetti; y agregó : "el barítono Lutz, que llegaría más tarde a tal fama internacional"³⁰.

El año 1857 Federico Lutz ofrecía sus servicios como profesor de canto. En ese aviso señala que estudió en el Conservatorio de París, y como ex discípulo de ese establecimiento él se obliga a enseñar el método allí aprendido. Da como

²⁶ Pereira Salas 1957 :98 y ss.

²⁷ Zapiola 1974 :60 y ss.

²⁸ Zapiola 1974 :61y ss.

²⁹ Zapiola 1974 :77.

³⁰ Pereira Salas 1957 :117, 136 y 369.

dirección la calle de la Merced número 7³¹. Dos meses después ofrece una “soirée musical” con el manifiesto propósito de “darse a conocer del ilustrado público de Santiago”³². Y una última cita de este músico se encuentra en 1857 donde, a través de una misiva, señala que había leído con sorpresa que había sido contratado para cantar en el Teatro de la Municipalidad el 18 de septiembre³³. Concluía diciendo que “tal aserto es una equivocación”.

Guido Antonielli se ofrecía con el título de “maestro de canto”, sin embargo Pereira Salas lo cita, de paso, como “bufo”. Y, según él, Antonielli habría llegado al país procedente de Lima el año 1861³⁴. Se le encuentra en Santiago ya el año 1858, es decir, tres años antes de su presunta llegada al país. Así decía el aviso: “El artista lírico italiano que suscribe tiene el honor de ofrecer sus servicios a la sociedad de Santiago en el arte que profesa asegurando a las personas que se dignen ocuparlo el mejor esmero en el cumplimiento de sus obligaciones. Las condiciones serán moderadas. En la sastrería del señor L. Maistre, calle Ahumada, se dará razón. Guido Antonielli”³⁵.

Inocencio Pellegrini fue el profesor de canto de las señoritas de la alta sociedad, al decir de Pereira Salas. También ocupó la cátedra en el Conservatorio Nacional de Música, pero por muy poco tiempo. Éste, con sus numerosas discípulas, hacía permanentemente audiciones, en especial en eventos de carácter cívico y también de beneficencia. Además, Pellegrini publicó un álbum musical que tituló *La Estrella Melódica*.

El autor de la *Historia de la música en Chile* nos entrega numerosos pormenores de la vida y obra de este músico italiano. Sabemos por él sus fechas de nacimiento y muerte (1819-1900); que estudió leyes en su país, pero que dejó esa carrera para dedicarse al canto. Y sigue: “Su esmerada educación, la afabilidad de su carácter y la finura de sus modales, le captaron el aprecio de sus numerosos discípulos...”³⁶.

Los años 1856, 1857, 1858 y 1862 hallamos avisos anunciando al citado Pellegrini como profesor de canto. “Artista cantante, establecido en esta capital –se leía en el primero de los avisos–, se pone a disposición de las personas que quieran aprovechar de sus talentos, para dar lecciones de canto, sea [en] casa de las familias particulares, como en la suya propia. Enseñará el canto i el acompañamiento al mismo tiempo”. Al final señalaba que “los que lo necesitaren podrían ocurrir al almacén de música de calle Ahumada”³⁷. ¿Quiere esto decir que Inocencio Pellegrini llegó al país el año 1856? Dos años después volvía a ofrecer sus servicios, a través de un aviso conciso, que decía: “El cantante y profesor ofrece sus servicios a la

³¹ *El Ferrocarril*, II/387 (23 de marzo, 1857), p.3, c. 6.

³² *El Ferrocarril*, II/440 (23 de mayo, 1857), p.3, c. 6.

³³ *El Ferrocarril*, II/500 (6 de julio, 1857), p.2, c. 6.

³⁴ Pereira Salas 1957 :66.

³⁵ *El Ferrocarril*, III/711 (8 de abril, 1858), p.3, c. 1.

³⁶ Pereira Salas 1957 :368.

³⁷ *El Ferrocarril*, IV/82 (28 de marzo, 1856), p.4, c. 1.

juventud culta de la capital en su arte"³⁸. Y por último encontramos un aviso muy similar en abril de 1862, donde ofrecía clases de piano y canto³⁹.

Pero el 2 de mayo de 1859 se informa que había sido nombrado, con fecha 26 de abril, profesor de "música vocal" en la Escuela Normal de Preceptores⁴⁰. Este importante dato no aparece en la citada obra de Pereira Salas.

Isabel Martínez de Escalante fue una de las pocas cantantes chilenas que tuvo cierta relevancia en la década estudiada. Ella no sólo cantó en escenarios chilenos, sino que también lo hizo en el extranjero. Aquí la hallamos ofreciendo sus servicios como profesora de canto. En marzo de 1865, tanto ella como su esposo, ofrecen sus servicios "a las señoritas de Santiago": ella lo hace en la enseñanza del canto, en tanto que él —José María Escalante— lo hace como profesor de piano y "en todo lo concerniente al arreglo i afinación de estos instrumentos"⁴¹.

Mariana Bustos, todavía siendo estudiante del Conservatorio Nacional de Música, se ofrecía para dar clases de canto; una vez egresada se dedicaría de lleno a la pedagogía⁴². Un caso muy particular en canto y composición lo constituyó Osbaldo Uriondo —respetamos la ortografía de la prensa de la época. Pereira Salas corrigió y escribió "Osvaldo". Éste se dedicó en Chile en su primera época a escribir música religiosa y a él mismo lo encontramos en innumerables oficios religiosos interpretando sus propias canciones o bien de otros.

De los profesores y cantantes extranjeros que llegaron al país, habría que mencionar a una gran cantidad, pero como aquí sólo entregamos una visión panorámica, no podremos hacerlo, para ello remitimos al lector a la parte correspondiente. No obstante, es dable recordar a Luis Deleurie, músico francés que llegó al país el año 1862, y apenas desembarcado ya se ofrecía como profesor de canto y piano⁴³.

Adelaida Larumbe llegó a Valparaíso junto a su hermana en enero de 1860. Una vez instalada en la capital se integró a una compañía donde dio a conocer sus talentos como eximia cantatriz⁴⁴. Octavio Benedetti llegó mucho antes, procedente de Italia. Aquí se dedicó a la pedagogía y escribió un método de canto⁴⁵. Y cómo no citar a Sofía Amic-Gazan quien fue una de las divas más aplaudidas, tanto en la capital como en Valparaíso, Copiapó y Concepción. Su presencia y su canto, según los cronistas consultados, hizo época⁴⁶.

En la entrada por *ópera* encontraremos citados a todos los artistas líricos que subieron a los escenarios de los teatros chilenos entre 1855 y 1865.

³⁸ *El Ferrocarril*, III/710 (7 de abril, 1858), p.3, c. 3.

³⁹ *El Ferrocarril*, VII/1.957 (21 de abril, 1862), p.3, c. 3.

⁴⁰ *El Ferrocarril*, IV/1.040 (2 de mayo, 1859), p.3, c. 5.

⁴¹ *El Ferrocarril*, X/2.866 (8 de marzo, 1865), p.3, c.5.

⁴² *El Ferrocarril*, III/829 (24 de agosto, 1858), p.3, c.3.

⁴³ *El Ferrocarril*, VII/1.976 (13 de mayo, 1862), p.3, c.4.

⁴⁴ *El Ferrocarril*, VI/1.269 (26 de enero, 1860) p.3, c. 3.

⁴⁵ *El Ferrocarril*, VI/1.326 (21 de marzo, 1860), p.3, c.6.

⁴⁶ *El Ferrocarril*, II/312 (25 de diciembre, 1856), p.3, cc. 1-2.

Cartas. Se abrió este apartado, pues son numerosas las cartas que encontramos en las páginas examinadas; esas cartas casi siempre están suscritas por los grandes maestros; a modo de ejemplo Meyerbeer o Rossini. Pero también encontramos cartas que suscriben las juntas directivas de diversas instituciones, donde agradecen a tal o cual artista por haber participado en alguno de sus numerosos beneficios. Así, por ejemplo, en 1856 la Sociedad de Instrucción Primaria hizo público su agradecimiento a Clorinda Corradi de Pantanelli, quien por prestar, su concurso en uno de los beneficios de la citada sociedad, estando ya retirada de los escenarios, fue insultada, tanto a través de la prensa, como por parte del público⁴⁷. Todo ello llevó a la Sociedad de Instrucción Primaria, a presentarle sus disculpas, y a la vez, agradecerle su colaboración para esa sociedad.

Compositores. En este resumen conviene anotar que esta entrada se complementa con las correspondientes entradas por litografías y almacenes de música, ya que a través de esos asientos se da cuenta de una gran cantidad de música impresa, y por supuesto, se citan a sus autores. Por ello, insistimos, aquí sólo entregamos un visión muy panorámica de esta sección.

Si hiciéramos una comparación cuantitativa, tendríamos que en la época estudiada fueron más compositores extranjeros –casi todos aficionados– que chilenos, los que publicaron sus obras. De los extranjeros será interesante citar a Adolfo Desjardins quien fue pianista, director de orquesta y especialmente organista. De hecho, él obtuvo, a través de un concurso público, el puesto de organista de la Catedral Metropolitana, cargo que quedó vacante por muerte del titular, el inglés Howell. Este músico publicó en el año 1858 una pieza titulada *Al dieciocho de setiembre*⁴⁸.

Otros nombres no menos importantes, quizás no tanto por su obra como compositores, sino como músicos extranjeros que se integraron al país e hicieron de Chile en forma permanente, unos, y transitoria, otros, su segunda patria. Ellos fueron Guillermo Deichert y Juan Krause. Aparte de la música propiamente tal, ellos estuvieron al frente de “almacenes de música”, desde donde también hicieron una gran contribución a la difusión de ese arte.

Un caso especial en esta década lo constituirá Olivia Sconcia, cantatriz de gran éxito en la capital, quien no sólo sobresalía como tal, sino que además componía. Antes de irse del país publicó una obra que título *Adiós a Chile*. Ese valse lo dedicó a la hija del Presidente de la República de ese entonces. Y un aviso anunciaba que se vendía en la boletería del teatro⁴⁹.

Entre los más sobresalientes compositores nacionales, se destaca Federico Guzmán. De él se reseñan tres obras editadas en la litografía de su padre, Eustaquio Guzmán. Éstas fueron : *Sofía Amic-Gazan*, vals dedicado a la artista lírica de ese nombre, que, sabemos, logró grandes éxitos en Chile, y la prueba más contundentes es esta obra escrita por nuestro mayor compositor y pianista

⁴⁷ *El Ferrocarril*, I/239 (1 de octubre, 1856), p.3, c.3.

⁴⁸ *El Ferrocarril*, III/703 (27 de marzo, 1858), p.3, c.7.

⁴⁹ *El Ferrocarril*, VI/1.824 (14 de noviembre, 1861), p.3, c.1.

de esa y otras épocas. Otras obras fueron "Vals sobre motivo de la Linda de Chamounix" y una polka, que el autor tituló *Oriental* y la dedicó a la primera Compañía de Bomberos, a la cual él perteneció⁵⁰.

Dos mujeres sobresalieron, ellas fueron Ana Smith y Delfina Cruz, quien se firmaba con el seudónimo de Delfina Pérez. De la primera se cita una de sus composiciones titulada *La pensativa*; en tanto que de la segunda fueron varias las obras reseñadas. Además a ella, por sus vínculos familiares muy destacados con la sociedad penquista y su posterior matrimonio con Anibal Pinto, se le dedicaron párrafos llenos de alabanzas. En un largo artículo titulado "Nuestras bellas i la música", no sólo se refieren a su obra –una pieza titulada *El copihue*– sino que proporcionan además amplias noticias biográficas⁵¹.

Del profesor de flauta y otros instrumentos Ruperto Santa Cruz, hallamos comentada una obra en las páginas de *El Ferrocarril*; en efecto, en septiembre de 1861 se reseña la pieza titulada *La esperanza de Chile*, y esta esperanza no era otra que el nuevo presidente electo de ese entonces, José Joaquín Pérez⁵².

Instrumentos diversos y sus ejecutantes. En este apartado hemos reunido, como indica el título, diversos instrumentos y sus ejecutantes de los cuales hemos hallado noticias en el medio que nos sirve de referente.

Esos instrumentos son los siguientes : arpa, flauta, guitarra, órgano, violín cítara y zuloletti. Un instrumento queda fuera : el piano, pues se le ha dedicado un apartado especial. Al asiento de piano dada su extensión, también se le ha abierto un apartado independiente.

Arpa. Pocas son las referencias a este instrumento. Tenemos noticias que músicos italianos las usaban por la época estudiada; sabemos también que la Casa de María vendía el arpa de esa institución hacia 1864. El arpa que ofrecían era de manufactura marca Erard. Y de arpistas con nombre y apellido tenemos noticia de Vicencio Sallorenzo. En efecto, en 1864 se comunica la llegada de este arpista, y se informa que las personas que deseen ocuparlo para tocar en bailes, tertulias "i otras diversiones", podrían dirigirse al Hotel de los Hermanos⁵³.

Al hablar de flauta de esa década –1855-1865– es inevitable no referirse al flautista por antonomasia de aquel tiempo, el músico chileno Ruperto Santa Cruz (1840-1906). Se distinguió no sólo como instrumentista, sino también, y especialmente, como pedagogo, llegando inclusive a escribir varios textos destinados a los estudiantes del piano y, por supuesto, métodos sobre su instrumento, la flauta. En un aviso de 1860 ofrecía sus servicios, además, como profesor de flauta, en clarinete, flageolet y flautín⁵⁴.

⁵⁰ *El Ferrocarril*, IX/2.597 (30 de abril, 1864), p.3, c.3. Sobre estas obras de Federico Guzmán ver Merino 1993 :136 (0-23), 137 (0-30), 137 (0-36).

⁵¹ *El Ferrocarril*, I/28 (24 de enero, 1856), p.3, c. 2.

⁵² *El Ferrocarril*, VII/1.775 (14 de septiembre, 1861), p.2, c. 6.

⁵³ *El Ferrocarril*, IX/2.644 (24 de junio, 1864), p.3, c. 3.

⁵⁴ *El Ferrocarril*, VI/1.384 (11 de junio, 1860), p.3, c. 1. Sobre Ruperto Santa Cruz ver Merino 1990 :69-70 y Pereira Salas 1978 :112-113.

Uno de los instrumentistas extranjeros más notables que visitaron el país en la década citada, fue el flautista italiano Aquiles de Malavassi. Llegó al país en marzo de 1856; venía precedido de gran fama, procedente de España, Portugal, Río de Janeiro y Buenos Aires. Aquí en la capital chilena se incorporó a la compañía que en ese momento actuaba en el Teatro de la República y así dio a conocer –con el aplauso unánime de la prensa– sus talentos. Para el concierto de su despedida anunció la ejecución de una obra : variaciones para flauta sobre motivos chilenos de *La Zambacueca*⁵⁵.

En julio de 1862 estuvo de paso el flautista, también italiano, Giuseppe Garibaldi; a éste la prensa lo anunció como “Garibaldi”. Este –Garibaldi– fue un flautista y compositor italiano que nació el año 1833, es decir, a su llegada a Chile tenía 29 años de edad, y ya un prestigio ganado a nivel internacional.

Dos guitarristas extranjeros llamaron la atención del público : el argentino Pedro Dorrego, quien estuvo de paso en Santiago el año 1862, y el guitarrista español Buenaventura Bassols, a quien hemos visto no sólo permanecer en el país, sino que, además, incorporarse a la vida artística del medio, ya sea en conciertos de beneficio, como en programas simplemente artísticos. Éste, además de la interpretación de su instrumento, también se dedicó a enseñar el arte de la ejecución de la guitarra y ofrecía sus servicios para tal fin en 1861⁵⁶.

El guitarrista argentino –Pedro Dorrego– trajo al país un instrumento que él llamaba *guitarra-arpa*. De ese instrumento opinaba un cronista : “Anoche hemos tenido la oportunidad de oír a este célebre guitarrista i nos hemos sorprendido al escuchar los precisos sonos que este artista arranca de su instrumento... Tan espedita ejecución creemos no haber visto en ningún ejecutante de este instrumento de suyo difícil, a la que se agrega una fuerza de inspiración que a la verdad conmueve al oyente...”.

Del órgano citamos a un constructor : Buenaventura Navarro y un organista, el inglés Mr. Howell, quien falleció mientras ejercía el cargo en la Catedral Metropolitana⁵⁷.

Las hermanas Guillermina y Carolina Abba, de seis y ocho años de edad, respectivamente, fueron el suceso musical en los años que nos interesan en este trabajo. Ellas fueron violinistas y discípulas del muy prestigioso músico ruso-francés –según Pereira Salas– Louis Rémy.

A comienzos de 1860 la prensa ya se hacía eco del grado de maestría de las hermanas Abba. Afirmaba el cronista : “Tuvimos ocasión el domingo de hallarnos en una de las mas agradables sociedades, de la que hacían parte algunos italianos i franceses *dilettanti* i en la que nos vimos admirablemente sorprendidos por el espectáculo nuevo hasta hoy para nosotros, de dos niñas que tocaban violín con gracia i sentimiento sin igual”⁵⁸.

⁵⁵ *El Ferrocarril*, I/114 (5 de mayo, 1856), p.3, c. 6. Ver además Merino 1993 :71-72.

⁵⁶ *El Ferrocarril*, VI/1.641 (11 de abril, 1861), p.3, c. 4.

⁵⁷ Sobre Howell ver Stevenson 1971 :7, 11; Claro 1979 :28-29.

⁵⁸ *El Ferrocarril*, V/1.291 (21 de febrero, 1860), p.3, c. 3.

Louis Rémy tuvo una actividad múltiple en el campo del arte musical : él fue, ya se dijo, violinista, director de orquesta, profesor de violín, canto, piano y, además, gran organizador de conciertos de la alta sociedad de la época. En 1862 ofrecía sus servicios como profesor de instrumentos de cuerda y de música vocal. Se leía en parte del citado aviso : "El acreditado don Luis Remy va a abrir clases para dar lecciones de instrumentos de cuerda i de música vocal para los jóvenes aficionados de la capital..."⁵⁹.

Otro violinista de mérito que, aparte de hacerse oír en su instrumento, ofreció sus servicios pedagógicos, fue el violinista italiano Claudio Rebagliatti. Y en enero de 1865 estuvo de paso por la capital ofreciendo algunos conciertos el violinista Paul Julien. Él dio tres conciertos en la capital, los días 12, 15 y 19 de enero, respectivamente.

El alemán Jerman Loechener ofrecía sus servicios para dar clases de zitara(*sic.*) en junio de 1864. Además, ofrecía esos instrumentos a quienes quisiesen adquirirlos. Y, por último, una curiosa nota sobre un instrumento llamado zuloletti; es decir, un silbato que usaban los campesinos italianos, pero que uno de estos campesinos hizo de él un instrumento de gran perfección, haciéndose inclusive oír en el propio Conservatorio de Música de Roma.

Litografías. La casa de litografía musical, que dominará este arte en la etapa considerada, fue la de Eustaquio Guzmán. Este editor tuvo el enorme mérito, además de imprimir la música que se estaba produciendo en ese momento en el país, especialmente en Santiago y Valparaíso, y de haber hecho un "periódico musical". Y será interesante considerarlo, pues fue de hecho, él quien inauguró en el país este tipo de publicaciones.

El *Álbum Musical de Señoritas*, que así se llamó el "periódico musical", comenzó a publicarse en febrero de 1857. Y fue saludado en estos términos : "El sábado se ha dado a luz al primer número de este periódico musical. Tuvimos la oportunidad de examinarlo i podemos asegurar que es un trabajo digno de su título. Ningún salón de gran mundo podrá desdeñarse de admitir con cordialidad al nuevo huésped. Tiene además el mérito de ser un trabajo en su mayor parte americano. Tanto los autores de las piezas de que se compone como el trabajo litográfico, es ejecutado por mano americana i una notable maestría que nada deja que desear..."⁶⁰.

El profesor de canto y piano Inocencio Pellegrini, siguiendo los pasos de Eustaquio Guzmán, inició la publicación de un álbum musical que tituló *La Estrella Melódica*. El primer número apareció en noviembre de 1856. Se dijo de esta nueva publicación : "Los progresos del arte musical entre nosotros, son cada día más manifiestos i palpables, nuestras lectoras conocen demasiado el *Álbum Musical de Señoritas*, que desde hace algunos meses se publica en Santiago con tan popular aceptación i ahora les noticiamos de una nueva publicación del mismo jénero i

⁵⁹ *El Ferrocarril*, VII/1.932 (20 de marzo, 1862), p.3, c. 3.

⁶⁰ *El Ferrocarril*, I/73 (17 de marzo, 1856), p.3, c. 4. Sobre otros detalles de la labor editorial de Eustaquio Guzmán, ver Merino 1993 :20.

que lleva el título de este artículo. El patriótico desarrollo iniciado con el *Álbum* por don Eustaquio Guzman, no ha tardado en producir sus frutos, pues la Estrella Melódica viene a alistarse bajo su bandera i se presenta también como un órgano del progreso musical...⁶¹. A diferencia del *álbum* publicado por Eustaquio Guzmán, *La Estrella Melódica* estuvo dedicada sólo a obras para canto y piano. Consignamos la edición de ocho números. El trabajo litográfico musical se hacía en la litografía de Eustaquio Guzmán⁶².

El maestro director de zarzuela Víctor Segovia publicó, hacia marzo de 1861, un *álbum musical* que llamó *Publicación Musical*⁶³. Y, por último, hallamos la edición de un periódico quincenal titulado *La Mariposa*, que en su prospecto anunciaba que sus contenidos versarían sobre modas, costumbres, literatura y música.

Independiente de estos periódicos musicales aquí citados, también se puede ver en esta sección parte de la música que fue publicada en la capital, especialmente en la litografía del ya citado Eustaquio Guzmán. A partir de ese examen podemos tener una idea de lo que nuestros compositores creaban, y las casas editoras publicaban.

Lutería. Aparte de las noticias que se tomaron, sin duda de periódicos europeos, referidos a la construcción de ciertos instrumentos, por ejemplo, el caso de una guitarra en España y del litofone, clavijero inventado en los Estados Unidos de Norte América, hallamos un par de noticias referidas a la construcción de instrumentos musicales en el país. Podemos citar a Ventura Navarro, de San Felipe, quien fabricó un piano de madera de jacarandá y que ya anteriormente, en el año 1852, se le había premiado por la construcción de un órgano.

En marzo de 1860 se comunica la llegada a la capital del constructor de órganos, César Buzzoni. En 1860 se dio cuenta que el citado Buzzoni había iniciado la construcción de un gran órgano⁶⁴. De otro fabricante que tenemos noticias es de Isidro Jofré, quien fabricaba pianos.

Música sacra. En las páginas revisadas vemos cómo el instrumento que más se asociaba a la música religiosa no era, como se creería, el órgano, sino el armonio. Encontramos innumerables avisos ofreciéndoles a las iglesias esos instrumentos. Los órganos eran casi inaccesibles, pues, en comparación a los armonios, eran considerablemente más grandes, y, sobre todo, mucho más costosos. De ahí que el armonio se haya popularizado en iglesias, colegios y otras instituciones.

Las fiestas religiosas en esta época eran numerosas, siendo la iglesia o el templo el centro de la vida social. Así, a lo largo del año se celebraban, aparte de las misas rutinarias, ciertos festejos especiales, como por ejemplo, novenas, Mes de María, etc. Éstas y otras festividades se anunciaban como "funciones"; así se hablaba de la "espléndida función", por ejemplo, que tuvo lugar en tal o cual iglesia o templo.

⁶¹ *El Ferrocarril*, I/272 (8 de noviembre, 1856), p.3, c. 4.

⁶² Mayores detalles sobre Pellegrini en Pereira Salas, 1978 :100-102.

⁶³ *El Ferrocarril*, VI/1.628 (26 de marzo, 1861), p.3, c. 4.

⁶⁴ *El Ferrocarril*, VI/1.322) 28 de marzo, 1860), p.2, c.5.

Estos recintos –templos o iglesias– tenían cada cual su público muy determinado. Uno de los templos más elegantes y suntuosos de la capital era el de la Compañía de Jesús. Los devotos católicos estaban orgullosos de ese recinto, y así lo hacían saber : “Hemos tenido ocasión de asistir durante varias noches al templo de la Compañía, donde los devotos de María la celebran en este momento, con una pompa digna de su ardorosa devoción. El golpe de vista que presenta la iglesia con el sin fin (sic.) de luces que la alumbran, i los adornos con que los fieles han cubierto los altares, hace de ese templo uno de los mas elegantes de nuestra capital. Una verdadera casa del Señor...”⁶⁵. Será ese magnífico templo el que arderá por los cuatro costados, la tarde del 8 de diciembre de 1863.

De la Catedral Metropolitana sólo tenemos noticias de la toma de posesión del cargo de cantante del coro, por el presbítero español Santiago Landaeta. De otros músicos algo sabemos gracias a las reseñas que la prensa hacía de algunas de esas “funciones” religiosas. Por ejemplo, en el Templo de San Francisco la orquesta estaba compuesta, entre otros músicos, por Zapiola, Guzmán, Escalante, Quintavalla. Sabemos también que un colaborador casi permanente de las “funciones” religiosas, no sólo con su voz sino también con obra original, era el joven Osbaldo Uriondo. En una de esas nota leemos : “Este joven cantante de afición cuyas voces de carácter bastante raro, por su poder i elevación, hace extraordinarios progresos en el arte encantador de la música. Anoche lo hemos oído en la ejecución de un himno a la Virgen compuesto por él mismo, en el templo de N.S. de las Mercedes, hemos quedado, como el numeroso concurso de fieles que cubría las naves del hermoso templo, agradablemente sorprendidos tanto de la composición como de su maestría i de su voz, de un puro soprano de delicada afinación...”.

Ópera. Damos cuenta de las diversas temporadas de ópera, que tuvieron lugar entre los años 1855 y 1865. En las primeras páginas dedicadas a la ópera – 200 y ss.– nos preguntamos qué dijo el autor del libro titulado *La ópera en Chile*, de las temporadas líricas en los años indicados; poco o nada, concluimos⁶⁶. Porque el autor –Mario Cánepa Guzmán– reitera parte de lo que Pereira Salas, en su libro *Historia de la música en Chile*, ya había historiado. No olvidemos que el libro de éste fue publicado el año 1957 y el de Cánepa Guzmán en 1976 (ver bibliografía al final del presente artículo). Y no sólo lo repite, sino que lo resume. Luego, si Pereira Salas fue bastante parco en su discurso y comentarios a propósito de las temporadas de óperas, el autor que estamos citando casi lo anula.

Alfonso Cahan Brenner fue aún más deslucido que Cánepa Guzmán; él, en su libro titulado *Pequeña biografía de un gran teatro*, sólo le dedicó seis páginas al primer Teatro Municipal de Santiago⁶⁷. Y así, para no seguir citando el resto de la bibliografía dedicada a la historia de nuestro primer teatro de la ópera –que no es muy extensa– concluyamos diciendo que todavía, a 127 años

⁶⁵ *El Ferrocarril*, V/1.526 (27 de noviembre, 1860), p.3, c. 1.

⁶⁶ Cánepa 1976.

⁶⁷ Cahan Brenner 1967.

de ser consumido por las llamas, no se ha escrito la historia del primer Teatro Municipal de Santiago. Al menos una historia que considere un examen detenido –como lo hemos intentado en estas páginas– de todas las temporadas líricas que se sucedieron entre 1857 y 1870. Y ese discurso deberá dar cuenta, además, del resto de las actividades que tuvieron lugar en ese recinto.

Para que el lector tenga una visión global de la presencia de la ópera en el Teatro Municipal, hemos incluido al final del capítulo correspondiente varios cuadros que resumen esas temporadas. Ahí se entrega la siguiente información : 1. Título de las óperas; 2. Autores; 3. Fecha de presentación; 4. Temporada en la cual se dio tal o cual ópera; 5. Número de funciones, y 6. Año de estreno en el país.

Órganos. Hacia la época que nos ocupa, la catedral Metropolitana tenía dos órganos. El gran órgano situado en la tribuna central fue inaugurado en la Pascua de Resurrección del año 1850, después de haber sido construido por la Casa Flight & Son de Londres. Junto al órgano llegaron a Valparaíso el organista inglés Mr. Henry Howell, quien había firmado contrato con la catedral por el término de cinco años, pero ese tiempo fue sobrepasado, pues, como se sabe, Howell, estuvo hasta su muerte en Chile. El otro órgano de la catedral, es, señalan los especialistas, el único órgano construido en la época colonial. Éste habría sido obra del jesuita Georges Kranzar, quien lo habría construido hacia 1754⁶⁸.

En nuestras fuentes de la época aludida hallamos una reseña completa tanto del fallecimiento del organista inglés, como de la elección de su sucesor en el cargo. En efecto, en abril de 1860 se informaba de un concierto que varios músicos de Santiago preparaban a beneficio de la viuda de Howell, quien había fallecido recientemente en Coquimbo, pues ella y sus hijos habían quedado en la más completa inopia⁶⁹. Juan White fue el organizador del concierto. Los músicos que prestaron su colaboración fueron : Benedetti, Barré, Deichert, Santa Cruz, Bohm y Pellegrini. Ese concierto tuvo lugar en el Salón de la Filarmónica.

En marzo de 1860 llega a Chile el organero italiano César Buzzoni. Será interesante entregar algunos datos de este fabricante de órganos, pues no lo hallamos citado en la *Historia de la música en Chile*, ni menos lo citan otros que han trabajado esta parte de la historia de la música chilena : los órganos. Junto con comunicar su llegada a la capital, se indica que daría principio a la construcción de un “magnífico órgano con el objeto de hacerlo conocer por las personas inteligentes en esta clase de instrumentos”⁷⁰. Pero días antes se había informado que un instrumento de su factura se podía apreciar en la iglesia de San Francisco de la ciudad de Chillán⁷¹.

En noviembre del año citado –1860– el organero César Buzzoni formó una empresa para la construcción de órganos y pianos. Este establecimiento lo montó junto a Juan Nowotuy –se lee en el aviso respectivo–; la fábrica estaba

⁶⁸ Sobre este punto ver Stevenson 1971 :7-8 y Claro, 1979 :23-28.

⁶⁹ *El Ferrocarril*, V/1.331 (10 de abril, 1860), p.3, c. 2.

⁷⁰ *El Ferrocarril*, V/1.322 (28 de marzo, 1860), p.2, c.5.

⁷¹ *El Ferrocarril*, V/1.318 (23 de marzo, 1860), p.2, c.5.

ubicada a la entrada de la calle de San Isidro. También ofrecían composturas de pianos⁷². Este aviso se mantuvo hasta el 11 de enero de 1861. A partir del 12 de enero se publicó un aviso similar, pero esta vez firmaba sólo Buzzoni, por lo cual es fácil deducir que aquella sociedad no funcionó y el organero decidió seguir solo. El texto dice : "César Buzzoni, italiano, avisa haber abierto un establecimiento de órganos de todos los tamaños, con instrumentación de estilo italiano tan excelentes como los que se trabajan en las más acreditadas fábricas de Europa"⁷³.

El año 1864 se abre una segunda fábrica de órganos. Esta fábrica fue de la firma de "Antonio Portell i Fullmann e hijos". En el aviso anunciaban : "Participamos al respetable público de esta capital i especialmente a los señores párrocos i prelados de las comunidades religiosas que hemos abierto nuestra fábrica de órganos en la calle Duarte, cuatro cuerdas de la Alameda para el sur, donde se fabricarán órganos de todas dimensiones i de todas clases, se repararán los que se hallen en mal estado, se cambiarán órganos nuevos por viejos, se trasladarán éstos de un lugar a otro sin perder nada de su mérito i se hermosearán no solo en sus sonidos i armonías sino también en su formas, dándoles elegancia i proporciones acomodadas a las localidades". Al final indican que en la misma fábrica podrían verse los planos de órganos que ellos habían construido "en varias ciudades de España, en las Canarias i en Buenos Aires"⁷⁴.

Es decir, que en la década estudiada hallamos dos fábricas de órganos en la capital. Pero a ninguno de estos organeros se les cita en los trabajos consagrados a la historia de estos instrumentos en la capital. ¿Por qué?

Orquesta. Son escasas las noticias sobre orquestas y sus respectivos directores. Como sabemos –es la parte triste de la música– tanto la orquesta como los coristas y directores– pasaban, en las crónicas y críticas de la época, absolutamente desapercibidos. Además, huelga decirlo, en la época no se puede hablar en plural, pues no existían "orquestas", sino la que, más mal que bien, se podía armar para tal o cual compañía lírica. De ahí se explica, pues, la escasez de noticias referidas a estas agrupaciones.

Pedagogía. Los profesores de piano y canto que ofrecieron sus servicios, entre 1855 y 1865, fueron los siguientes : Clarisa Bardoni, quien estuvo de paso en la capital acompañando a su hermana, la soprano Leonide Bardoni, y ofrecía sus servicios como profesora de piano en julio de 1859. Al año siguiente un aviso informa que ella había decidido quedarse en el país, dedicándose a dar lecciones de piano. Adolfo Yentzen, quien había llegado al país el año 1848, estableciéndose en Valparaíso; doce años después se traslada a la capital. A Federico Lutz, se le cita como arreglador de óperas, operetas y zarzuelas. Inocencio Pellegrini, quien llegó al país procedente de California, tuvo un almacén de música y se dedicó a la enseñanza en las clases aristocráticas chilenas. Carlos Poppé, quien organizó el año 1859 unos

⁷² *El Ferrocarril*, VI/1.511 (9 de noviembre, 1860), p.2, c.5.

⁷³ *El Ferrocarril*, VI/1.566 (12 de enero, 1861), p.1, c.4.

⁷⁴ *El Ferrocarril*, IX/2.581 (14 de abril, 1864), p.3, c.5.

conciertos al aire libre en los jardines del Hotel de Francia. Isabel Martínez de Escalante, cantatriz chilena quien tuvo una relevante actuación en la lírica local e incluso hizo presentaciones en el exterior. Federico Guzmán quien en 1859 se anuncia como profesor de piano. Tanto el año citado como el siguiente –1860– se ofrecía Federico junto a su hermano, Eustaquio, para dar clases de música; el primero de piano y el segundo de violín. Hacia el año 1865 Federico Guzmán sigue ofreciendo sus servicios⁷⁵. En esa época, según el aviso, vivía en la calle de Duarte número 31. La niña prodigio, Juana Guamán, junto con ofrecerse como profesora de piano, canto y guitarra, anuncia que había obtenido “certificado de su profesor” del Conservatorio para ejercer la docencia. Hugo Bussmayer avisaba que, habiendo llegado hacía poco a la capital, ofrecía sus servicios como profesor de piano. La señora de Longchamps, institutriz europea, señalaba en el aviso que ofrecía enseñar todos los ramos de la educación más sólidos y elegantes, entre ellos el piano y sobre todo –acotaba– el arpa. Carlos Koepf, profesor de música y organista, se ofrecía para enseñar el piano y la música vocal. Rafael Pantanelli y su esposa Clorinda de Pantanelli se anunciaban, él como director de orquesta y ella como cantante. La familia Guzmán se hacía presente en la escena de la pedagogía con varios de sus miembros : los ya citados Federico y Eustaquio, y Rosario, quien el año 1860 ofrecía sus servicios como “antigua profesora de piano”. Sabemos que ella era viuda del sargento mayor del ejército peruano José Manuel Rivas. En el año 1861 –enero– viaja a ese país para cobrar el montepío, pero ya en marzo de 1862 vuelve a ofrecerse como profesora de piano en Santiago⁷⁶. Además, se anuncian Delfina Chávez, profesora de piano; Fortunata Cienfuegos de Vera, que ponía en conocimiento de sus amigos y demás personas que había resuelto dar lecciones de piano a domicilio, esto ocurría el año 1865. Mariana Bustos –junto a Juana Guamán– fue una de las alumnas más aventajadas del Conservatorio, y en 1858 anunciaba que daba clase de canto y teoría. De California llegó al país, en abril de 1857, Madame Martin; apenas llegó, ofreció sus servicios como profesora de piano. Juan A. Sconcia, padre de la famosa diva que logró tantos triunfos en los escenarios chilenos, Olivia Sconcia, se ofrecía como profesor de canto y piano. Enrique Maffei, quien se había ido del país el año 1850, regresa diez años después y se ofrecía como profesor de canto y piano. El francés Luis Deleurie llegó a la capital en mayo de 1862, y era un cantante de cierto talento. En la capital, junto con ofrecer algunas audiciones tanto privadas como públicas, se dedicó a la enseñanza del canto y del piano. Los hermanos Guridi, españoles, también ofrecían clases de piano y canto. Edmundo Widemann, hijo de la contralto Ana Widemann, que tuvo éxito en sus presentaciones en Chile, ofrecía sus servicios como profesor de piano. El músico chileno Santiago Heitz, regresó al país el año 1856, después de algunos años de ausencia; daba lecciones de piano en su casa. Gabriela Argüello, una de las alumnas más distinguidas –se lee en un aviso– por su aprovechamiento en el Conservatorio Nacional de Música, ofrecía sus servicios

⁷⁵ Cf. Merino 1993 :21.

⁷⁶ Merino 1993 :14.

como profesora de piano. Guillermo Deichert avisaba en marzo de 1860, que seguía dando lecciones de piano en casas particulares. Alberto Frenchel ofrecía sus servicios como profesor de piano en mayo de 1861. Del texto de un aviso se desprende que Telésforo Cabero regresaba después de algunos años de ausencia, pues dice : se halla dispuesto a continuar como antes en el ejercicio de su profesión : profesor de piano y canto. A éstos se pueden agregar los nombres de Ruperto Santa Cruz y Teodoro Ledezma.

Otros instrumentos : Flauta : el flautista chileno Ruperto Santa Cruz ofrecía sus servicios como profesor de flauta, clarinete, flageolet y flautín; *violín* : Luis Rémy, profesor de violín, ofrecía sus servicios para enseñar instrumentos de cuerdas y música vocal; Rabaglatti, este violinista ofrecía sus servicios en junio de 1861. Y por último, un instrumento bastante exótico : la cítara. El 28 de junio de 1864, German Loechner ofrecía no sólo la enseñanza de ese instrumento, sino también la venta de cítaras.

A modo de síntesis, por lo examinado en las páginas de un medio de prensa de la capital, podemos afirmar que la oferta para la época era alta. No debemos olvidar que era un sector no muy grande el que tenía acceso, no decimos a la educación formal, sino a los "maestros de música", que debieron cobrar altos honorarios⁷⁷. Luego, la oferta de profesores de música, más el Conservatorio Nacional de Música y las clases que de esa materia se daban en casi todos los colegios, nos permiten reiterar que para la época en la cual se encuadra este trabajo, la enseñanza de la música no era nada de insignificante.

Y, por último, podemos también afirmar que muchos de los nombres entregados en este recuento de docentes, no se encuentran en la bibliografía clásica de la historia de la música chilena.

Piano. A través de la entrada por este instrumento se tendrá una visión global de lo que significó la evolución del piano en la sociedad chilena –capitalina– : los profesores que ofrecían sus servicios, las fábricas que se abrieron para su construcción, las venta y compra que se hacían a través de los avisos publicados en la prensa, los almacenes de música que ofrecían estos instrumentos (incluso se crearon almacenes especializados únicamente en la venta de pianos), etc.

En cuanto a fábricas podemos citar las siguientes : fábrica de pianos de San Felipe⁷⁸, "Augusto E. Romey, fabricante y afinador"⁷⁹, "La fábrica de pianos de Teodoro Brown"⁸⁰, "Fábrica de pianos de Enrique Harms"⁸¹, "Fábrica de pianos de Emilio Bergert"⁸², "Isidro Jofré, fabricante de pianos, afinador y componer"⁸³. Otros, todos europeos, se ofrecían para los diversos oficios referidos a los pianos.

⁷⁷ Sobre este punto ver Merino 1982 :217-218.

⁷⁸ *EL Ferrocarril*, VI/1.825 (15 de noviembre, 1861), p.3, c. 4.

⁷⁹ *El Ferrocarril*, I/168 (7 de julio, 1856), p.3, c.6.

⁸⁰ *El Ferrocarril*, IV/1.004 (18 de marzo, 1859), p.3, c.7.

⁸¹ *El Ferrocarril*, I/88 (4 de abril, 1856), p.4, c.6.

⁸² *El Ferrocarril*, II/423 (4 de mayo, 1857), p.2, c.6.

⁸³ *El Ferrocarril*, V/1.526 (27 de noviembre, 1860), p.3, c.5.

Así hallamos a los siguientes : “Mr. Swain, de la casa Collard y Collard de Londres, se ofrece para afinar y componer pianos”⁸⁴, “N. Bergeret y Sazy : arreglo, afinaduras, composturas, ventas y alquiler de pianos”⁸⁵ y “José Knapen componedor y afinador de pianos”⁸⁶.

Las marcas de estos instrumentos más comunes que se encuentran citadas en la prensa son las siguientes :franceses Erard y Pleyel; ingleses : Bowman, Colard y Colard, Murphy y Broadwood.

Manifiestos (Movimiento de Aduana de Valparaíso). Bajo este título se ha incluido un capítulo referido al examen que hicimos de los manifiestos que el periódico *El Ferrocarril* incluía en sus páginas. Es interesante, puesto que ahí aparecen consignados, entre otras muchas mercancías, las importaciones de instrumentos musicales. Y lo hemos incluido en piano, pues, como se verá, éste fue el instrumento que en mayor cantidad se importó en los años estudiados – 1855/1865–. Se indica la casa importadora, en ocasiones el barco que las transportaba, el instrumento –piano, guitarra, armónicas, cajas de música, órgano, organitos, etc.–, así como la cantidad y en ocasiones el precio de los mismos.

En el decenio de Manuel Montt (1851-1861), la prosperidad económica surgida, entre otras causas, por la apertura de los mercados de California y Australia, produjo un aumento de las entradas fiscales, lo cual permitió financiar con fondos ordinarios un vasto programa de obras públicas. Pero a partir de 1858, esas entradas decrecieron, pues se cerraron los mercados antes citados, y por ende disminuyeron los ingresos por exportaciones. De allí en adelante el gobierno trató de equilibrar los presupuestos con empréstitos, pero ello nada arregló y la crisis se mantuvo hasta el año 1864. Y será este año cuando se produzca la reforma de la Ordenanza de Aduana. En esa reforma se mantuvo el impuesto de exportación para la plata (5%) y cobre (3%). En cuanto a los derechos de importación, se redujo la lista de artículos libres de derechos de importación –las ciento diecinueve partidas libres de derechos de internación de la Ordenanza de 1851 fueron reducidas a veintinueve–. Entre los artículos que perdieron ese privilegio estaban los siguientes: acero, alquitrán, arado, azogue, carbón de piedra, clavos, fierro sin labrar, género para sacos, hojas de cepillo, sierra y serruchos, hornos de fierro. Y respecto a lo que nos interesa en este trabajo, señalaba la Ordenanza que la internación libre de maquinaria para el fomento de la agricultura, de la minería, *de las artes y ciencias* pasaron a estar sujetas a la autorización del Presidente de la República. Todos estos artículos fueron sometidos a un derecho de 15%⁸⁷.

Serenata. En nuestro caso, se trata simple y llanamente del canto nocturno. En América Hispana esta serenata se circunscribió con el tiempo casi única y exclusivamente al ámbito amoroso. Los enamorados ofrecían serenatas a sus

⁸⁴ *El Ferrocarril*, I/210 (25 de agosto, 1846), p.3, c.4.

⁸⁵ *El Ferrocarril*, III/674 (22 de febrero, 1858), p.3, c.3.

⁸⁶ *El Ferrocarril*, V/1.399 (28 de junio, 1860), p.3, c.6.

⁸⁷ Ver Zilci 1996.

amadas. Pero en la época en que ubicamos este trabajo, esta forma musical era mucho más amplia y por lo tanto flexible. Veremos que no sólo se daban serenatas a las "amadas", sino que las serenatas reseñadas estaban dedicadas a homenajear a hombres públicos, desde el mismísimo Presidente de la República a un director de una compañía de ópera, recién llegado a la capital.

En mayo de 1858, la orquesta del Teatro Municipal junto a una banda militar, ofrecieron una serenata al pianista y empresario de una compañía lírica, Ricardo Mulder⁸⁸, sujeto que protagonizó un hecho escandaloso para la época. Los alumnos de la Academia Nacional de Música brindaron una serenata al Intendente, con motivo de sus cumpleaños⁸⁹. Las estatuas también eran objeto de serenatas. En efecto, la noche del 29 de septiembre una muchedumbre homenajeó al general José Miguel Carrera; para ello una banda de música, al pie de la estatua del héroe, tocó música militar⁹⁰. Cuando las armas chilenas se impusieron a las españolas, el año 1864, el pueblo salió a las calles para festejar el triunfo. Se dirigieron a la casa del Presidente de la República y le dieron una serenata. El cronista fue preciso al momento de indicar quienes componían el grupo de músicos. Señaló que los instrumentos habían sido : tres arpas y tres guitarras, y los "cantantes de profesión", como los definió, eran "cinco hembras y un macho (sic)"⁹¹.

Teatros. Bajo este subtítulo se agrupan todos los contenidos que dicen relación, como su nombre lo indica, con los teatros; ahora bien, sabemos que en la época que nos ocupa fueron dos los teatros que dominaron ampliamente en la vida artística y social santiaguina. Ellos fueron el llamado Teatro de la República y el Teatro Municipal. Hubo otros, pero o bien fueron muy reducidos o bien no duraron mucho tiempo. Así, por ejemplo, se informaba que la Municipalidad pensaba continuar la construcción del Teatro Popular, en la calle Mapocho⁹²; tres años antes hubo un proyecto de construcción de Teatro de la Zarzuela. En efecto, se informaba que los señores M. Barbier y V. Segovia habrían formado una empresa con el fin de reunir a suscriptores para : "construir en esta capital un nuevo teatro destinado a la representación de zarzuela"⁹³. Al mes siguiente se le daba nombre a este teatro. Así se hablaba del Teatro de Variedades. Y ahí se decía : "parece que este nuevo teatro va a ser construido en la calle Angosta, cerca de la Alameda en proporciones menores que nuestro Teatro Municipal i mejor apropiado a su destino, que será representar comedias, dramas, zarzuelas, petipiezas, etc.". Pero luego no se volvió a hablar más del tema.

Por lo tanto, en esta entrada se halla todo lo referido a teatro, pero básicamente a los dos grandes teatros que tuvo la capital a mediados del siglo XIX. El Teatro de la República se inauguró un 19 de septiembre de 1848, y ardió diez años después; en tanto que el Teatro Municipal abrió sus puertas la noche

⁸⁸ *El Ferrocarril*, III/733 (4 de mayo, 1858), p.3, c.5.

⁸⁹ *El Ferrocarril*, VI/1.712 (8 de octubre, 1861), p.3, c.1.

⁹⁰ *El Ferrocarril*, IX/2.733 (30 de septiembre, 1864), p.3, c.2.

⁹¹ *El Ferrocarril*, IX/2.588 (21 de abril, 1864), p.2, c.3.

⁹² *El Ferrocarril*, XI/2.817 (7 de enero, 1865), p.3, c.1.

⁹³ *El Ferrocarril*, VII/1.959 (23 de abril, 1862), p.3, cc.3-4.

del 17 de septiembre de 1857, y toda su estructura iba a caer –al igual que el teatro antes citado– bajo el peso de las llamas, doce años después.

Zarzuelas. No reiteraremos lo que sobre la zarzuela en la época que estudiamos hemos escrito en la entrada correspondiente. Sólo digamos, *grosso modo*, que en las páginas que le dedicamos a ese género lírico-dramático hemos cubierto – estamos seguros– todo el período que nos propusimos, esto es desde año 1855 hasta el año 1865. Y en el cuadro que hemos levantado (que va adjunto al capítulo correspondiente del texto completo del trabajo), se podrá ver, rápidamente, que el año –o los meses para ser más exactos– en que tuvo más presencia la zarzuela fue el año de 1859. En tanto que en los años 1855, 1856 y 1857 no hubo presencia de este género, pues, sencillamente, fue introducido al país en marzo de 1858; ahí nace la historia de la zarzuela en Chile. Y, además, ese nacimiento tuvo un partero : Víctor Segovia, español. Él introdujo este género lírico-dramático en Chile y a él se le deben, por supuesto, no sólo la formación de las primeras compañías, sino también la formación de varios artistas nacionales en ese nuevo género.

El cuadro aludido muestra el siguiente desarrollo de la zarzuela en la década que estudiamos. En 1858 hubo una corta temporada de sólo cinco funciones, del 16 de marzo al 23 del citado mes. Pero en él se representaron más dramas que zarzuelas. Incluso el medio que nos sirve de referente no registró los programas. El año 1859, como ya dijimos, fue el año de la abundancia. La temporada se inició el 30 de julio de 1859 y concluyó el 26 de enero de 1860. La “Compañía Dramática de Zarzuela y de Baile” fue, en forma estricta, la primera compañía de zarzuela. Sus programas estaban matizados con dramas, comedias y bailes. Y éste estuvo, no decimos en las manos, sino que en los pies de la pareja Thierry-Bernardelli, Luis Corby y Matilde Noël, siendo, sin duda, la primera figura Celestina Thierry. Fue ella la que en las funciones, muchas veces débiles, –ya sea por la poca calidad de las comedias, dramas o bien por las mismas zarzuelas–, levantaba y salvaba esas funciones. Por ello, como se verá, la crítica no sólo fue favorable para su arte, sino que al final la despidió un crítico con estas palabras : “La Thierry va a dejar un vacío en nuestro teatro, imposible talvez [sic.] de llenar. Mui difícil será que llegue a nuestras playas una artista tan recomendable bajo todos los respectos. Con la Thierry ha pasado entre nosotros lo que rara vez sucede a los artistas. El interes i novedad que ha despertado su danza no ha disminuido un ápice en tan largo tiempo. Su diaria aparición en nuestra escena ha sido saludada siempre con salvos estrepitosas de aplausos, como si cada noche se hubiese asistido al estreno de una eminente artista. Esto sólo basta para dar una idea de su relevante mérito...”⁹⁴.

Si sumamos las sesenta funciones que la “Compañía Dramática de Zarzuela y de Baile” programó para su temporada, más dos de despedida, más dieciséis “funciones extras”⁹⁵, y se agregan las ocho que la compañía dio entre el 15 y el 25

⁹⁴ *El Ferrocarril*, V/1.299 (1 de marzo, 1860), p.3, c.3.

⁹⁵ Se consideraban como tales las que no estaban incluidas dentro del programa. Éstas estaban constituidas básicamente por los llamados “beneficios”, que a finales de la temporada les correspondía a los artistas más destacados.

de septiembre, programación especial de "fiestas patrias", tendremos que esta compañía ofreció ochenta y seis funciones, dejando un saldo, desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, sumamente favorable, tanto para la empresa como para el público y la cultura chilena, al entregar otra posibilidad de divertimento a través de un género que hasta ese entonces era desconocido en Chile.

Bibliografía

CAHAN BRENNER, ALFONSO

1967 *Pequeña biografía de un gran teatro*. Santiago: Arancibia Hnos.

CANEPA GUZMÁN, MARIO

1976 *La ópera en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp.7-36.

MERINO MONTERO, LUIS

1982 "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* ["Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57"]. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp.199-235.

1990 "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *RMCh*, XLIV/173 (enero-junio), pp.65-113.

1993 "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp.5-68; XLVII/180 (julio-diciembre), pp.69-148. Tirada aparte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

1982 "El Cojo Ilustrado 1892-1915 : una investigación hemerográfica", *Revista Musical de Venezuela*, III/6 (enero-abril), pp.73-143.

1993 *La música en El Cojo Ilustrado, 1892-1915*. Caracas : Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Presidencia de la República. 2 volúmenes.

1996 "Pablo Neruda: poesía y prosa venezolana", *Mapocho*, N°40 (segundo semestre), pp.209-294.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

STEVENSON, ROBERT

1971 "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, N°80 (marzo- junio).

ZAPIOLA, JOSÉ

1974 *Recuerdos de treinta años*. Novena edición. Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.

ZILCI, SONIA

1996 "La ordenanza de aduana de 1864", *Cuadernos de Historia*, N°10 (abril), pp.109-125.

¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX

*“Y sin la sana intemperie de lo popular
la vida se carga de vejez y de muerte...
Literatura o música son reinos para ardientes,
trópico donde los viejos se ahogan de asfixia.”*

Gabriela Mistral

por
Maximiliano Salinas Campos

1. Introducción

Este ensayo es una exposición de los frutos del seminario que dirigimos en el Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante el segundo semestre de 1998. Nuestro objetivo fue entonces poder comprender los discursos historiográficos acerca del pasado musical en Chile a través de un distanciamiento epistemológico del canon del Occidente clásico y sus elites. A fin de cuentas, los ‘manuales’ reconocidos de historia de la música en Chile están epistemológicamente situados desde el saber y el interpretar correctamente dicho canon. En un cierto momento clave, el discurso historiográfico se decide por la adecuada comprensión e interpretación de las sonoridades occidentales puras o fundamentales. Una obra tan erudita, señera y amena como *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas en 1941, a pesar de la enorme importancia dada a lo popular en general, singulariza lo popular en lo ibérico europeo¹. De este modo, las tradiciones no-occidentales indígenas y africanas quedan relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central acerca del pasado musical chileno. El folclore musical chileno se define entonces como “puramente español”². Por ello pudo escribirse en los manuales de

¹ “Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile.” Pereira Salas 1941: 171.

² Cf. Lira 1952 : 49.

música de los años cincuenta: "Aún viven en su suelo [de Chile] unos cien mil indios araucanos; mas por estar muy alejados de los centros culturales, ejercen menguada influencia"³. Se establece, pues, una lejanía metodológica de los 'centros culturales', que determina el monolingüismo de los discursos historiográficos clásicos. En otras ocasiones, todas las expresiones culturales chilenas han quedado ensombrecidas mientras no se incorporen al relato central europeo moderno. Así esta afirmación de 1977: "[La] vida artística de Chile no merece mayores comentarios hasta finales del siglo XVIII"⁴. Significativamente dicho volumen no consigna ningún título acerca de Chile en la bibliografía sobre los 'panoramas de la música tradicional', donde podrían haberse mencionado los saberes musicales populares. En los años setenta aún se podía hablar en la Facultad de Ciencias Artes Musicales y de la Representación, actual Facultad de Artes, de las culturas indígenas como culturas 'prehistóricas', esto es, como culturas situadas en un tiempo 'otro' del tiempo histórico propiamente dicho⁵.

La *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, publicada en 1973, operó también fundamentalmente a partir de un 'monologos' occidental. La música indígena es situada en el capítulo sobre "La música anterior a la Conquista". Esto presupone que la Conquista es el suceso articulador de la ordenación histórica. En su caracterización la música indígena aparece a través de los relatos de los cronistas blancos acentuando el tono 'sombrio' de esa música no-occidental, lo que ya determina su sentido, y aun... su crueldad. Compruébase esta cita del implacable Alonso González de Nájera: "[Sus] confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, que hacen un son más desconcertado y triste que alegre,..."⁶. Los indígenas, son, al fin de cuentas, de una "rusticidad primitiva"⁷. El gran eje de la vida musical colonial está en la iglesia metropolitana de Santiago, esto es, en el centro político y espiritual de la occidentalización local: "Desde su fundación la Catedral de Santiago concentró a su alrededor la más importante actividad musical de la ciudad y, por consiguiente, del país"⁸. En el tratamiento de los períodos más recientes el relato histórico es aún más restrictivo⁹.

En el país no han escaseado los estudios sobre la música indígena. Acerca de la música africana ciertamente existe muy poco. En un momento se han reiterado los juicios de las elites blancas sin más. "La música de los Bozales es sumamente desapacible", nos recordó Samuel Claro citando al *Mercurio Peruano* del siglo XVIII¹⁰. En cualquier caso, los manuales reconocidos o 'clásicos' de

³ Subirá 1953 : 948.

⁴ Devoto 1977 : 28.

⁵ Cf. Mena 1974.

⁶ Claro y Urrutia 1973 : 27.

⁷ Claro y Urrutia 1973 : 45.

⁸ Claro y Urrutia 1973 : 60.

⁹ Carrère 1998.

¹⁰ Cf. Claro 1974 : LXXV.

historia de la música en Chile han realizado construcciones historiográficas que terminan ‘centrando’ el relato en el espíritu sonoro de Occidente. Desde allí se ve lo que hay y lo que no hay en el país. Nuestra carencia musical es la carencia de la herencia de Occidente. Esto ha generado en el saber musicológico un ‘sentido común’ bastante monolingüe que se ha expresado en afirmaciones finalmente discutibles (por ejemplo: “la inmensa orfandad espiritual que se vivía en este rincón del mundo, al promediar el siglo pasado...”¹¹).

Creemos que, al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía ‘eurocéntrica’, donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía, al momento de crear un relato histórico, nuestro discurso y nuestra forma de pensar es aún monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aún parece que operamos con las categorías occidentales de ‘civilización-barbarie’, que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos. “El canto de los indios chilenos era siempre sombrío y monótono...Reservados y sombríos por naturaleza, los indios chilenos casi desconocían la conversación franca y familiar del hogar;...”, escribió hace cien años Diego Barros Arana¹².

2. *La música de las elites : la sonoridad del occidente cristiano*

Aún oímos hablar de la ‘música seria’ para designar la también así llamada ‘música docta’ o ‘música clásica’. ¿Qué hay detrás de tales denominaciones? ¿Qué canon epistemológico, qué ‘episteme’ está operando en tales casos? Quisiéramos hacer en este apartado un reconocimiento documental que nos permita identificar la tradición histórica que está en la base del lenguaje musical aludido. En particular nos parece que en este lenguaje está resonando una prolongada y aún recurrente tradición que tiene que ver con la constitución latinomedieval del ‘Occidente cristiano’.

Este horizonte cultural europeo se pierde en el tiempo del pasado; sin embargo, fue clave al momento de la colonización blanca de nuestros pueblos en los siglos XVI al XVIII, y no ha dejado de ejercer su persistencia canónica durante los siglos XIX y XX. De modo que el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Al hablar de ‘música seria’, pues, estamos apuntando a un paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una ‘música seria’ sería así la música por excelencia.

El tema de lo serio en la cultura occidental remite a los fundamentos espirituales de la Edad Media. En la sociedad medieval europea, lo serio, y al fin de cuentas, lo trágico, remite al tono superior del orden cultural con sus fundamentos

¹¹ Cf. Barth 1970 : 52.

¹² Barros Arana 1933 :99, 108. Para una discusión de las categorías occidentales “civilización-barbarie”, cf. Hurbon 1993.

religiosos. El símbolo por excelencia de la virtud y del heroísmo civilizatorio es la figura de Jesucristo, interpretado por los padres de la Iglesia como un hombre que no ríe. Es el hombre serio por antonomasia. Transformado el cristianismo en religión oficial del imperio a partir del siglo IV, los intelectuales de la nueva síntesis cultural afirmaron explícitamente que Cristo no había reído. Este fue el planteamiento de Juan Crisóstomo, quien también se manifestó en contra de las 'coplas obscenas' de las mujeres en los teatros, y en contra de las danzas ("Dios no nos ha dado pies para danzar, sino para caminar modestamente"). Basilio, también en el siglo IV, junto con prohibir las danzas, prohibió terminantemente reír a carcajadas, como expresión de ligereza de espíritu, e inconveniente para el hombre espiritual. La risa tenía que ver con los "cantos lascivos y perniciosos" que conducían a las almas a los "deseos impuros y voluptuosos"¹³. Significativamente, es también en dicho siglo cuando Ambrosio de Milán fundó el canto de la iglesia latina basado en una himnodia que repercutirá en Occidente hasta los solemnes corales luteranos del siglo XVI¹⁴. La música ambrosiana debió instar al llanto y no a la risa. Como expresó Agustín de Hipona: "¡Cómo he llorado con Tus Himnos y Cánticos, profundamente conmovido por las voces de Tu dulcemente melodiosa Iglesia!"¹⁵.

A partir del siglo IV, entonces, junto con devenir la risa y lo cómico, formas culturalmente inferiores, degradadas, concesiones al demonio, la nueva síntesis cultural de la elite 'serio-cristiana' exigió expurgar de los espacios públicos las canciones no-serias o 'impúdicas' que el pueblo gustaba cantar y aún bailar hasta en las iglesias. Esta fue la posición de Agustín de Hipona y Cesáreo de Arlés¹⁶. Se trataba de edificar una nueva arquitectura sonora en Occidente donde la música de los pueblos, o de los 'paganos', pasó a ser una música diabólica, que podía llevar a retroceder la civilización cristiana a los antiguos y al fin persistentes cultos a Baco. Un concilio del siglo IV censuró a los clérigos *thymelici*, o danzantes ante el altar, una práctica proveniente del culto a Dionisos. Agustín de Hipona distinguió entre la *musica sapientis* y la *musica luxuriantis*. Allí estaban los primeros fundamentos de una 'música docta'¹⁷. Esta nueva música 'seria' cuestionó el empleo de instrumentos musicales considerados impropios. Jerónimo afirmó que ninguna muchacha cristiana jamás descubriese qué era un laúd o un arpa. Clemente de Alejandría recomendó utilizar sólo la palabra, el logos, y no necesitar ya del "viejo salterio, tambor y trompeta"¹⁸.

Dando un paso superior que tendría vastas consecuencias, en el siglo VI Benito de Nursia, padre del monasticismo en el Occidente medieval, adoptando

¹³ Cf. Curtius 1955 : 598-601.

¹⁴ Cf. Poblete 1967 : 40.

¹⁵ *Confesiones* IX, 6. cf. Wibberley 1948 : 77.

¹⁶ Cf. Brenet 1962 : 91.

¹⁷ Gérold 1931 : 88-100.

¹⁸ Raynor 1987 : 31.

el espíritu de la 'compunción perpetua' excluyó absolutamente la risa en la regla de su Orden¹⁹. La orden de los benedictinos recibió el encargo del papa Gregorio Magno de conservar y enseñar el canto auténtico de la iglesia de Occidente a través de la dirección de la Schola Cantorum. Entonces se estableció la consagración del canto gregoriano, que constituyó la garantía segura de la pervivencia del canon musical del Occidente cristiano desde los tiempos del emperador Carlomagno, en el siglo VIII, con la universalización del rito romano hasta el siglo XX. Una vocalidad que sólo debió ser masculina, como correspondió a una música del poder de las elites. Sabemos que en el siglo IX, el papa León IV excluyó el canto de las mujeres en los templos. En el siglo XI el rito latino benedictino pasó a imponerse en España con la autoridad del rey de Castilla Alfonso VI, evitando con este canto romano las contaminaciones musicales de Oriente a través del rito mozárabe²⁰.

Durante todo el curso de la Edad Media los intelectuales del saber cristiano debieron combatir o reprimir o al fin limitar el poderoso influjo de la cultura y la música cómicas y populares, que no dejaron de expresarse en los espacios públicos y especialmente festivos de los campos y de las ciudades. La arquitectura sonora de las elites debió casi lidiar para imponer su arrogante e impresionante seriedad, manifiesta en cantos litúrgicos como el *Dies irae*, la ira de Dios, introducida en la misa de los difuntos y compuesta hacia el siglo XIII. La cultura pagana y cómica podía aparecer desafiando incluso la voluntad de los emperadores cristianos. Aun en el siglo VII se trató de impedir que "al exprimir uva en los lagares invoquen el nombre del execrable Baco, ni derramen vino en las tinajas, moviendo algazara y risotadas..."²¹.

En el siglo XIII y hasta finales de la Edad Media la música serio-cristiana combatió la influencia de los juglares, esos personajes que conservaron los cantos, las danzas y los juegos del paganismo o del Oriente próximo. El *mester de clerecía* y el *mester de juglaría* se constituyeron en dos cánones artísticos y estéticos contrapuestos que se disputaron las palabras y los sonidos de la Europa medieval en unos límites que llegaron a ser confusos. A fines del siglo XIII una decretal del papa Bonifacio VIII sancionó a los *clericos joculatores*, o sea, a los clérigos juglares, que invadían con su cantos de comicidad los terrenos vedados de la seriedad canónica. Otro tanto ocurrió en las disposiciones de numerosos concilios de la Iglesia y el Estado castellanos en España. En las *Siete Partidas*, el rey Alfonso X debió declarar 'infames' a los juglares y a las juglaresas. Hasta avanzado el siglo XIV, en España, el Occidente cristiano trató a duras penas de imponer sus criterios ante una sociedad donde concurrían juglares, bufones y mimos que en connivencia con el mundo árabe expresaron otra sensibilidad artística, literaria y musical. Para intelectuales de la elite del saber castellano del momento como Alvaro Peláez en su obra *De Planctu Ecclesiae* (1335-1340) esos juglares, bufones

¹⁹ Alexander 1973.

²⁰ Cf. Salazar 1967 : 126.

²¹ Cf. Tejada y Ramiro 1849-55 : 795.

y mimos eran “miembros corrompidos de la Iglesia”. Otro intelectual de la nobleza castellana, Don Juan Manuel, criticó las fiestas populares a los santos pues en esas ocasiones “se dicen cantares et se tañen estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas al contrario de aquello para que las vigiliass fueron ordenadas”. Allí no había ‘música seria’, ni ‘música docta’. La realidad perniciosa del paganismo cómico amenazó en todo momento el orden del Occidente medieval²².

En los Tiempos modernos, el horizonte ‘serio-cristiano’ pudo prolongarse de modo ambicioso con la expansión europea en América del Sur a partir del siglo XVI. El proceso completo de la colonización se fundamentó en las claves clásicas y medievales de la ‘seriedad’ de Cristo y de sus discípulos canónicos en la Iglesia. De modo consiguiente, la actividad misional-musical de las elites intelectuales debió reiterar la lucha contra el sonido pagano-diabólico de los pueblos indígenas de América y negros de Africa, como antes ya se había emprendido durante siglos en Europa. Se puede comprender que esto no fue en absoluto fácil. En el caso del proceso español, esta tarea albergó todavía más una profunda ambigüedad. Mientras las autoridades políticas y religiosas insistieron en el canon estético y musical del ‘Occidente cristiano’, la mayoría de los inmigrantes ibéricos reflejaron la cotidiana cultura hispanoárabe en que sus antepasados habían vivido por siglos, como veremos más adelante.

Durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, las elites blancas autoimpuestas en América del Sur propagaron el canon europeo cristiano a través de las formas del barroco y los métodos de la contrarreforma católica según el concilio de Trento (1545-1563). De un modo militante y también agresivo, este concilio concibió el arte y la música como un medio de adoctrinamiento en el canon monocultural del ‘Occidente cristiano’. La música fue un instrumento de su ejercicio político. La música estaba al servicio de la política religiosa de los Estados católicos absolutistas, y no para ser un “simple placer del oído”²³. Los decretos conciliares censuraron explícitamente las festividades religiosas de los pueblos (“[La] celebración de los santos [...] no deben verse pervertidas por el pueblo en fiestas ruidosas y alcohólicas, como si aquéllas pudieran celebrarse con jolgorio y sin ningún sentido de la decencia”²⁴).

La música de elite que impulsó la contrarreforma y el concilio de Trento tuvo sus primeras expresiones en la música austera de la escuela romana representada por Palestrina y Tomás Luis de Victoria. Este último trabajó directamente en Roma en una institución para el adiestramiento de misioneros²⁵. El lema del músico y compositor de motetes español Cristóbal de Morales (1500-1553), quien influyó en los centros coloniales del Cuzco, Bogotá, Puebla y Ciudad de México, era “dar a las almas austeridad y nobleza”: el programa clásico de la

²² Menéndez 1975; Bajtin 1990.

²³ Cf. Poblete 1967 : 135.

²⁴ *El Sacramento...*, Sesión XXV, 1563.

²⁵ Cf. Russel 1982 : 330.

'música seria'²⁶. Se inauguró, pues, con el barroco una etapa en la música europea donde hasta ciertos instrumentos sonoros fueron nuevamente vistos con reprobados ojos como en el Medioevo. En alarmantes prédicas, el célebre propagandista de la contrarreforma española, fray Luis de Granada, anunció que la tierra se tragaría a los que sobre ella "tañían aquí el pandero y la vihuela"²⁷. Los demonólogos relataban los sabbats malditos donde en honor del diablo se cantaban poemas obscenos acompañados de bailes al son de "el tambor y la flauta"²⁸.

Siguiendo estos patrones europeos se constituyó programáticamente la política cultural de las elites barrocas en América del Sur durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII. Como período de implantación y uniformación del canon sonoro occidental, implicó de partida la proscripción o limitación forzada de la música asociada a las convivialidades indígenas. Esto pudo comprobarse en todos los dominios españoles. En relación con la música de los mayas, encontramos las ordenanzas del oidor Tomás López en 1552 y 1553: "Ni tocasen atambor, toponobuzles (teponextle) o tinkules de noche, y si por festejarse lo tocasen de día, no fuese mientras misa y sermón; ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantares, sino los que los padres les enseñaren"²⁹. En el caso de Chile, la política represiva de las elites con respecto a la música de los indígenas, tuvo lugar tempranamente durante la conquista del siglo XVI. Las autoridades del cabildo de la ciudad de Santiago dictaminaron en 1551 contra los *taquis*, que eran ocasionalidades de música o reuniones colectivas andinas con canto y baile: "Ningún indio ni india sea osado de hacer taqui, ni su amo no consienta que hagan sus piezas taqui en su casa ni fuera de ella, so pena que a la india e indio que le tomaren haciendo taquis, se le den cien azotes en el rollo de esta ciudad, e más les sean quebrados los cántaros que tienen la chicha"³⁰.

Las elites barrocas en Chile vigilaron que ni pública ni privadamente se practicasen cantos y danzas que desdijeran de la seriedad del importado 'Occidente cristiano'. "Los bandos de los diversos gobernadores fueron igualmente explícitos, mandándose 'que no se cantasen en las calles, paseos o cuartos y sitios públicos coplas deshonestas, satíricas o mal sonantes, ni se tuviesen bailes provocativos'"³¹. Las autoridades eclesiásticas, parte del aparato del Estado colonial, no consintieron que las principales fiestas religiosas populares del siglo XVII —cristianas y paganas al propio tiempo— de Navidad, San Juan y la Cruz de Mayo se realizaran con "bailes y músicas profanas e indecentes". El sínodo de Santiago de Chile de 1688 mandó acallar toda expresión bulliciosa al respecto ("sólo permitimos que en la víspera de la Santa Cruz se puedan adornar cruces en las calles públicas; pero sin música

²⁶ Soler 1977 : 352.

²⁷ Granada 1966 : 31.

²⁸ Caro 1969 : 159-160.

²⁹ Locatelli de Pérgamo 1977 : 37.

³⁰ Cabildo de la ciudad de Santiago, 31.7.1551. Cf. Barros Arana 1933 :144.

³¹ Pereira Salas 1941 : 32-33.

ninguna ni bailes, ni otro ruidoso concurso; que tendrán cuidado de evitar con su santo celo las justicias reales”³²). Se inauguraba en Chile la solemnidad del ‘Occidente cristiano’. Junto al estado absolutista colonial y a una espiritualidad del silencio que reclamaba sus propios y exclusivos espacios como la iglesia catedral de Santiago que, se decía, no debía ser profanada “con conversaciones, por las risas, paseos, controversias, estrépitos y ruidos...”³³.

Así fue como trató de introducirse con la fuerza pública la ‘música seria’ en Chile y, por extensión, en todo el virreinato del Perú. En la primera mitad del siglo XVIII las autoridades eclesiásticas de Lima, como el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros hacia 1704, persiguieron la música jocosa de los populares ‘villancicos’ que se interpretaron en las fiestas religiosas. Estas formas musicales que alcanzaron mucha aceptación “muy pronto fueron desterradas de la escena colonial por sucesivas prohibiciones eclesiásticas”³⁴. Como un eco de este espíritu virreinal el sínodo de Concepción de Chile de 1744 prohibió las “tocatas y músicas profanas aunque sean las letras a lo divino” y solicitó que “los villancicos burlescos de los maitines de Navidad, se moderen de aquella suma jocosidad, que hace el bullicio, una farsa el coro, examinándose siempre por el que presidiere en él”³⁵. Hasta se prohibieron los “festines, bailes y músicas en los matrimonios” por constituir “ocasiones pecaminosas”³⁶. A los clérigos se les prohibieron “los bailes, danzas, y festines, y todo juego de bulla y placer”³⁷.

El otro gran momento de prolongación del canon del ‘Occidente cristiano’ en el espacio sudamericano y chileno tuvo lugar más tarde, durante los siglos XVIII y XIX bajo el signo modernizador de las elites de la Ilustración. Aquí nos interesa particularmente comprender la profundización de ese espíritu en el marco político del despotismo ilustrado y de la agudización del ‘monologos’ eurocéntrico. La Europa del centro y del norte (no-mediterránea) se convirtió en el ‘centro’ del mundo para las elites criollas de modo categórico y con arrogancia los pueblos del Asia, África y América Latina fueron tachados de inmorales, supersticiosos, y, al fin de cuentas, de ‘poco serios’³⁸.

En este marco ampuloso se verificó el reordenamiento político en Chile y en América del Sur que culminó con la implantación de los regímenes republicanos del siglo XIX. Esto implicó un inevitable proceso de transformación estética y musical. Las nuevas miradas de los observadores ingleses, franceses, alemanes o norteamericanos que llegaron a Chile tras la república se sorprendieron y

³² *Sínodo de Santiago de Chile*, 1688, capítulo X, constitución VII (Sínodo 1983).

³³ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1688, capítulo I, constitución VI (Sínodo 1983).

³⁴ Cf. Claro 1974 : LXVIII.

³⁵ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo I, constitución XIX (Sínodo 1984).

³⁶ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo XV, constitución V (Sínodo 1984).

³⁷ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo IV, constitución III (Sínodo 1984). Para una visión del barroco como forma estética, filosófica, política y musical de implantación del modelo del ‘Occidente cristiano’ en América del Sur, cf. Zea 1980; Pacquier 1996.

³⁸ Cf. Todorov 1991; Larraín 1996.

algunos reprobaron las expresiones artísticas y musicales del pueblo considerándolas escasamente ‘civilizadas’ o francamente ‘indecentes’. El arte y la música de las culturas populares indígenas y mestizas debieron buscar otros espacios y otras estrategias de rearticulación de sus sentidos. “Hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el chocolate, el tonto y otras danzas”, comentó, por ejemplo, el ‘pulcro’ oficial francés barón de Bougainville con sus ‘reproches moralistas’ en 1825³⁹. Hubo danzas que incluso ‘asustaron’ al viajero sueco Carl Bladh⁴⁰. Otros europeos optaron por la producción de su propia música en el país, como el médico alemán Aquinas Ried, autor de una *Misa Solemne* dirigida por él mismo en 1864⁴¹.

Las elites intelectuales y políticas criollas –descendientes de los blancos de los siglos XVI y XVII– fueron las encargadas de emprender las modificaciones estéticas necesarias para acreditar la seriedad del país ante las exigencias de la Europa ilustrada de los siglos XVIII y XIX. Había que ponerse más ‘serios’ que en los tiempos del barroco original. Después del ‘bautizo’ barroco, las elites criollas tuvieron que prepararse para la ‘confirmación’ ilustrada. Así nació el ideal de llegar a ser los famosos ‘ingleses de América del Sur’, tal como se opinaba hacia 1856⁴².

Los primeros signos de esta agudización de la gravedad se expresaron en ciertas políticas y prácticas culturales de la elite durante la segunda mitad del siglo XVIII. En 1763, el sínodo de Santiago de Chile, en parte heredero del barroco, pero anunciando los más severos tiempos ilustrados, condenó las formas musicales cómicas en los templos de la diócesis (“Aunque se permite la música en los templos; pero debe ser aquella, que cause devoción; y no la que distraiga, o sirva para mover a risa: por lo cual, mandamos: que en los maitines que se hacen la noche de navidad de Nuestro Señor Jesucristo, en nuestra catedral, no se canten villancicos burlescos contra algunos gremios o personas...”⁴³). También según el espíritu del concilio de Trento, el sínodo prohibió las fiestas religiosas populares donde especialmente los campesinos se pasaban “lo más de la noche en músicas y bailes; estando todo prohibido en las festividades de los santos”⁴⁴. Pereira Salas ha recordado las prohibiciones de los fandangos o ‘bailes deshonestos o atrevidos’ en localidades rurales como San Gerónimo de Alhué en 1774, o las persecuciones del oidor Juan Rodríguez Ballesteros contra “algunas palabras de una tonadilla poco decente” en 1793⁴⁵. La presencia de “bailes serios y decentes al uso de Lima” para la proclamación del rey Carlos IV reflejó también la difusión

³⁹ Pereira Salas 1941: 236-237.

⁴⁰ Pereira Salas 1938.

⁴¹ Pereira Salas 1978 : 108.

⁴² Cf. Lavín 1949 : 45.

⁴³ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1763, título XV, constitución IV (Sínodos 1983).

⁴⁴ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1763, título XII, constitución VII (Sínodos 1983).

⁴⁵ Cf. Pereira Salas 1941 : 47, 208.

del espíritu ilustrado entre las elites locales en 1789⁴⁶. Este espíritu recorrió ciertamente la *Descripción histórico-geográfica del reino de Chile* de Vicente Carvallo Goyeneche en su condenación como inventos del demonio de ciertas danzas indígenas por sus características lascivas, deshonestas, torpes y obscenas en 1796⁴⁷. La obra filológica del misionero alemán Bernardo Havestadt con su *Chilidúgú* de 1777 probablemente se inscribió en esta corriente de reformación cultural eurocéntrica propia de la segunda mitad del siglo XVIII. Algunas oraciones que acompañaron el manual misional fueron compuestas con un *sonus militaris Austriacus*⁴⁸. Por la misma época, en España, hubo un interés por la supresión de las canciones populares y su reemplazo por ‘canciones nacionales’ destinadas a la educación de la plebe⁴⁹.

En el campo de la reforma cultural ilustrada, propia de la España del siglo XVIII, fue significativo el llamado a la ‘seriedad’ musical hecho por el fraile benedictino Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764). Su texto *Música en los templos* de 1726 reflejó el espíritu elitista que movió a los intelectuales antipopulares o ‘antivulgares’, y sus directrices parecen haber sido calcadas por los intelectuales europeizados en América del Sur. La posición de Feijóo consistió en buscar la pureza de la ‘música seria’ o ‘sacra’ sin contaminación alguna con las formas musicales de la fiesta, del festín o del teatro. La ‘música seria’ debía inspirar gravedad, majestad, modestia. La música sacra no podía tener relación alguna con las formas cómicas o eróticas a que se asociaba el género orquestal. “¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebros amorios, aquellas inflexiones lascivas, que, contra las reglas de la decencia, y aun de la música, enseñó el demonio a las comediantas, y éstas a los demás cantores?... ¿Qué efecto hará esta música en los que asisten a los oficios? Aun a los mismos instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos y a unas risillas de mojjanga. En los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería y la chulada... Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de las músicas de tararira”⁵⁰.

Este sentido intelectualista de apartarse del ‘vulgo’ y de las ‘vulgaridades’ inspiró numerosas conductas de la elite ilustrada que remataron durante el establecimiento del régimen republicano en Chile durante la primera mitad del siglo XIX. Así se entienden las posiciones condenatorias de las ‘ramadas’ para la fiestas religiosas populares que tomó el obispo Manuel Alday en 1757, el director supremo Bernardo O’Higgins en 1818 y el ministro Diego Portales en circular a los intendentes de la república en 1836⁵¹. Las autoridades eclesiásticas republicanas

⁴⁶ Claro y Urrutia 1973: 55.

⁴⁷ Carvallo 1876 :158.

⁴⁸ Havestadt 1883, II : 589.

⁴⁹ Burke 1991 : 341-342.

⁵⁰ Feijóo 1863: 38-40. Acerca del autor, cf. Delpy 1936; Henriques 1988.

⁵¹ Cf. Góngora 1967: 440-441; Bravo 1994.

ejercieron un papel político insustituible al momento de reformar o proscribir las costumbres populares incompatibles con el espíritu 'compuesto' de la Ilustración europea. Así, el vicario capitular de Santiago, Manuel Vicuña, declaró a la cueca "cosa de pecado" en 1829, y ordenó celebrar un *tedeum* de acción de gracias por la supresión de las chinganas en Aconcagua, en 1838⁵². Su sucesor en la sede metropolitana, Rafael Valentín Valdivieso, continuó con la aplicación de las reformas culturales ilustradas del estado republicano. En 1845 reformó las celebraciones carnavalescas de la Navidad desautorizando los "cantares con entonaciones profanas, pífanos y otros instrumentos que imitan cantos de aves o gritos de cuadrúpedos"⁵³, y en 1849 hizo traer desde Londres el actual órgano de la catedral de Santiago como un signo mayor de la solemne sonoridad oficial del Occidente⁵⁴. El arzobispo reivindicó la exclusividad de ese instrumento sacro. En 1865 le expresaba a la priora del convento de Las Rosas: "El único instrumento propio de la Iglesia es el órgano, y antes de la revolución, entre nosotros no se conocía otro instrumento más que el órgano en nuestros templos"⁵⁵. En 1844 el obispo Justo Donoso reiteró la reprobación de los villancicos burlescos de Navidad, y los 'cantos de niñas' en los templos⁵⁶. En 1859 el intendente de La Serena, Teodosio Cuadro, intentó suprimir los bailes de Andacollo⁵⁷.

Todo esto acarreó un disciplinamiento efectivo. Una consecuencia de todas estas reformas ilustradas en pos de esta mayor gravedad cultural se aprecia en la defamección que Domingo Faustino Sarmiento terminó teniendo por la popular cueca ("hemos dejado de bailar la zamacueca, como indecorosa e indecente"⁵⁸). Un observador anglosajón expresó en 1853: "La zamacueca ha sido muy difamada por los extranjeros que la han visto sólo en los puertos y en localidades de carácter cuestionable... En la mejor sociedad de la capital y de los puertos, se ha desterrado la zamacueca, por el hecho de ser plebeya; la misma razón ha causado el abandono de la guitarra, y aun le ha creado una mala atmósfera entre los encopetados..."⁵⁹. Los clérigos de mediados de siglo llegaron a enseñar que incluso cantar o silbar por las calles era ya un signo de vulgaridad, además de considerar los bailes, por dar libertad a las pasiones, "siempre peligrosísimos" ("[El ir] silvando o cantando por las calles es de gente ordinaria..."⁶⁰).

Para las elites ilustradas, la música debía cumplir un rol moralista que comprobaban casi inexistente en el país. En un decreto destinado a favorecer la

⁵² Pereira Salas 1941 : 280; Valdivieso 1904 : 1277.

⁵³ *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago*, I, 223-224.

⁵⁴ Claro y Urrutia 1973 : 68.

⁵⁵ Valdivieso 1904 : 536.

⁵⁶ Donoso 1844 : 53-55.

⁵⁷ Albás 1943: 116-119.

⁵⁸ Cf. Pereira Salas 1941: 280.

⁵⁹ Smith 1914 : 28-29.

⁶⁰ Robles 1853 : 31, 42-43.

educación musical de la elite chilena en Francia y firmado por el presidente Joaquín Prieto, en 1833, se decía: “[El] arte musical, que tanto contribuye a suavizar el carácter y mejorar las costumbres entre las naciones, está todavía en la infancia en nuestro país,...”⁶¹.

En el curso de los últimos cien años, la estructura canónica y estética del ‘Occidente cristiano’ con su seriedad monológica incuestionablemente ha terminado por perder su prestigio frente a una conciencia más responsable del pluralismo cultural y lingüístico de los pueblos. Los defensores del ‘bautizo’ barroco o de la ‘confirmación’ ilustrada ciertamente han continuado defendiendo sus posiciones en aras del sostenimiento del orden de las elites occidentales tal como se impuso desde los siglos XVI y XVII y se refundó en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, no puede esquivarse que en la época contemporánea, sobre todo de la segunda mitad del siglo XX, debemos enfrentarnos con la ‘extremaunción’ de un modelo que ya dio más que nada en el pasado sus mejores posibilidades.

Han sido ciertos medios culturales ‘eurocéntricos’ o católicos anteriores al concilio Vaticano II quienes han preservado con mayor tesón la defensa de la identidad ‘monocéntrica’ y así, grave, del ‘Occidente cristiano’ de raíz latino-europea. Entre los años 1879 y 1891 se estableció la Sociedad de Música Clásica de Santiago, presidida por hijos de inmigrantes europeos como E. Arnoldson y J. Ducci, y en 1895 el Instituto Anglicano de Valparaíso patrocinó la ejecución de *El Mesías* de Händel ⁶².

La música ‘seria’, y, por lo mismo, ‘sacra’ de esta tradición estética ha procurado salvaguardar sus espacios al menos en el interior de los templos. En 1885, el episcopado católico de Chile publicó una pastoral colectiva sobre la música y canto en las iglesias de las diócesis de Chile que vino a ser como un eco tardío de las ideas ilustradas de Feijóo en el siglo XVIII. Los obispos expresaron su preocupación por la contaminación del canto sagrado con las formas de la “diversión del todo profana y sensual”. El canto ‘sacro’ se convertía así “en objeto de distracción y recreo y lo que es peor, en algunas ocasiones, hasta en fuerte incentivo de las pasiones humanas y culpables”. Se prohibió interpretar en los templos trozos profanos como “himnos nacionales, cantos populares, amorosos o bufones, romanzas”, y utilizar “instrumentos demasiado ruidosos, como timbales, cajas, tambores y otros”. El ideal musical seguía siendo el modelo contrarreformista del siglo XVI con la escuela romana de Palestrina⁶³. Pocos años más tarde, el responsable de la Iglesia de Santiago recordó que el canto gregoriano era el “único canto permitido en la misa y demás oficios litúrgicos de la Iglesia Metropolitana”, y que a las mujeres no les era permitido cantar en la Iglesia “ya acompañadas de hombres, ya solas, sean en los coros, sea en el cuerpo o naves del templo”. Prohibió,

⁶¹ Citado en Barth 1970 :20. Sobre la “seriedad” musical ilustrada, cf. Ipinza 1998.

⁶² Claro y Urrutia 1973 : 90, 93.

⁶³ Larraín, *et al* 1885.

en particular, “toda música vocal compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales o profanas, o aquella que sea compuesta en forma demasiado ligera o muelle”⁶⁴.

La ejecución de la música en los medios populares continuó siendo vista no sólo con desconfianza, sino con abierta descalificación. Era la expresión de la ‘vulgaridad’ de las clases sociales ajenas a la moderada e intelectual ‘ilustración’. En 1887, Carlos Silva Vildósola se refirió a la “música poco armoniosa” de los bailarines “grotescamente ataviados” para la fiesta ritual de Andacollo⁶⁵. Antes ya, en 1853, la elite hablaba de las “ridículas danzas” al son de rabel, flautilla o “guitarrilla desabrida” en dicha fiesta⁶⁶. El control de la noche y de la música nocturna popular también fue reglamentada. En 1891, un decreto de la autoridad obligó a los músicos ambulantes y organilleros a tocar sólo hasta las 21 horas⁶⁷. En 1907 se hablaba en el Norte grande de “el canto diabólico de la orgía en el prostíbulo”⁶⁸. En 1902 fueron prohibidas las populares “novenas con canto y comida”⁶⁹.

En 1903, el *motu proprio* del papa Pío X acerca de la música sacra, canonizó aún más los intentos por preservar la gravedad sonora del ‘Occidente cristiano’ en todos los países católicos a comienzos del siglo XX. Allí se prohibió la liturgia en lenguas ‘vulgares’ (o extralatinas), la admisión de las mujeres en el coro o la capilla musical, y en las iglesias “el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes”⁷⁰. Con estos antecedentes, las autoridades católicas en Chile pudieron excluir con mayor rigor las manifestaciones musicales del pueblo, incluso en los medios rurales. En 1917, el clero local deslegitimó las danzas rituales populares en el interior de las capillas de los campos⁷¹. Esta política de intolerancia con las danzas y las músicas religiosas populares se consagró más tarde en el primer concilio plenario chileno de 1952⁷². Aún en 1967, la comisión de música sagrada del episcopado católico censuró el empleo de la guitarra en los templos (“[La] guitarra es un instrumento impropio para ser usado en el templo, por el carácter manifiestamente profano con que se le conceptúa en el país...”⁷³). La aplicación temprana de las nuevas normas litúrgicas del concilio Vaticano II motivó el malestar de los clérigos conservadores. Se había reemplazado, a juicio de ellos, el uso del órgano por los “ecos y proyecciones de las chinganas populacheras”. Había llegado la “plebeyez y

⁶⁴ Larraín 1889.

⁶⁵ Silva 1887 : 393.

⁶⁶ “La fiesta de Andacollo”, en *El Progreso*, Santiago (11 de febrero, 1853).

⁶⁷ Cf. *Boletín de la Policía de Santiago*, I (1901), 401.

⁶⁸ *El Trabajo*, Iquique (24 de julio, 1907).

⁶⁹ Véliz 1902 : 207.

⁷⁰ Citado en Araiz 1942 : 227-236.

⁷¹ Cf. *Revista Católica*, XXXIII (1917), pp.819-820.

⁷² *Concilium plenarium chilense primum*, Santiago, 1952 (Concilium 1955 :132).

⁷³ *El Mercurio*, Santiago (9 de abril, 1967).

chabacanería de eclesiásticos, religiosos y religiosas mucho más amigos de la chingana musical que del verdadero arte”⁷⁴.

Ciertos regímenes políticos y culturales herederos postreros del despotismo ilustrado latinoamericano propio de los siglos XVIII y XIX impulsaron un tanto ya anacrónicamente la importada e impostada ‘seriedad’ occidental de otrora. En 1929 la policía se vió en el deber de perseguir las ‘canciones inmorales’ (“Es prohibido vender, distribuir o exhibir canciones o folletos, impresos o manuscritos, que sean contrarios a la moral o buenas costumbres.”⁷⁵). Ese mismo año, ciertos grupos moralistas de mujeres se opusieron a la presencia en Chile de la bailarina afroamericana Josephine Baker acusada de “ir por el mundo pecando y escandalizando a las naciones”⁷⁶. Gabriela Mistral denunció el secuestro, por parte de autoridades del gobierno chileno, de unas grabaciones con música mapuche, en 1932⁷⁷. Y también se quejó en 1940 acerca de la proscripción ‘ilustrada’ de la guitarra en Chile (“La guitarra andaluza y aragonesa había pasado a desmerecer, cayendo verticalmente ‘de clase’ entre los instrumentos musicales, sin más razón que ésta: la muy hermosa era legítimamente criolla y además barata... Y en el auge de la cursilería, ambas cosas sabían a plebeyez.”⁷⁸). En 1962 Julio Barrenechea recordó que en su infancia se sintió culpable de asistir a ciertas interpretaciones musicales populares cerca de la Estación Central de Santiago (“En esos viajes solía detenerme, convencido de que estaba pecando, frente a las puertas de las cantinas del barrio, que tenían unos frágiles tabladillos, con unas gordas que cantaban las tonadillas importadas por Paquita Escribano.”⁷⁹). En 1974, la intendencia de Rancagua pretendió excluir los aires ‘paganos’ en la popular celebración de Santa Rosa de Pelequén (“en los últimos años la fiesta religiosa se transformaba en las últimas horas de la tarde en una fiesta pagana, con bailes, fondas, ramadas, cuecas y mucha bebida”⁸⁰). Y otro tanto hizo ese año la intendencia de Copiapó con relación a la fiesta de la Candelaria: “Se prohíbe, asimismo, la instalación de fondas y ramadas, salvo las que tengan por objeto servir comidas, productos de la estación o bebidas alcohólicas. La música deberá estar a tono con el ambiente religioso de las festividades”⁸¹.

3. Las paganías y los límites de la cultura de elite : las músicas indígenas, africanas y arábigoandaluzas en Chile

La estética del Occidente cristiano se comprende dentro de una ética y una espiritualidad del ascetismo político monolingüe y de sus correspondientes traducciones

⁷⁴ C f. Lira 1968.

⁷⁵ Cf. Contreras 1929 : 110.

⁷⁶ *El Mercurio*, Santiago (12 de abril, 1929).

⁷⁷ Mistral 1957 : 80-90.

⁷⁸ Mistral 1957 : 212.

⁷⁹ Barrenechea 1965 : 38-39.

⁸⁰ *El Mercurio*, Santiago (28 de agosto, 1974).

⁸¹ *El Mercurio*, Santiago (2 de febrero, 1974). En nuestro seminario contamos con una descripción actual de los mecanismos de control de la religión popular, en Giuliani 1998.

a otras culturas como formas de la colonización. Desde la Edad Media hasta la expansión moderna de su canon se trató en esencia de una moralización en el lenguaje del *ordo* político. Tanto las elites intelectuales medievales como modernas buscaron pensar la homogeneidad y la gravedad de Occidente consigo mismo. Así, no hubo verdadero diálogo ni apertura cultural dialogante hacia los pueblos 'paganos' más allá de sus fronteras. Era el logos de lo mismo. Más allá de sí mismo estaba sólo el 'bullicio' del otro. En términos simbólicos esto tiene mucho que ver con la 'seriedad' de Cristo. Cristo no se ríe. Permanece callado. O sólo enseña. No dialoga con los otros. La música occidental centrará de modo eminente la sonoridad del misterio cristiano en la pasión y muerte de Cristo a manos de los judíos, el pueblo deicida de Oriente. "Una parte considerable de la liturgia cristiana tiene por objeto mantener vivos y actuales ... el sacrificio y la muerte de Cristo y de los mártires... Por esto resulta perfectamente adecuado ... que se proscribiesen de los actos del culto las manifestaciones bulliciosas..."⁸².

Las culturas no-occidentales y en especial las conocidas por el pensamiento europeo clásico como 'primitivas', no contaron con esta obsesión 'política' ni por consiguiente esta gravedad ascética característica del Occidente consigo mismo. Su música fue por lo mismo diferente. Culturas orales y gestuales más que escritas, ciertas sociedades indígenas de América, como las de Chile, tuvieron otros sentidos que se relacionaron más con la armonía y la renovación del Cosmos. En el caso de las culturas africanas ocurrió otro tanto. En lo relativo a la civilización hispanoárabe las coordenadas del pensamiento y del arte valoraron con mucho las claves del misticismo más que del ascetismo como correspondió a una realidad que entroncó durante largos siglos con el mundo vivo del Oriente. Como fuere, estas civilizaciones generaron una música más leve, y necesariamente más alegre o entusiasta que la del Occidente al menos formalmente serio. [Diversas civilizaciones no-occidentales asociaron directamente la música con los espíritus cómicos. Así en Egipto el dios Bes, un enano deforme, patrocinaba la música y la danza. Sus representaciones humorísticas dan cuenta de su carácter folclórico. En la civilización hindú, el dios Krisna, un dios alegre y propenso a la broma, atrae al bosque con su flauta a las pastoras. Con ellas baila la rasalila⁸³].

Las músicas indígenas

En este momento no nos detendremos en un recorrido enciclopédico de la musicalidad indígena de América o de Chile⁸⁴. Lo que interesa en el marco de la discusión que hemos planteado es comprobar en sus expresiones la constitución de una cultura pagana, exterior al 'ordo politicus' latineuropeo con sus órdenes y contraórdenes. Las civilizaciones indígenas constituyen desde ya un universo multiétnico, calculadas

⁸² Poblete 1967 : 32.

⁸³ Cf. Grimal 1967, I :49-50, II : 232.

⁸⁴ Cf. González 1982 : 3-18.

en cierto momento en América del Sur en 94 familias lingüísticas y 558 idiomas⁸⁵. En medio de esta diversidad étnica se ha podido establecer un ancestro común oriental vinculado con los orígenes del poblamiento americano a través del Asia. En términos musicales se ha establecido una similar afinación de las flautas verticales del antiguo Perú y de la China⁸⁶.

Como culturas asociadas de modo profundo a la renovación armónica del Cosmos, los pueblos indígenas de América tienen su direccionalidad simbólica fundamental con relación al Oriente como origen de la luz solar. Desde México hasta Chile se advierte esta misma orientación sagrada del espacio. Entre los nahuas, el espacio del Oriente está vinculado a las ideas de la juventud, la fertilidad y la resurrección (el norte y el poniente se asocian a la muerte, la enfermedad o la decadencia). Y en este marco, la música adquiere todo su sentido. El espíritu o dios de la música de los nahuas, Xochipilli, está volteado hacia el Oriente. El mismo es también el espíritu o dios de la danza, el amor, la germinación y las flores. Su presencia, junto a su pareja Xochiquétzal, es el mundo rojo de la fertilidad y la resurrección⁸⁷. Las 'caritas sonrientes' totonacas expresan la alegría por el canto, la danza, la música y las bebidas embriagantes en honor de Xochipilli⁸⁸.

Esto significa que la música es, por consiguiente, el sonido mismo de la renovación del Cosmos. Se comprende que con este sentido la música no puede ser 'grave' o 'solemne' en el sentido de la majestuosidad ciudadana y antropocéntrica de la *polis* occidental, sino, en un cierto paralelo, es una música rural dionisiaca, cómica (como el *komos*, desfile y canción ritual en honor de Dionisos). Xochipilli es, de esta suerte, como Dionisos, el que "difunde el júbilo en profusión" (Hesíodo). Las elites occidentales en el Nuevo Mundo no se equivocaron en ver en las culturas indígenas una reedición del paganismo báquico. Los himnos indios dan cuenta en muchísimos casos del carácter regocijante de una música incorporada a las fiestas del amor y la fecundidad. Puede observarse este ejemplo maya conocido como canto de bodas: "Alegría / cantamos / porque vamos / al Recibimiento de la Flor. / Todas las mujeres / mozas, / pura risa / y risa / sus rostros, en tanto que saltan / sus corazones / en el seno de sus pechos. / ¿Por qué causa? / Porque saben / que es porque darán / su virginidad femenil / a quienes ellas aman"⁸⁹.

En el caso de la cultura y la música indígenas de Chile es indispensable examinar este punto con detención. Más allá de las primeras impresiones e imprecisiones de los europeos llegados a Chile, en el siglo XVI, es de suma importancia el testimonio más desinteresado de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán a comienzos del siglo XVII. Pineda advierte que la música mapuche tiene un carácter inequívoco de regocijo y de suma alegría. No es una música

⁸⁵ Locatelli de Pégamo 1977 : 36.

⁸⁶ Devoto 1977: 25.

⁸⁷ Cf. Soustelle 1986.

⁸⁸ Cf. Sánchez 1988 : 48-49.

⁸⁹ Garza 1980 : 362-363.

‘seria’ la que escucha en el sur del país. Como ha señalado Luis Merino: “De la narración de Pineda se desprende que para los mapuches del período considerado en este trabajo, los instrumentos musicales poseían un cierto ethos, o connotación que es de exultación y alegría. Esto lo corroboran los siguientes extractos:

(1) “...se volvió a dar principio a su entretenimiento y baile acostumbrado, que empezaron con tamboriles, cánticos diversos, flautas y demás instrumentos alegres, celebrando la llegada de Maulican y su cautivo a su amada patria”.

(2) “Con esto principiaron los tamboriles con otros instrumentos de alegría a dar bastantes muestras de contento, pues ocuparon y saltaron toda la noche en comer y beber, cantar y bailar, con grande regocijo”.

(3) “...acabamos de cenar, y para mayor aumento del regocijo y gusto que nos acompañaba, se armó luego el baile con tamboriles, flautas y otros instrumentos alegres, que sin estas circunstancias no son cumplidos los gustos”.

(4) “...al son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban”⁹⁰.

Junto a estos elementos entregados por un testigo privilegiado del siglo XVII se añade un argumento filológico de importancia. Aunque en el mapudungún no existe como tal la noción de ‘instrumento musical’, la expresión que designa al conjunto de los instrumentos musicales –*trutruka*, *kultrung*, *pifilka*, *lolkiñ*, *rali*, *kashkawilla*, etc.– es el vocablo *ayekawe*, que se refiere a las connotaciones de exultación de la comunidad musical indígena⁹¹. Lo interesante es que ‘ayekawe’ (*aye-ka-we*) significa literalmente ‘lo que hace reír a otro’⁹². De este modo, el sentido de las palabras transcurre de un modo genial desde la risa, el humor, y la alegría hasta la música y los músicos. Como puede verse en esta serie de vocablos⁹³:

reírse	<i>ayén</i>
estar con risa	<i>ayélen</i>
chiste	<i>ayélchekechi nütram</i>
chistoso	<i>ayélcheken</i>
divertir a alguno	<i>ayékantuln</i>
burla	<i>ayétuchen</i>
hacer reír a la gente	<i>ayélchen</i>
gracioso, chistoso, burlesco	<i>ayékafe</i>
chancear	<i>ayékantun</i>
bufón	<i>ayelkachefe</i>
burlador	<i>ayetuchefe</i>

⁹⁰ Merino 1974 : 60.

⁹¹ González 1986 : 28.

⁹² Cf. Morales 1984 : 452.

⁹³ Augusta 1966 : 14.

persona que hace gracias, que toca varios instrumentos	<i>ayékantufe</i>
divertirse alegremente, con conversaciones, chanzas, bailes, música	<i>ayékantun</i>

La música es, así, parte del ethos del buen humor, la diversión, el chiste, la gracia, la burla, y la risa en el sentido de la exultante y permanente renovación cíclica del Cosmos. Nada más apartado de la música de requiem o de 'semana santa' del Occidente 'serio-cristiano'. La fiesta trascendental de la fertilidad mapuche, el *nguillatun*, se realiza justamente con el humor y la exaltación sagradas que entrega el bullicio y el ritmo de los instrumentos musicales junto al canto místico de las *machis*. La descripción del *nguillatun* hecha por el cacique Pascual Coña no admite dudas: "La machi golpea frenéticamente su caja, completamente extática por el exceso de alegría" (*machi tralofkëtuyei ñi rali, fúchá kúmüi fentre ñi ayüuwn'*), "meten ruido todos los instrumentos; las machis cantan con loco frenesi" (*rürükui kom ayekawe, eyentukei pu machi*), etc.⁹⁴.

Se ha llamado la atención acerca del carácter de las flautas y tambores indígenas como símbolos fálicos y femeninos de la fertilidad, la vida y la resurrección, respectivamente⁹⁵. Antes de la conquista europea la riqueza instrumental de los indios fue espectacular ("Llama la atención la desaparición posthispánica de una gran variedad de trompetas, flautas, sonajas y cencerros."⁹⁶).

El carácter festivo y cómico del arte indígena en Chile se apreció también en las danzas cantadas. El *lonkomeo*, danza masculina que significa cabecear "es cómico en esencia"⁹⁷. Carvallo y Goyeneche menciona el *nuin* del cual especifica: "tanto el tono de la canción como el baile, es en todo igual al que los austríacos bailan en Madrid las noches de San Juan y de San Pedro"⁹⁸. Con todo, uno de los más festivos y humorísticos fue el conocido como *hueyelpurrún*, interpretado por diez o doce mocetones desnudos: "Estos danzantes ridículos ... entraban y salían por una y otra parte bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riéndose de su desnudez y desvergüenza... Y esta es la fiesta más solemne que entre estos bárbaros se acostumbra, imitando a la antigüedad, que usaba en sus convites bárbaros, para la solemnidad de sus banquetes, hacen otro tanto emborrachando algunos y poniéndoles en cueros para que sirviesen de risa y entretenimiento..."⁹⁹. En el siglo XVIII la danza fue descrita con estos nuevos elementos que la caracterizan como parte de ritos de la fecundidad: "el hueyel, este es hijo de Venus y de

⁹⁴ Coña 1974 : 371-394; sobre el entusiasmo y la alegría de las *machis*, cf. Dowling 1971 : 71-78.

⁹⁵ Mena 1974 : 74-75.

⁹⁶ Grebe 1974 : 50.

⁹⁷ Casamiquela 1964 : 21.

⁹⁸ Pereira Salas 1941: 4-5.

⁹⁹ Núñez de Pineda y Bascañan 1863 : 135.

Baco, inventado en obsequio del demonio [...] se presentan cuatro jóvenes lascivos, desnudos de toda ropa,...Salen al momento doce mozas igualmente lascivas y deshonestas, también enteramente desnudas, que tomando cada una uno de los ramales, bailan al son de los tambores; y como al mismo tiempo todos beben, enardecidos con la chicha y el vino, usan torpemente de las mujeres propias y ajenas, a presencia del perverso y obscuro concurso, y dura esta lasciva bacanal hasta que apuran toda la chicha que prepararon”¹⁰⁰.

Las culturas indígenas de América del Sur con su orientación en el sentido de la renovación cíclica y armónica del Cosmos no tuvieron problemas en acoger los aspectos festivos y carnavalescos que pudieron ofrecer las culturas euromediterráneas que llegaron al Nuevo Mundo por debajo de la circunspección oficial. En el siglo XVIII ya se pudo comprobar cómo los indios recogieron la práctica del ‘carnaval’ traída por las culturas populares ibéricas: “habían aprendido los neófitos [los indios] a ejercitar en aquellos días las locuras que veían hacer a los cristianos viejos, que poseídos de no sé qué frenesí, no tuvieron empacho de propagar en las Indias un abuso que tiene tantos resabios del gentilismo en la imitación de las fiestas indecentes que consagraba la antigüedad pagana al Dios Baco: “... esta licencia, inventada sin duda por Satanás, se había extendido mucho entre los nuevos cristianos, y ellos adelantado su malicia con nuevas invenciones”¹⁰¹. La adopción del ciclo del ‘carnaval’ entre los indios del norte de Chile se aprecia muy bien en Aiquina, donde allí la música tiene que cumplir la función de desatar con su alegría mágica las fuerzas fertilizadoras de las aguas seminales en el Cosmos andino¹⁰². En la lengua kunza ‘jugar al carnaval’ y ‘reír’ se designan con la misma expresión *letchtur*¹⁰³.

En un proceso inquisitorial del siglo XVIII en Chile se comprueba que los indígenas de la zona de Chillán incorporaron los instrumentos festivos de la música española para enriquecer su convivialidad propia (“a celebrar la holgueta que iban a tener, bebiendo y comiendo”). En 1749 una comunidad de trece mujeres y seis varones mapuches fueron procesados por realizar encuentros y pactos demoníacos en unas cuevas o *renü* del valle del Diguillín donde se juntaban a comer, danzar y hacer música los fines de semana. Junto al *kultrung* o tambor, y a bailes ‘a la forma de los indios’, ‘en su idioma’, la comunidad se acompañaba de arpa y guitarra. Uno de ellos confesó tocar una “guitarra grande sin ser capaz de tocarla afuera”¹⁰⁴. La cultura y la estética indias simpatizaron con las formas cómicas ibéricas. En la década de 1820 un cacique mapuche salvó de la cárcel a un cantor satírico anticlerical que motivó las iras de las autoridades eclesiásticas al punto de ordenar su detención en la Casa de Corrección de Santiago¹⁰⁵. La adopción mapuche

¹⁰⁰ Carvallo 1876 : 158.

¹⁰¹ Lozano 1754 : 446.

¹⁰² Cf. Mercado y Rodríguez Uribe 1996.

¹⁰³ Cf. Alvarez 1996 : 53, 64, 96.

¹⁰⁴ Casanova 1994.

¹⁰⁵ Cf. Pereira Salas 1941 : 253.

del cencerro medieval español como parte de los *ayekawe* indios también habla de esta incorporación cultural indígena de los instrumentos festivos ibéricos (*kashkawilla*, ‘cascaviello’ en el siglo XIII español¹⁰⁶).

Hemos mencionado que desde temprano las autoridades del cabildo español reprimieron en Chile las expresiones de la música y la danza indígenas en los llamados *taquis* en 1551. ¿Qué eran los *taquis*? “Taqui significa todo junto, baile y cantar”, expresó el cronista Cobo. De ese modo se desató el movimiento anticolonial del *Taqui Onkoy* en 1565 por todo el sur andino, donde con danzas rituales se expresó la protesta frente a los blancos. Los *taquis* fueron de este modo la expresión de la resistente cultura indígena con su sentido propio del Cosmos¹⁰⁷.

Queremos, finalmente, llamar la atención acerca de una expresión de convivialidad indígena que expresó en Chile una de las formas más entusiastas de reproducción de la identidad popular con danzas, músicas y comidas, como fue la chingana. La chingana (*chinkána*) es una palabra quechua que significa ‘escondrijo, escondite, lugar para ocultarse’. Designó las galerías subterráneas inkas con ramificaciones por todo el subsuelo del Cuzco. Era, de este modo, una forma esotérica del espacio sagrado andino¹⁰⁸. “Cómo tenía grandes fortalezas llamado Sacsá Guaman y Puca Marca, Suchona, Callis Pucyo, Chingana el agujero de devajo de la tierra le llega hasta Santo Domingo, Curi Cancha del Cuzco...”¹⁰⁹.

En el contexto colonial y postcolonial, la chingana pasó a designar una ‘fiesta de gente ordinaria con baile y música’¹¹⁰. La expresión indígena condensó, entonces, el espacio de resistencia artística y cultural de los pueblos formalmente sometidos al dominio de los blancos. Bajo esa denominación pudieron reconocerse no sólo los descendientes de los indios, sino también de negros y arábigoandaluces que buscaron sus propios espacios de identidad, de comensalidad y de comicidad populares. Allí se interpretaron las danzas y las músicas que serían reprobadas, sobre todo por el canon ilustrado. La chingana fue comúnmente un establecimiento regido por mujeres solas, y las elites urbanas le negaron en los hechos la existencia llevándola a la ilegalidad sobre todo en el siglo XIX. Fue visto como un espacio de libertad política, cultural, lingüística y corporal intolerable, “mala en sí misma” (“Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos”¹¹¹). Desde el punto de vista de sus participantes fue un lugar privilegiado, donde incluso se proyectó la religión popular (en ellas se reunían los campesinos para iniciar las cabalgatas del Cuasimodo de Renca en 1844¹¹²). En 1851, el sínodo de Ancud prohibió incluso a los clérigos

¹⁰⁶ Cf. Corominas 1991, I : 904.

¹⁰⁷ Cf. Saignes 1993 : 58-61.

¹⁰⁸ Lira 1982 : 51.

¹⁰⁹ Poma de Ayala 1980, I : 310.

¹¹⁰ Corominas 1992, II : 365.

¹¹¹ Cf. Andrés Bello, “Chinganas”, *El Araucano* (7 de enero, 1832); además “Chinganas”, *La Revista Católica* (10 de febrero, 1847; 20 de febrero, 1847).

¹¹² *El Progreso*, Santiago (9 de abril, 1844).

concurrir a las chinganas¹¹³. En la década de 1870, el intendente Benjamín Vicuña Mackenna ordenó la clausura de las chinganas en el amplio sector comprendido entre las calles Maestranza y Exposición de la ciudad de Santiago¹¹⁴. Aun en los albores del siglo XX el clero consideró un pecado ir a 'remolienda en las chinganas'¹¹⁵.

Las músicas africanas

A pesar de la escasísima bibliografía histórica sobre el tema nos parece indispensable en un recorrido de las paganías culturales del pasado hacer explícita referencia al aporte musical africano en Chile. ("El tópico ha sido muy poco tratado por historiadores e intelectuales nacionales"¹¹⁶). Especialmente para el período barroco de Chile, la presencia africana no puede soslayarse en absoluto. Entre 1550 y 1615 fueron traídos al país tres mil esclavos negros. En 1778 la presencia africana en el obispado de Santiago fue de 21.583 negros, zambos y mulatos¹¹⁷. Su actitud de rebeldía quedó estampada en los primeros procesos de la Inquisición en Chile¹¹⁸. En una fecha temprana como 1577, en Santiago "estaban congregados cantidad de negros e negras e mulatos e mulatas bailando"¹¹⁹. En 1630 el cabildo de Santiago se quejó de la dificultad de guardar el orden público en su jurisdicción dada la presencia de más de dos mil quinientos esclavos de Angola¹²⁰. En el período de las guerras contra España, los negros amenazaron con tumultuosas sublevaciones en el país¹²¹.

Es difícil concebir una música y una estética más distintas a la del Occidente 'serio-cristiano' que la de los pueblos africanos. Alonso Ovalle, el misionero jesuita del siglo XVII, se refirió a los negros bozales de las áreas rurales destacando "lo mucho que dan de padecer con su rudeza, ignorancia y una como natural impotencia para las cosas eternas"¹²². Con este carácter, la historiografía musical chilena no ha dejado de reiterar el juicio que diera Eugenio Pereira Salas en 1941: "El influjo de las melodías negras combinadas con el de los cantos indígenas alteró profundamente la liturgia religiosa. Los jesuitas trataron de ahogar sus canciones pero, a pesar de sus esfuerzos, el arte de las cofradías de morenos e indios se introdujo en las ceremonias católicas, creando un problema, que como veremos más tarde, inquietó no poco a los primeros concilios americanos"¹²³.

¹¹³ Retamal 1983 : 106.

¹¹⁴ Cf. Barth 1970 : 28.

¹¹⁵ Valenzuela 1909 : 295; sobre una apreciación musical de las chinganas, cf. Claro 1995 : 71-72.

¹¹⁶ Cf. Acosta 1969 : 755.

¹¹⁷ Vidal 1982.

¹¹⁸ Medina 1952 : 191-192.

¹¹⁹ Mellafe 1984 : 94.

¹²⁰ Amunátegui 1932 : 179.

¹²¹ Feliú 1942 : 66.

¹²² Ovalle 1969: 379.

¹²³ Pereira Salas 1941 : 19; reproducido en Claro y Urrutia 1973 : 40.

Al igual que los pueblos indígenas la espiritualidad y el pensamiento africanos están también volcados a la renovación cíclica y armoniosa del Cosmos con una direccionalidad simbólica hacia el Oriente como sede de la vida, la salud y el bienestar¹²⁴. También en alteración de los cánones del Occidente 'serio', el humor y la comicidad juegan un rol de gran importancia en la madurez espiritual y mística de los africanos¹²⁵. En oposición a la 'episteme' occidental, la concepción rítmica africana no reside en el oído sino en el movimiento. Esto tiene que distinguirse del canon privilegiadamente estático de Occidente¹²⁶. Puede estar aquí una de las razones por las que los europeos permanentemente vieron la 'indecencia' de la libertad gestual de las danzas africanas que, en el horizonte de su cultura, son no sólo necesarias sino imprescindibles para activar el orden del mundo¹²⁷. El ritmo en la conciencia africana es algo mucho más fundamental que en el pensamiento de Occidente. Este determina la forma, el modo y el estilo de toda la cultura ("El ritmo es la arquitectura del ser, la dinámica interior que le da forma, es la pura expresión de la energía vital. El ritmo es el shock que produce la vibración, es la fuerza que, a través de los sentidos, nos ase en las raíces de nuestro ser"¹²⁸). En 1773 un viajero 'ilustrado' dijo de las danzas negras en América: "[Sus] danzas se reducen a menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad, que acompañan con gestos ridículos, y que traen a la imaginación la fiesta que hacen al diablo los brujos en sus sábados..."¹²⁹. Acerca de las danzas africanas hay que decir que se asocian a la búsqueda de la armonía con el Cosmos. Los bailes a Changó son eróticos, la danza de Yemanyá es una danza de las olas, la danza de Ochún es una danza de los manantiales¹³⁰. La palabra bombo, del congoleño *bumba*, significa batir, tañer, percutir, dios de las aguas¹³¹.

Otro elemento significativo necesario de considerar es que la música africana se realiza siempre en un contexto de convivialidad social integrada a la danza y la expresión mímica. No existe la ejecución instrumental aislada¹³².

En cuanto a los instrumentos musicales, la sonoridad más sagrada la proporcionan los tambores que expresan la palabra de los antepasados ("Cuando el tambor comenzó a golpearse a sí mismo, se levantaron todos los que desde cientos de años atrás estaban muertos y vinieron para ser testigos de cómo el tambor tocaba el tambor ... Los tamborileros oficiales fueron los historiadores de Africa"¹³³). El tambor africano es el "receptáculo del espíritu del loa u orishá"¹³⁴. De este modo

¹²⁴ Cf. Zahan 1980 : 122-123.

¹²⁵ Zahan 1980 : 246-251.

¹²⁶ Jahn 1970: 45.

¹²⁷ Jahn 1970 : 100.q

¹²⁸ Jahn 1970 : 190.

¹²⁹ *Lazarillo de ciegos caminantes*, en Biblioteca de Autores Españoles, 122, 378.

¹³⁰ Moreno 1977 : 221.

¹³¹ Martínez 1995 : 439.

¹³² León 1969 : 658-659.

¹³³ Jahn 1970 : 215, 220.

¹³⁴ Locatelli de Pérغامo 1977 : 48.

hacer sonar o tronar los tambores es manifestar la vitalidad de la memoria, la presencia viva de los muertos, el ritmo de los ancestros involvidados, la energía humanizada del Cosmos. Sin el reconocimiento de este pensamiento para los occidentales los tambores aparecieron sólo como un bullicio exasperante. En 1770 el virrey de Buenos Aires se pronunció contra “los bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros”¹³⁵. En Chile consta el orgullo y la dignidad con que los africanos tocaron los tambores en las fiestas religiosas hasta desafiar a sus propios amos como ocurrió en San Felipe a fines del siglo XVIII¹³⁶.

En el caso de Chile, se hace necesario clarificar en detalle la influencia de la música y la danza africanas. Hay que delimitar bien su influjo, a veces confundido con lo indígena. Pereira Salas se refirió, por ejemplo, a los *catimbaos* como una danza totémica indígena¹³⁷. La verdad es que su origen es africano. Se trata de los chamanes que entran en trance con música y danza recibiendo a los espíritus ancestrales en beneficio de la comunidad y que en Brasil son llamados *catimbozeiros*¹³⁸. La danza *wachambe*, que Edmond de La Touanne vio bailar en Quillota hacia 1825, probablemente sea de origen africano¹³⁹. El fandango, que ya vimos censurado en Alhué en 1774, fue ciertamente una danza afrohispanica¹⁴⁰. En las danzas rituales del norte y del centro los bailes *morenos* expresan la antigua denominación colonial a los africanos. (“A tu presencia divina / te saludan tus Morenos / con el corazón contento / llenos de toda alegría.”¹⁴¹).

Hay que desbrozar el camino de la cultura ‘ilustrada’ que ciertamente tendió a hacer desaparecer con la nacionalidad los signos de la histórica presencia africana en Chile. Entre sus diversas medidas contra la cultura popular tradicional Bernardo O’Higgins junto al Senado suprimieron en 1819 el ‘vergonzoso’ baile africano de los *coscorobas* que incluía la procesión de la bula de cruzada desde el templo de Santo Domingo hasta la catedral de Santiago¹⁴². En los ‘rezongos periodísticos’ contra las diversiones populares hechos por el intelectual ‘ilustrado’ José Joaquín de Mora, en 1829, se incluyeron las críticas a las danzas con características africanas (“son escuelas de vicios nuestras chinganas, y los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a las de los mozambique”¹⁴³).

Lo cierto es que la música africana aportó, sin duda en Chile, un caudal de emocionalidad y fuerza cultural caracterizada por la alegría. Aunque el juicio del esclavista católico Alonso González de Nájera es bien interesado no podemos soslayar su juicio acerca del carácter festivo de su presencia (“alegres, risueños,

¹³⁵ Cf. Moreno 1977 : 243.

¹³⁶ Cf. Vial 1957 : 146-147.

¹³⁷ Pereira Salas 1941 : 7.

¹³⁸ Cf. Bastide 1969 : 82; Núñez 1980 : 117.

¹³⁹ Pereira Salas sólo la designa de origen colonial y peruano (1941 :233).

¹⁴⁰ Cf. Núñez 1980 : 186.

¹⁴¹ Cf. Van Kessel s.f.: 73.

¹⁴² Cf. Donoso 1967 : 170.

¹⁴³ *El Mercurio Chileno*, Santiago (1 de marzo, 1829).

placenteros, chocarreros, y decidores”¹⁴⁴). Alonso Ovalle expresó que en los bailes, los africanos “hacen ventaja a los indios, porque tienen más alegría y regocijo”¹⁴⁵. El jesuita manifestó que las cajas, pífanos y tambores de indios y africanos hacían de la pascua de resurrección una “mañana muy alegre”¹⁴⁶. La música africana fue ciertamente ‘sandunguera’, en sentido africano de la palabra, esto es, expresión de felicidad y júbilo¹⁴⁷.

Según la tesis de Pablo Garrido, la cueca o zamacueca llegada al país con los peruanos tras la Independencia en 1823 es de origen africano. Una mulata peruana, La Monona, la bailó en Santiago, y unas mulatas aconcaquíneas, Las Petorquinas, la popularizaron en el país. La cueca ilustraría el ‘destape’ de las costumbres locales en medio de la crisis política y cultural del absolutismo borbónico. En 1838 describió la cueca Ignacio Domeyko: “Es difícil dar al lector una idea exacta de todas las evoluciones de los danzantes, que expresan el sentido del baile con gestos, con miradas, con sonrisas Las palabras de la canción no contribuyen menos a la alegría”¹⁴⁸. La paganía africana latente en el pueblo chileno habría tenido allí un cauce de expresión viva, jubilosa, libertaria, que más que nada se expresaría entre las clases populares. Los ancestros africanos, que son tan bailarines como los vivos, resucitarían con los ritmos mulatos. Sabemos que las elites ‘serias’ o anglosajonófilas la tornarían una danza afectada, lenta, señorial ¹⁴⁹. Un argumento que apoya la tesis de Garrido es la autoridad indiscutida en temas africanos de Roger Bastide. El estimó la cueca o zamacueca como una combinación de elementos bantúes africanos con el flamenco español. El aporte africano le concedería un elemento más desenvuelto o ‘desordenado’ a sus movimientos¹⁵⁰. El reconocimiento de la zamacueca como un baile negro del Perú es un hecho hoy bastante admitido¹⁵¹.

La paganía musical africana vuelve cuando menos se lo piensa. Si la cueca perdió con el tiempo su insurrección estética para formalizarse con las elites ilustradas de la nación, han sido otras danzas de origen negro las que se han encargado de expresar los ancestros inolvidados africanos que no quedaron ni en edificios ni papeles – pues estuvieron excluidos de todo derecho político– sino en el ritmo y la sensibilidad vivas del pueblo. La importancia local de la cumbia expresaría algo de esto (cumbia, del africano *ukúmba*, ombligo¹⁵²). También está la expresión *kumba*, que significa gritería, escándalo, regocijo¹⁵³.

¹⁴⁴ Citado en Vial 1957 : 127.

¹⁴⁵ Vial 1957 : 118.

¹⁴⁶ Cf. Pereira Salas 1941 : 20.

¹⁴⁷ Cf. “sanduka” : “happy, joyous” en Megenney 1983 : 1-10.

¹⁴⁸ Pereira Salas 1941 : 273-274.

¹⁴⁹ Pablo Garrido, “Lo negro en nuestra danza nacional”, *La Nación*, Santiago (20 de septiembre, 1964); Garrido 1979.

¹⁵⁰ Bastide 1969 :163 (capítulo 8, “Los tres folclores”).

¹⁵¹ Martínez 1995 : 260.

¹⁵² Cf. Jahn 1970 : 96.

¹⁵³ Cf. Martínez 1995 : 98. Sobre la influencia africana en la organología local, cf. Pérez de Arce 1986 : 94-96. Sobre el tema en general, cf. Mourao 1987:822-828.

Las músicas arábigoandaluzas

El mundo español que llegó a Chile especialmente en los siglos XVI y XVII no acabamos de comprenderlo a cabalidad. Se habla de los ‘castellanos’ como un bloque cuando en verdad la variedad étnica del pueblo español era por demás compleja. Lo cierto es que el gran afluente étnico lo conformaron los andaluces con una cultura arábigoandaluza viva y poderosa (“durante ciento ochenta años [los andaluces] fueron el elemento dominante de todos los refuerzos de tropas.... Se puede, pues, afirmar que el elemento andaluz, se incorporó a nuestra nacionalidad, contribuyendo a constituir la masa popular, con caracteres definidos...”¹⁵⁴).

Junto a la España europea de Carlos V y Felipe II llegó a nosotros la España oriental de los árabes, con sus peculiares ‘algarabías’. Esta España oriental fue la que creó la gran cultura medieval ibérica con su arte, literatura y filosofía propias. Fue la civilización de Al-Andalus con toda una riqueza y un misticismo característicos¹⁵⁵.

Esta España oriental tuvo sus propios lenguajes, arquitectos, médicos, místicos, poetas, y músicos. En ellos debemos buscar nuestras raíces ibéricas populares. En el lenguaje particular de la música nuestra dependencia del horizonte arábigoandaluz es decidor. Con respecto a los instrumentos:

guitarra	árabe <i>kitara</i> , o <i>gitara</i> .
pandero	mozárabe <i>pandáir</i> (pandereta, sufijo -eta, de procedencia mozárabe; primer empleo en Abencuzmán en el siglo XII).
tambor	árabe <i>tanbur</i> .
rabel	árabe <i>rabab</i> , especie de violín.
matraca	árabe <i>matraqa</i> , originalmente, martillo.
laúd	árabe <i>ud</i> , madera, laúd.

Aun se arguye que la palabra trovador provendría del árabe *tárab* (canto) y de *táriba* (ejecutar música)¹⁵⁶. Por otro lado, el espacio festivo de la fonda (árabe *fundaq*) reunió la actividad musical popular ibérica.

Todo este mundo artístico y musical arábigoandaluz se fue perfilando con su originalidad propia frente a la España europeo-latina. Se trataba de una estética propia oriental que no compartían los cánones castellanos. Los arquetipos musicales orientales prescribieron una música que fuera al mismo tiempo diversión, creación y liberación (“aquella música que a la vez provoca una sensación agradable, deliciosa y sedante [sentido de la diversión y de la evasión]; que excita la imaginación y hace nacer imágenes en el alma [sentido de la creación], y que expresa las pasiones, las hace revivir y libera de ellas [sentido de la liberación]”¹⁵⁷).

¹⁵⁴ Thayer 1919 : 58, 81.

¹⁵⁵ Cf. Burckhardt 1989; Cruz 1992.

¹⁵⁶ Cf. Ribera 1927 : 335.

¹⁵⁷ Larrea 1957 : 21-22.

Sabemos que en el siglo XI la corte sevillana se destacaba por su alegría, su poesía y su música. Sevilla era “la ciudad de la poesía alegre y risueña, la ciudad de la música”. Por entonces el Cid Campeador “censuró públicamente a los reyes de taifas como apasionados por las mujeres, el vino y por la música”¹⁵⁸. La Sevilla oriental fue “el criadero más fecundo de poetas populares graciosos e inspirados ... Ali ben Chahdar el zejeler, que era graciosísimo, espontáneo; Abubéquer Elhasar, saladrísimo, poeta ...”¹⁵⁹. Uno de los poetas populares hispanoárabes más apasionantes del siglo XII fue Ibn Quzman o Abenguzmán, de Córdoba (1086-1160), autor de un cancionero de 149 zéjeles, destinados a ser cantados por juglares, mendigos callejeros, pilletes y mujeres, en lances festivos y bufonescos. “El arte del poeta brota en los zadjal ... —todos ellos cantan al amor y al vino— o en los ‘chistes o bromas’ que introdujo en las piezas dedicadas Describe los cantos y las danzas, y adora la naturaleza civilizada, la de los jardines y piscinas, en las que evolucionan bellas bañistas. Es el poeta de los chistes picantes En resumen, su arte procede de una vena auténticamente popular ...”¹⁶⁰. Se puede ver la siguiente selección de sus versos:

“Alegres bebedores, si os habéis arrepentido, id con Dios;
pero ¡quí! ya veréis como hasta las flores os incitan a la orgía”¹⁶¹.

“Si mi lengua no fuera capaz de decir cosas graciosas, me la arrancaría”¹⁶².

“Cuando muera, estas son mis instrucciones para el entierro:
dormiré con una viña entre los párpados;
que me envuelvan entre sus hojas como mortaja
y me pongan en la cabeza un turbante de pámpanos”¹⁶³.

“Si quieres ahora ver la algaba, sube,
regocíjate en el arroyuelo, bebe, grita de gozo, canta, relincha”¹⁶⁴.

“Hay que desobedecer al alfaquí
mientras el jardín ría y el céfiro se perfume de almizcle”¹⁶⁵.

“Preparad el atambor y agarrad de prisa el adufe.
¡Olé, olé! Que las castañuelas no se olviden”¹⁶⁶.

¹⁵⁸ Ribera 1927 : 191-193, 204.

¹⁵⁹ Ribera 1927 : 218.

¹⁶⁰ Talbi 1985 : 81.

¹⁶¹ González 1945 : 124.

¹⁶² García 1945 : 123.

¹⁶³ García 1945 : 125.

¹⁶⁴ García 1945 : 128.

¹⁶⁵ García 1945 : 134.

¹⁶⁶ García 1945 : 128.

Esta poesía entusiasta refleja cabalmente el mundo cultural arábigoandaluz. Uno de los versos del compositor cordobés pasó a ser una copla andaluza que llegó con ciertas variantes a Chile. La copla dice: “Un borracho se murió / y dejó en el testamento / que lo enterrasen en viña / para chupar los sarmientos”¹⁶⁷. La variante chilena fue recogida por Mary Graham en 1822: “Hay varias letras para el *cuándo*, y en la tierra en que se habla el lenguaje de Sancho Panza algunas son burlescas [...]: *Cuándo yo me muera / no me lloren los parientes / llórenme los alambiques / donde sacan aguardiente*”¹⁶⁸. [Digamos de paso que la copla andaluza, fuente fecunda del cancionero folclórico chileno, recoge tradiciones orientales : “Se expresan en ella, en forma colectiva, los sentimientos individuales y difusos del alma musulmana. Y sabe dar rienda suelta a tesoros místicos. A veces, pregona un anhelo religioso en forma heterodoxa y libre”¹⁶⁹. “Lo que el español llama ‘copla’ es una típica forma poética árabe”¹⁷⁰].

Durante la baja Edad Media, el mundo arábigoandaluz dio en España muestras de un poder cautivante. El *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz en el siglo XIV está compuesto en las claves de ese mundo extraordinario. Con toda la heterodoxia que pudo en relación con la Europa latina, Juan Ruiz celebró a ‘don Amor’ no en un tedeum sino en un ‘Te Amorem’ acompañado de instrumentos musicales árabes: “Allí sale gritando la guitarra morisca, / De las voces aguda, de los puntos arisca, / El rabel gritador con la su alta nota: / La vihuela de arco hace dulces bailadas.” (*Libro de Buen Amor*). En el siglo XIV “el placer y el regocijo que causaba a gentes cristianas la música mora fue considerado en algunas ocasiones por las autoridades eclesiásticas como apasionamiento excesivo o indiscreto que rayaba en escándalo”¹⁷¹.

Este mundo emigró con toda su riqueza artística a América del Sur durante los siglos XVI y XVII. Un abigarrado conjunto de guitarristas, rabeleros, pandereros, vihuelistas, copleros, bailarines y bailarinas dejaron su herencia en la vida musical chilena ciertamente fuera de la asfixiada sociedad de elite que autoimponía su ‘seriedad’ contrarreformada. Recordemos los denuestos de Fray Luis de Granada contra “el pandero y la vihuela” de sabor moro en 1556 (el ‘pandero’ fue un símbolo de cultura pagana, alegre, desenfadada: “A la mujer loca, más le agrada el pandero que la toca”, “Alfaya por alfaya, más quiero pandero que no saya”¹⁷²). Probablemente con esta vida artística y musical llegó también la zarabanda, la popular y movidísima danza que se acompañaba con vihuela y guitarra interpretadas por mujeres y tenazmente prohibida por la autoridad monárquica en 1583. En 1596 el moralista López Pinciano la condenó en estos términos: “[Se]

¹⁶⁷ Caballero 1874 : 211.

¹⁶⁸ Graham 1953 : 124-125.

¹⁶⁹ Mengod 1954 : 119.

¹⁷⁰ Byng 1956 : 213.

¹⁷¹ Ribera 1927 : 235.

¹⁷² Cf. Correas 1906 : 22, 29.

levantó la una y la otra de la mesa, y la moza con su vihuela danzando y cantando, y la vieja con una guitarra cantando y danzando, dijeron de aquellas suzias bocas mil porquerías, esforzándolas con los instrumentos y movimientos de su cuerpo poco castos...Esta es la zarabanda que dicen”¹⁷³. Y también, entre otras danzas, el ‘fandango’ andaluz: “En la Andalucía se ha bailado y se bailará siempre con predilección el hechicero Fandango..., que Dios crió para las mozas de esbelto talle, de pie pequeño y de torneada y graciosa pantorrilla. Hay además del Fandango, otros bailes propios de la tierra, a cual más hechiceros y voluptuosos”¹⁷⁴. En Chile, en 1846, hubo que condenar el baile popular andaluz de la cachucha interpretado en órgano en la casa de ejercicios de San José en Santiago¹⁷⁵.

La presencia de la cantora, digámoslo ahora, remite sin dificultad al mundo arábigoandaluz. Hemos visto que en los cánones latino-cristianos, la voz de la mujer fue severamente excluida de los espacios públicos sacros. Por el contrario, en la cultura hispanoárabe la mujer cumplió un rol público más destacado que incluso pasó a ser imitado por las cristianas (“Desde muy antiguo las mujeres cristianas se hicieron cantoras como las musulmanas”¹⁷⁶). Juan Ruiz dijo haber compuesto muchas canciones para cantoras moriscas (*Libro de Buen Amor*). La cantora no fue bien vista en la cultura eclesiástica barroca del siglo XVII (“Los que escriben comedias lascivas ..., pecan mortalmente Y esta clase también se reducen los cantores y cantoras, los bailarines y bailarinas”¹⁷⁷).

Instrumentos e instrumentistas de raíz árabe o arábigoandaluza acompañaron los espacios de la convivialidad festiva y popular chilena a lo largo de persistentes siglos (con su característico ‘alboroto’, ‘algazara’, para decirlo con palabras de dicha raíz cultural). En las fiestas religiosas populares del Valle Central de Chile cantores y cantoras dieron un tono de alegría pagana, o mejor cristiano-oriental, particularmente a la celebración de la Navidad. No es raro que en este contexto se dieran las prohibiciones eclesiásticas mencionadas de los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX los viajeros y cronistas relataron su presencia con profusión. “En la tarde de Navidad... se advertía por doquiera una alegría viva y ruidosa: aquí os encontrábais con un grupo de bailarinas; más allá cantores campesinos entonaban antiguos romances populares acompañándose de la guitarra...”, se comentó de la fiesta en Valparaíso en la década de 1820 ¹⁷⁸. Una crónica describió la Navidad curicana de 1877: “Las harpas y guitarras se rasgueaban y respunteaban solas, y las cantoras que de los campos vecinos habían acudido, cantaban a lo profano, a lo divino y hasta a lo endiablado. ¡Qué tonadas y qué cuecas!”¹⁷⁹. La cantora

¹⁷³ Cf. Corominas 1991, IV :837 :839.

¹⁷⁴ Gutiérrez 1846 : 78-79.

¹⁷⁵ Cf. *La Revista Católica*, Santiago (20 de junio, 1846).

¹⁷⁶ Cf. Ribera 1927 : 249.

¹⁷⁷ Villarroel 1656-1657 : 362.

¹⁷⁸ Hall 1906 : 7-12.

¹⁷⁹ *El Curicano*, Curicó (30 de diciembre, 1877).

celebrando con su guitarra el nacimiento del Niño Dios fue propiamente el reverso de las disposiciones canónicas del Occidente serio-cristiano: “Cuando compuso la letra / esta chiquilla malvada / mi taitita y mi tío Cucho / se reían a carcajada. / Cuando supe ña Marica / que usted tenía un niño / tomé la vihuela y vine / a cantarle este versito”¹⁸⁰. [El grave Benito Feijóo combatió en España el tono humorístico de los cantos a lo divino populares sobre todo para Navidad: “Pero aun no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es que, ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco”¹⁸¹].

El reconocimiento de la influencia de la España oriental, arábigoandaluza en la música popular chilena lo emprendió en las primeras décadas del siglo XX Pedro Humberto Allende¹⁸². A fines de siglo Samuel Claro se interesó por las huellas arábigoandaluzas de la cueca a partir de las ‘enseñanzas de don Fernando González Marabolí’ (decía González Marabolí: “A Chile llegaron los andaluces trayendo la sal y el sol de Arabia en sus labios”¹⁸³). El camino es, creemos, fecundo y aun más amplio. El canto a lo divino, entre otras expresiones, artísticas y musicales populares, también puede remitirnos en esa dirección (los rituales festivos de ‘velorios de angelitos’ tan desconcertantes fueron de ancestro arábigoandaluz¹⁸⁴. En la visión del Paraíso, los cantores a lo divino, chilenos, describen escenas de regocijo oriental (“Yo vide a los escogidos / cantando con alegría /.../ y vide yo el coro aquel / que bailaba hermosas danzas, /...”¹⁸⁵).

La cultura arábigoandaluza se consideró por siglos patrimonio de los sectores populares ‘vulgares’, ‘ignorantes’ o ‘profanos’. No se admitió que en su expresión había un misticismo, una fuerza y una musicalidad características que obviamente no tenía nada que hacer con la clásica barroca o ilustrada propia de las elites de Occidente, pero que entroncaba con las tradiciones populares medievales y sobre todo del Oriente. Los textos editados por Claro Valdés han dejado asomar ese mundo sumergido, vigoroso, pagano, oriental de las culturas históricas del pueblo (“Yo saludo con vino / lo que es divino”; “La alegría del vino / lo más divino”; “No hay como la sangre e toro / nos resucita / y es mejor tomar tinto / que agua bendita /...”; “El diablo se fue a bañar / y le robaron la ropa / y la diabla se reía / de ver al diablo en pelota”; “Cuando se habla de Roma / el Diablo asoma”¹⁸⁶). Las imágenes del vino se entienden mejor desde la tradición suffi. “En el código de los poetas suffies, el ‘vino’ o la ‘uva’ representa el espíritu de Dios, o, más correctamente el Alma Universal... tal como es percibido por el místico a través de su unión extática con el Alma Universal ...”¹⁸⁷. [El arte y la sensibilidad arábigo

¹⁸⁰ Navarrete 1998 : 268.

¹⁸¹ Feijóo 1863:37-44.

¹⁸² Allende 1931:118-123.

¹⁸³ Cf. Claro 1994 : 76.

¹⁸⁴ Cf. Montoto [1883], citado en Salinas 1991 : 252.

¹⁸⁵ Manuel Gallardo, Aculeo, Apocalipsis, en Jorda 1975:100.

¹⁸⁶ Claro 1994 : 214, 417, 469, 498, 501.

¹⁸⁷ Byng 1956 : 220.

andaluzas se encuentran en los cancioneros populares que arribaron por doquier con los españoles a América del Sur: “Con violín y con bombo / he de mandar que me entierren / si por vos muero penando / mi muerte ha de ser alegre /.../ Voy a cantar la vidala / aunque no tenga camisa / y aunque es delito cantar / el miércoles de Ceniza”¹⁸⁸; “¡Canten, canten, compañeros! / No se queden como en misa / de la leña se hacen brasas / de las brasas las cenizas.”¹⁸⁹; “Toquen flautas y tambores / despedamos a esta joya / que es la madre de Jesús / y nos defiende la gloria.”¹⁹⁰].

Bibliografía

Diarios y publicaciones periódicas

- Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago*. Tomo I.
Boletín de la Policía de Santiago. Santiago: Imprenta La Policía.
El Araucano, Santiago.
El Curicano, Curicó.
El Mercurio, Santiago.
El Mercurio Chileno, Santiago.
El Progreso, Santiago.
El Trabajo, Iquique.
La Nación, Santiago.
La Revista Católica, Santiago.

Libros y artículos

- ACOSTA SAIGNES, MIGUEL
 1969 “Introducción al estudio de los repositorios documentales sobre los africanos y sus descendientes en América”, *América Indígena*, XXIX/3. México D.F. : Instituto Indigenista Interamericano.
- ALBÁS, PRINCIPIO
 1943 *Historia de la imagen y el santuario de nuestra señora del Rosario de Andacollo*. Santiago : Ed. Claret.
- ALEXANDER, PEDRO MAX
 1973 *La prohibición de la risa en la Regula Benedicti*. Memoria inédita para optar al grado de Licenciado en Teología. Santiago : Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ALLENDE, PEDRO HUMBERTO
 1931 “La musique populaire chilienne”, *Art Populaire*, Tomo II. París : Editions Duchartre.

¹⁸⁸ Cf. Carrizo 1942, III : 31, 303.

¹⁸⁹ Carrizo 1939 : 476.

¹⁹⁰ Uribe 1974 : 104.

- ÁLVAREZ, ALEJANDRO
1996 *Diccionario ckunza-español, español-ckunza*. Santiago: Ediciones Odisea.
- AMUNÁTEGUI, DOMINGO
1932 *Historia social de Chile*. Santiago : Ed. Nascimento.
- ARAIZ, ANDRÉS
1942 *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona : Ed. Labor.
- AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ DE
1966 *Diccionario araucano-español y español-araucano*. Tomo primero. Padre Las Casas : Imprenta y Editorial "San Francisco".
- BAJTIN, MIJAIL
1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México, Madrid : Ed. Alianza.
- BARRENECHEA, JULIO
1965 *Frutos del país*. Santiago : Ed. Zig-Zag.
- BARROS ARANA, DIEGO
1933 *Orígenes de Chile*. Primer tomo. Santiago : Ed. Nascimento.
- BARTH NEIMANN, LIVIA
1970 *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología. Santiago, Universidad de Chile : Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas . Prof. guía : Samuel Claro.
- BASTIDE, ROGER
1969 *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Madrid : Ed. Alianza.
- BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES
1951 *Lazarillo de ciegos caminantes. Bibliotecas de Autores Españoles*, Tomo I-II. Madrid : Ed. Atlas.
- BRAVO, BERNARDINO
1994 *El absolutismo ilustrado en Hispanoamérica : Chile, 1760-1860*. Santiago : Ed. Universitaria.
- BRENET, MICHEL
1962 *Diccionario de la música. Histórico y técnico*. Segunda edición. Barcelona : Ed. Iberia.
- BURCKHARDT, TITUS
1989 *La civilización hispano-árabe*. Quinta edición. Madrid : Ed. Alianza.
- BURKE, PETER
1991 *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid : Ed. Alianza.
- BYNG, EDWARD J.
1956 *El mundo de los árabes*. Madrid : Espasa Calpe.
- CABALLERO, FERNÁN
1874 *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig : Ed. F.A. Brockhaus.
- CARO BAROJA, JULIO
1969 *Las brujas y su mundo*. Madrid : Ed. Alianza.

CARRÈRE, CECILIA

- 1998 *Revisión de la historiografía hecha sobre la composición docta chilena de finales del siglo XVIII y XIX*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.

CARRIZO, JUAN ALFONSO

- 1939 *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires : Imp. A. Baiocco y Cia.
1942 *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires : Ed. A. Baiocco y Cía.

CARVALLO GOYENECHÉ, VICENTE

- 1876 *Segunda parte de la Descripción histórico-geográfica del Reino de Chile*, 'Desidia y diversiones de los indios de Chile', en *Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*. Volumen X, Santiago : Imprenta por la librería del Mercurio.

CASAMIQUELA, RODOLFO

- 1964 *Estudio del Nillatun y la religión araucana*. Bahía Blanca, Argentina : Talleres Graficos Martínez Rodríguez.

CASANOVA, HOLDENIS

- 1994 *Diablos, brujos y espíritus maléficos. Chillán, un proceso judicial del siglo XVIII*. Temuco : Ed. Universidad de la Frontera.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

- 1974 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.
1994 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago : Ediciones Universidad Católica de Chile.
1979 *Oyendo a Chile*. Santiago : Ed. Andrés Bello.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA

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

CONCILIUM

- 1955 *Concilium plenarium chiliense primum, in urbe S. Jacobi in Chile anno Domini M.CM.XLVII*. Santiago : Imprenta Chile.

CONTRERAS, H.

- 1929 *Manual del carabinero*. Santiago: Empresa A. Bruce R. y Cía.

COÑA, PASCUAL

- 1974 *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago : Ed. ICIRA.

COROMINAS, J

- 1991 *Diccionario crítico etimológico*. Tomo I-II-IV. Madrid : Gredos.

CORREAS, GONZALO

- 1906 *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid : Establ. Tipog. de Jaime Rates.

CRUZ, MIGUEL

- 1992 *El Islam de Al-Andalus. Historia y estructura de su realidad social*. Madrid : Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe.

CURTIUS, ERNST ROBERT

- 1955 *Literatura europea y Edad Media latina*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

- DELPY, GASPARD
1936 *L'Espagne et l'esprit européen : l'oeuvre de Feijóo*. París : Librairie Hachette.
- DEVOTO, DANIEL
1977 "Expresiones musicales : sus relaciones y alcances en las clases sociales", Isabel Aretz relat., *América Latina en su música*. México, D. F., UNESCO : Siglo XXI Editores, S. A.
- DONOSO, JUSTO
1844 *Manual del párroco americano*. Santiago : Imprenta Progreso.
- DONOSO, RICARDO
1967 *Las ideas políticas en Chile*. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación.
- DOWLING, JORGE
1971 *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Segunda edición. Santiago : Ed. Universitaria.
El Sacramento, ecuménico y general Concilio de Trento. Sesión XXV. Madrid: Imprenta
1563 Pedro Montero
- FELJÓO, BENITO JERÓNIMO
1863 "Música en los templos", *Obras escogidas*. Madrid : Ed. M. Rivadeneyra.
- FELIÚ CRUZ, GUILLERMO
1942 *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.
1950 *Historiadores de Chile*. Tomo X, Santiago : Imprenta Cultura.
- GARCÍA GÓMEZ, ENRIQUE
1945 *Cinco poetas musulmanes*. Buenos Aires : Espasa Calpe.
- GARRIDO, PABLO
1979 *Historial de la cueca*. Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GARZA, MERCEDES DE LA
1980 *Literatura maya*. Caracas : Biblioteca Ayacucho.
- GÉROLD, THÉODORE
1931 *Les Pères de l'Église et la musique*. París : Librairie Félix Alcan.
- GIULIANI, ALICIA
1998 *Música y danza de los chinos de la Virgen de Andacollo en San Juan, Argentina*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.
- GÓNGORA, MARIO
1967 "Latin America, Church and Enlightenment", *New Catholic Encyclopedia*. Tomo VIII. Washington, D.C. : Catholic University of America.
- GONZÁLEZ, ERNESTO
1982 "Música mapuche : revisión bibliográfica", *Boletín Indigenista de Chile*, N°2 (abril). Santiago :Zume, pp. 3-17.
1986 "Vigencias de instrumentos musicales mapuches", *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp.4-52.

- GONZÁLEZ PALENCIA, A.
1945 *Historia de la literatura árabe-española*. Barcelona : Ed. Labor.
- GRAHAM, MARÍA
1953 *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Traducción de Jorge Valenzuela D. y Graciela Espinosa de Calm. Santiago : Editorial del Pacífico.
- GRANADA, LUIS DE
1966 *Guía de pecadores*. Edición de 1556. Madrid : Espasa Calpe.
- GREBE, MARÍA ESTER
1974 "Instrumentos musicales precolombinos en Chile", *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974) pp.5-55.
- GRIMAL, PIERRE
1967 *Mitologías*. Vol. I - II. París : Ed. Larousse.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA
1846 *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*. Madrid, s.e.
- HALL, BASILIO
1906 *Extracto de un diario de viaje a Chile, Perú y México en los años 1820, 1821 y 1822*. Santiago : Imprenta Universitaria.
- HAVESTADT, BERNARDO
1883 *Chilidúgú sive tractatus Linguae chilensis*. 3 Vols., 1777. Edición facsimilar Julio Platzmann. Leipzig : B.G. Teubner. ||
- HENRIQUES, ALBERTO
1988 *El humanismo crítico y el vulgo en fray Benito Jerónimo Feijóo*. Quito : Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.
- HURBON, LAËNNEC
1993 *El bárbaro imaginario*. México, D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- IPINZA, DORIS
1998 *La música catedralicia de Santiago en el siglo XIX*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.
- JAHN, JANHEINZ
1970 *Muntu. Las culturas de la negritud*. Madrid : Guadarrama.
- JORDÁ, MIGUEL
1975 *La sabiduría de un pueblo*. Santiago: Ediciones Mundo, Serie La fe de un pueblo.
- LARRAÍN, JORGE
1996 *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago : Ed. Andrés Bello.
- LARRAÍN GANDARILLAS, JOAQUÍN
1889 *Reglamento de la capilla de música y canto de la Iglesia Metropolitana*. Santiago : Imprenta Católica.
- LARRAÍN GANDARILLAS, JOAQUÍN, DOMINGO BENIGNO CRUZ, JOSÉ MANUEL ORREGO, RAFAEL MOLINA
1885 *Pastoral colectiva sobre la música y canto en las iglesias de las diócesis de Chile*. Santiago : Imprenta de Ramón Varela.
- LARREA PALACÍN, ARCADIO DE
1957 *La música hispanoárabe*. Madrid: Ed. Ateneo.

- LAVÍN, CARLOS
1949 *Chile visto por los extranjeros*. Santiago : Ed. Zig-Zag.
- LEÓN, ARGELIERS
1969 "Música popular de origen africano en América Latina", *América Indígena*, XXIX/3. México, D.F. : Instituto Indigenista.
- LIRA, JORGE
1982 *Diccionario kkechuwa-español*. Tucuman : Universidad de Tucuman.
- LIRA, OSVALDO
1952 *Hispanidad y mestizaje*. Madrid : Ed. Cultura Hispánica.
1968 *El verdadero rostro del concilio Vaticano II*. Santiago : s.e.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA
1977 "Raíces musicales", *América Latina en su música*. México, D. F., UNESCO: Siglo XXI Editores, S. A.
- LOZANO, PEDRO
1754 *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay*. Madrid :Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARTÍNEZ, LUZ MARÍA (ED.)
1995 *Presencia africana en Sudamérica*. México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO
1952 *Historia del tribunal de la Inquisición en Chile*. Santiago : Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina.
- MEGENNEY, WILLIAM W.
1983 "Common Words of African Origin used in Latin America", *Hispania 66, Revista Española de Historia*. N°1. Madrid : Ed. El Instituto.
- MELLAFE, ROLANDO
1984 *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas*. Segunda edición. Santiago : Ed. Universitaria.
- MENA KEYMER, MARÍA ISABEL
1974 *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN
1975 *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid : Espasa Calpe.
- MENGOD, VICENTE
1954 *Proyecciones árabes en la poesía castellana*. Santiago : Instituto Chileno Arabe de Cultura.
- Mercado, Claudio, Patricia Rodríguez y Mauricio Uribe
1996 *Tiempo del verde, tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina*. Santiago :LOM Ediciones - Chimuchina Records.
- MERINO, LUIS
1974 "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan", *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre), pp. 56-96.

- MISTRAL, GABRIELA
1957 "Música araucana", *Recados contando a Chile*. Santiago : Ed. del Pacífico.
- MONTOTO, LUIS
1998 *Costumbres populares andaluzas*. Sevilla : Ed. Renacimiento.
- MORALES, FÉLIX
1984 *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo I. Santiago : Ed. del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL (ED.)
1977 *Africa en América Latina*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.
- MOURAO, ALBUQUERQUE
1987 "Persistencia y transformación de los valores culturales africanos en América del Sur y el Caribe", *Historia general de África*. Tomo VII. Madrid: UNESCO.
- NAVARRETE, MICAELA
1998 *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago : Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.
- NÚÑEZ, BENJAMÍN
1980 *Dictionary of Afro-Latin American Civilization*. Westport, Conn, Londres : Greenwood, Press.
- OVALLE, ALONSO
1969 *Histórica relación del reyno de Chile*. Santiago : Instituto de Literatura Chilena.
- PACQUIER, ALAIN
1996 *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. Paris : Fayard.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1938 "Danzas y cantos populares de la Patria Vieja", *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección de Filología*, II/1 (1937-1938), pp.58-76.
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago : Imprenta Universitaria.
1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
1986 "Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina", *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp.68-124.
- POBLETE VARAS, CARLOS
1967 *Manual de historia de la música desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII*. Santiago : Zig-Zag.
- PINEDA Y BASCUÑÁN, FRANCISCO NÚÑEZ DE
1863 *Cautiverio feliz, y razón individual de las guerras dilatadas de Chile. Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*. Vol. III, Santiago : Imprenta de El Ferrocarril.
- POMA DE AYALA, FELIPE GUAMAN
1980 *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Vol. I, México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.

- RAYNOR, HENRY
1987 *Una historia social de la música desde la Edad Media hasta Beethoven*. Segunda edición. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.
- RETAMAL, FERNANDO
1983 *El primer sínodo chileno de la época republicana : Ancud 1851*. Santiago : Universidad Católica de Chile, Facultad de Teología.
- RIBERA, JULIÁN
1927 *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid : Ed. Voluntad.
- ROBLES, LORENZO
1853 *Manual de moral, virtud y urbanidad dispuesto para jóvenes de ambos sexos*. Segunda edición. Santiago : Imprenta de la Independencia.
- RUSSELL, P. E. (ED.)
1982 *Introducción a la cultura hispánica*. Primer tomo. Barcelona.
- SAIGNES, THIERRY (COMP.)
1993 *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol/IFEA.
- SALAZAR, ADOLFO
1967 *La música como proceso histórico de su invención*. La Habana : Ed. Arte y Literatura.
- SALINAS, MAXIMILIANO
1991 *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago : Ed. Rehue.
- SÁNCHEZ, EMMA
1988 *La cerámica precolombina*. Madrid : Ed. Anayce.
- SILVA VILDÓSOLA, CARLOS
1887 "El santuario de Andacollo", A. León XIII. Santiago: Imprenta Católica.
- SÍNODO
1984 *Sínodo de Concepción (Chile), 1744*. Madrid : Universidad Pontificia de Salamanca.
- SÍNODOS
1983 *Sínodos de Santiago de Chile 1688 y 1763*. Madrid : Instituto Fco. Suárez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SMITH, EDMOND REUEL
1914 *Los araucanos*. Santiago : Imprenta Universitaria.
- SOLER, JOSÉ
1977 "Historia de la música en España", F. Hamel y M. Hürlimann, *Enciclopedia de la música*. Tomo I. Barcelona : Ed. Grijalbo.
- SOUSTELLE, JACQUES
1986 *El universo de los aztecas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- SUBIRÁ, JOSÉ
1953 *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona : Ed. Labor.
- TALBI, M.
1985 "Irradiación de la civilización magrebí; su impacto en la civilización occidental", *Historia general de Africa*. Tomo IV. Madrid : UNESCO.

- TEJADA Y RAMIRO, JUAN
1849-55 *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia española*. Vol. III, Madrid : Imp. Pedro Montero.
- THAYER OJEDA, LUIS
1919 *Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*. Santiago : Imp. Litográfica y Enc. "La Ilustración".
- TODOROV, TZVETAN
1991 *Nosotros y los otros*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN
1974 *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Santiago : Ed. Universitaria.
- VALDIVIESO, RAFAEL VALENTÍN
1904 *Obras científicas y literarias*. Tomo III. Santiago : Ed. San Buenaventura.
- VALENZUELA, A.
1909 *Manual del Josefino*. Talca: Imprenta Católica.
- VAN KESSEL, JUAN
s.f. *El desierto canta a María. Bailes chinos de los santuarios marianos del Norte Grande*. Tomo II. Santiago : Ed. Mundo.
- VÉLIZ, TOMÁS
1902 *El feligrés ilustrado*. Santiago : Imprenta de la Revista Católica.
- VIAL CORREA, GONZALO
1957 *El africano en el reino de Chile*. Santiago : Universidad Católica de Chile, Facultad de Ciencias Jurídicas.
- VIDAL, VIRGINIA
1982 "La presencia africana en Chile", *Araucaria de Chile*, N°18. Madrid : Michay, pp.93-105.
- VILLARROEL, GASPAR DE
1656-1657 *Gobierno eclesiástico pacífico*. Tomo I. Madrid : Domingo García Morras.
- WIBBERLEY, BRIAN
1948 *Música y religión. Revisión histórica y filosófica*. Buenos Aires : Schapire.
- ZAHAN, DOMINIQUE
1980 *Espiritualidad y pensamiento africanos*. Madrid : Cristiandad.
- ZEVA, LEOPOLDO
1980 "Ideología e filosofía della cultura barocca latinoamericana", *Barocco latinoamericano*, Roma: Instituto Italo-Latinoamericano, UNESCO.

DOCUMENTOS

Discurso de presentación del Diccionario de la música española e hispanoamericana¹

por

Emilio Casares Rodicio

Pocas veces en la historia de nuestra musicología un miembro de esta profesión se habrá visto comprometido en la situación en la que los organizadores de este acto me han colocado: hablar en nombre de los codirectores de España y de los países hermanos de América, así como de los 700 ilustres musicólogos e investigadores que han depositado su docto saber en esta aventura científica que es el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. El honor y la preocupación son mayores si cabe, porque este acto adquiere, en virtud de su naturaleza, una elevada significación cultural: la presentación del primer gran Diccionario musical de referencia internacional, que une nuestras culturas, la española y la hispanoamericana y que termina con una situación de injusticia histórica: la escasa presencia de nuestra música en las grandes obras de referencia internacional. Por ello me veo obligado a hablar, dentro del tiempo que el protocolo del acto permite, y sin perderme en retóricas, de la trascendencia de una obra que está destinada a cambiar el entendimiento de nuestra historia musical, hecho tanto más importante cuanto que la música es un arte connatural a los más de 400 millones de hispanoparlantes.

Y es preciso comenzar señalando que estamos ante un hecho esperanzador, que indica que hemos llegado a la mayoría de edad en una ciencia que ha vivido en cotas de marginalidad en nuestras respectivas sociedades, la musicología, y por añadidura hemos sabido realizar el enorme esfuerzo que esta obra significa. Las longevas ciencias de la música teórica y práctica han sabido aportar lo mejor de sus posibilidades a una causa común. Han tenido que pasar demasiados años, para poder contar con el primer Diccionario dedicado en exclusiva a nuestras culturas musicales -y no quiero minimizar los intentos que le preceden. Nuestra obra continúa la labor iniciada en los numerosos intentos que desde mediados del siglo XIX se fueron concretando en España y América en forma de diccionarios. Desde el lexicográfico de Fernando Palatín: *Diccionario de música*, Sevilla, 1818, pasando por los de Carlos José Melcior: *Diccionario enciclopédico de la música*, 1859, Antonio Fargas y Soler: *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países* publicadas por *La España musical*, por el de José Parada y Barreto: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, 1868, por la gran obra de Baltasar Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1868, las *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* de Francisco Asenjo Barbieri, ambas exclusivamente hispanas, y la inconclusa de Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles*, Barcelona, 1894. Se continúa también

¹ El Dr. Emilio Casares Rodicio es el Director y Coordinador General del Diccionario. Sobre mayores detalles ver Crónica, pp. 110-111.

con los diccionarios del siglo XX, tanto generales como regionales o sectoriales, entre ellos, el dirigido por Jaime Pahissa: *Diccionario de la música ilustrado*, Barcelona 1927, enriquecido en 1947 como *Diccionario enciclopédico de la música*, bajo la dirección de A. Albert Torrellas y en especial el *Diccionario de la música Labor*, iniciado por Joaquín Pena en 1940 y continuado por Higinio Anglés a partir de 1945 o el realizado en México por Otto Mayer Serra: *Música y músicos de Latinoamérica*. Lo cierto es que las artes vecinas cuentan (y hay que celebrarlo) con decenas de ellos, mientras en el campo de la música hemos tenido que esperar al año 2000 para contar con una obra totalizadora. No hemos estado muy atentos al arte que ya Platón definió como el más eficaz para educar al hombre, capaz de provocar una participación no sólo intelectual sino emocional del público, pensamiento que discurre desde entonces por los más grandes pensadores de la cultura europea hasta llegar a esa Europa que durante el siglo XIX bulle en una auténtica fiebre musical.

Satisface pensar que haya sido nuestra generación la encargada de terminar con esta situación y es precisamente en este contexto donde se comprende la trascendencia de la ceremonia que estamos viviendo, que uno quiere leer como algo que va más allá de la siempre gozosa liturgia de presentar un libro. El alto valor simbólico de este acto evidencia, por una parte, el compromiso de los responsables del Ministerio de Educación y Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de modificar una situación culturalmente incomprensible y, por otra, el de unos musicólogos, pertenecientes a varias generaciones, de poner lo mejor de su ciencia al servicio de una idea y de una cultura, la nuestra.

En octubre de 1989 se firmaba entre el Instituto Nacional de las Artes y de la Música del Ministerio de Cultura español y la Sociedad General de Autores y Editores, un acuerdo para realizar el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. El objetivo era escribir nuestra historia musical, la conocida y también la desconocida, o mejor, reescribirla y mostrar al hacerlo una vez más, que la música ha sido la hermana pobre de nuestra cultura.

No puedo dejar de calificar este proyecto como la aventura musicológica más audaz de nuestra historia y, desde luego, la más ambiciosa intentada en este terreno de colaboración entre España e Hispanoamérica, y tampoco puedo dejar de reconocer que hay en ella mucho de gesta. Ningún otro proyecto -al menos del campo de la música- ha supuesto una colaboración tan extensa y enriquecedora. Más de 700 cualificados investigadores han trabajado concienzudamente y el resultado serán 10 volúmenes, de los que hoy presentamos los 5 primeros, en los que se recoge una investigación sistemática en los campos tan variados a los que se dedica la musicología.

El Diccionario ha supuesto -por añadidura- un revulsivo para nuestra música y también un encuentro entre nuestros dos distantes mundos, y aún más, un reencuentro entre tantos musicólogos hispanos que en ocasiones, aunque próximos geográficamente, vivían en un total desconocimiento y soledad. Yo quisiera recordar hoy el objetivo que nos autoimpusimos en Caracas en 1989, cuando fuimos invitados por la Fundación Vicente Emilio Sojo, al iniciar los trabajos del Diccionario, cuyo primer resultado estamos presentando hoy. Allí dejamos escrito: «Declaramos nuestro más irrestricto apoyo a esta iniciativa, como medio de integración y cooperación entre España y Latinoamérica, y como un valioso estímulo para la unidad y el desarrollo de la investigación y creación dentro del continente americano, que proyecte al mundo entero en los albores del próximo siglo, las riquezas que se han cultivado en su suelo». Sinceramente creemos que en adelante ya no será posible la amnesia que sobre la música hispanoamericana y española ha existido; eso es lo que pretendíamos con el Diccionario. Los problemas que hemos tenido que abordar han sido múltiples. La distancia, las dificultades de comunicación, el desconocimiento no sólo en España de lo que se estaba haciendo en Hispanoamérica, sino también de los propios países hispanos entre sí, la soledad en que los investigadores estaban trabajando. Desde diversos lugares se calificó el proyecto como inviable. Nos vimos en la necesidad de aunar nuestras mejores fuerzas y meternos en un proyecto, que, desde luego, en buena medida parecía una utopía. Hemos movido la montaña. Entre las dificultades del comienzo, no fue la menor el definir qué historiar y cómo hacerlo, lo que significaba dar sentido y perfil a las más de 26. 000 entradas musicales de que va a constar el Diccionario, el 80% de ellas ausentes de los grandes diccionarios internacionales.

El resultado ha sido poder saldar la deuda que la musicología tenía con nuestra música; es decir, su mínima presencia en las grandes obras de referencia internacional de esta obra enciclopédica. La musicología ha tenido un germen y desarrollo centroeuropeo y su evolución ha estado vinculada al mundo angloparlante, germano y francés. El Diccionario pretende invertir esta situación, no en vano representa la música de una comunidad de 400 millones de habitantes que respiran de manera natural con su música. Necesitamos estar presentes en esa cultura de la globalización que ha llegado, pero en igualdad con los demás países, y ello sólo sucederá cuando nuestro patrimonio musical salga de la penumbra en que ha vivido, pierda esa especie de anonimato que rodea a nuestro Yo musical. Hemos intentado hacer una obra que se ha de definir ante todo como la interpretación de nuestro hecho musical diferenciado, pero que tiene mucho de gran centro documental: una gigantesca *summa* de cuanto nuestros países han aportado a la cultura musical. Una obra, que, con todas las lógicas deficiencias de lo nuevo, intenta una interpretación definitiva de nuestra historia musical. No queremos decir que la interpretación histórica se termine aquí, sería tanto como negar el propio ser de la historia, pero sí, que esta primera lectura de nuestro acontecer musical realizada desde nuestras respectivas culturas, va a presentar por primera vez el rostro de nuestra música, conocer lo andado, formular investigaciones nuevas de lo aún poco conocido y, por último, lo que no es poco importante, crear vías de cooperación interamericana con España, porque el Diccionario nace con voluntad de obra abierta al futuro; así se contempla desde la Sociedad General de Autores y Editores de España, responsable de esta edición. Desde el inicio de esta aventura en 1989, una de las primeras observaciones que nos permitió el día a día del Diccionario, fue la de que, más allá de los términos nacionales, más allá de las líneas físicas, que separan a Perú de Chile, a Argentina de Paraguay, y a todos ellos de España, existe una comunidad espiritual y cultural que lo une, lo penetra y lo relaciona todo. Es ese «haz de energía ecuménica, luz de esperanza futura» de que hablaba Rubén Darío. Para los españoles una de las principales aportaciones de este proyecto ha sido la del reencuentro con América, con su música que es en gran parte la nuestra; un reencuentro que, estamos seguros, no se terminará en el Diccionario, sino que comienza con él. La vida musical entre España y América es un continuo trasvase, hasta el punto de que frecuentemente es difícil decir qué es de aquí y qué de allá. Justamente por ello el Diccionario aporta algunas novedades, y no es la menor, el hecho de que es el primer diccionario de música internacional que tiene un carácter totalizador, que engloba todas las músicas. La denominada clásica, la popular urbana y la etnomusicológica: biografías de compositores, intérpretes, bailarines, musicólogos, pedagogos, libretistas, constructores, críticos, escenógrafos, editores, tratadistas, coreógrafos, términos musicales, filósofos y empresarios. También se ocupa de manera preferente de los lugares geográficos y grupos étnicos con su música, sus géneros musicales, ritos y danzas. Se incluyen además sociedades e instituciones, conjuntos, agrupaciones, expresiones de la música pop, rock, jazz, copla, etc. No se establecen discriminaciones entre las distintas clases de música y tienen un relieve especial las músicas tradicionales y populares, tan vitalmente importantes en el ámbito hispano y la música contemporánea, porque es nuestra música. Es decir, es la primera articulación de la compleja y vasta realidad musical hispana, contemplada desde su significación artística, social y vista por nosotros mismos. El Diccionario recoge una conciencia unitaria, un mundo expresivo común, y es, a la postre, el resultado de una simbiosis cultural que conforma lo que denominamos herencia cultural hispana: esta simbiosis creadora de un rico mestizaje en el que se dan la mano lo culto y lo folclórico, lo académicamente clásico y lo intuitivamente popular.

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* viene a cubrir una necesidad tan perentoria de información sobre nuestra música, que podríamos considerarlo una acción más en el camino de dotar a esta nación y a las naciones hermanas hispanas de una infraestructura musical. No puedo concluir estas palabras sin citar de nuevo a los dos organismos que hicieron suyo este proyecto en el ya lejano 1989. Creo que fue la comprensión de la necesidad de este trabajo lo que a la postre movió al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, y a la Sociedad General de Autores y Editores a apadrinarlo. Difícilmente se podrá encontrar una obra de mayor

trascendencia y desde luego la decisión del INAEM -y de cuantos directores y subdirectores de música han pasado por ese organismo- y de don Eduardo Bautista, que puso todo su empeño personal en que fuese una realidad- han de ser valoradas como un acto de los que el gran crítico Adolfo Salazar denominaba de «inteligencia musical». Gracias en nombre de la musicología hispana.

Deseamos haber cumplido con esas metas de las que el Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores, habla en el prólogo: «la búsqueda y reconocimiento de esa continuidad e identidad cultural entre España y América... La reivindicación de la aportación musical y la visión cultural creada entre todos los que estamos unidos por una misma lengua y por una historia». Mis últimas palabras quisieran ser tan sentidas como mi verbo permita y han de estar dedicadas a los responsables directos de que esta obra sea una realidad. En primer lugar para las entidades científicas o culturales de Hispanoamérica y España que se han implicado en el proyecto: la Fundación Vicente Emilio Sojo de Caracas, en la que se reunieron por primera vez los directores del Diccionario, el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina, el Centro Portales de Cochabamba en Bolivia, la Universidad de Chile, el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y la Universidad Autónoma de México. Quiero dejar para el final mi querida Universidad de Oviedo en cuyo Departamento de Musicología inicié el proyecto, así como el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid que tengo el honor de dirigir, quien ha resistido todos los embates editoriales y estructurales de la obra.

Pero han sido concretamente una serie de prestigiosos y heroicos colegas los que han hecho posible que cada país sintiese esta obra como suya y son también los responsables de lo que el diccionario aporta de cada nación. Quisiera citar en primer lugar a los que me han acompañado en las misiones de dirección desde España, los profesores José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta y la secretaria general del proyecto Mary Luz González Peña, y después, a los profesores Irma Ruiz de Argentina; Walter Sánchez de Bolivia; Benjamín Yépez de Colombia; Jorge Luis Acevedo de Costa Rica; Victoria Eli Rodríguez de Cuba; Luis Merino y Fernando García de Chile; Gerardo Guevara y Mario Godoy de Ecuador; Concepción de Guevara de El Salvador; Dieter Lehnhoff y Alfred Lemmon de Guatemala; Alfred Lemmon de Honduras; Jorge Velazco de México; Leslie Raymond George de Panamá; Juan Carlos Estenssoro de Perú; Donald Thompson de Puerto Rico; Margarita Luna de Santo Domingo; Hugo López Chirico y Walter Guido de Uruguay y José Peñín de Venezuela.

A todos ellos rendidas y sentidas gracias.

Emilio Casares Rodicio

Cara a cara con Stockhausen *[o «Diez minutos a solas con Stockhausen»]*

por
Juan María Solare

La siguiente conversación entre Karlheinz Stockhausen y Juan María Solare tuvo lugar en Kürten –una diminuta ciudad cercana a Colonia– el 7 de agosto de 1998, durante los Cursos Stockhausen 1998 (se planea repetir este curso anualmente). La intención de fondo, en sus propias–mesiánicas–palabras fue: “Transmitan esto que he intentado explicarles a sus propios alumnos, donde sea que ustedes trabajen».

La evolución de su pensamiento musical

A lo largo de una semana se interpretaron en Kürten numerosas obras de Stockhausen. Inclusive varias de sus obras tempranas, compuestas hace casi medio siglo.

JMS: Ayer usted oyó, entre otras, algunas de sus primerísimas obras (*Klavierstücke I a IV* por ejemplo). ¿Se encuentra usted aún reflejado en esas obras? ¿Reconoce en ellas las raíces de su estilo actual?

KS: No creo que las raíces sean importantes en mi trabajo, porque intencionalmente cambio de una obra a la siguiente tantos parámetros como sea posible. La época de la variación y la repetición ha terminado para mí, y con cada obra trato de descubrir algo que yo no sepa y que nunca haya sabido antes.

JMS: Entonces, ¿la noción de “espiral” en su obra es el de una evolución, más que el de una continuidad?

KS: Sí, pero evolución en el sentido que, en cada obra, estoy enfrentando nuevo material e inventando nuevos procesos compositivos. Muchísimo depende de qué use, por eso soy sumamente selectivo en lo que concierne al material. Y esto me conduce a descubrir formas musicales que no había usado antes.

Todas mis composiciones son, ya desde el comienzo, estudios de desarrollo espiritual. Todas ellas tienen en común el que con cada obra he intentado expandir el aspecto de lo que uno puede hacer con los medios que elige: música para piano, música distribuida en el espacio, música vocal, música escénica, música electrónica u otras categorías. Cualquier cosa que elija, estoy consciente de lo que ya ha sido compuesto para ese medio hasta ahora, e intento expandir los aspectos de lo que uno puede hacer con estos medios. Y no hay fin para descubrir nuevos aspectos en cualquier combinación dada de material.

La Heptalogía: LUZ

«*Licht*» (Luz) es un ciclo de siete óperas que Stockhausen comenzó a escribir en 1977 y terminará (según él mismo estima) en 2004, a los 76 años de edad. Más de 24 horas de música; una heptalogía que responde a la clara tendencia de Stockhausen para alargar paulatinamente las duraciones de sus obras, como si se tratara de una espiral infinita.

Cada una de las óperas de *Licht* corresponde a uno de los días de la semana, y la semántica de cada ópera se relaciona con un significado etimológico germano heredado de la antigüedad. Así, *Montag* (lunes) es el día de la luna (*Mond*, en alemán), de la mujer, de Eva (la mujer primordial), de la fecundidad, de la infancia.

Muchas de las obras que Stockhausen compuso desde 1977 son autónomas pero todas –o casi todas– integran alguna de las óperas del ciclo. En una etapa inicial del proceso compositivo, Stockhausen definió la “superfórmula”, un plano general de todo este ciclo de óperas, que va siendo plasmado musicalmente en pasos sucesivos.

JMS: Usted a diseñado un plan bastante estricto y completo de todo el ciclo. Pero luego, en ocasiones, en el momento de realizar episodios concretos de cada ópera, aparece un encargo, una comisión. (Usted mismo mencionaba esto en el caso de *Orchester-Finalisten*; también es válido para *Helikopter*). ¿Cómo equilibra ambos conceptos, la planificación previa y el encargo, que –en tanto un acontecimiento imprevisto– equivale a la inyección de las intenciones de otra persona? ¿Cómo reconcilia ambos elementos?

KS: Creo que cada llamado a escribir la siguiente parte de *Licht* está llena de significado. Tomo cada pedido, cada pregunta que viene de fuera, como un desafío. Y el sistema básico de *Licht* es tan abstracto y tan general que puedo hacer cualquier formación y cualquier música con esta fórmula. Puesto que la fórmula no está atada al material. Es como un código genético, entonces pueden derivar de esta fórmula obras orgánicas de muy diferentes tipos. Un encargo compositivo no es únicamente un asunto humano, sino un llamado espiritual.

JMS: ¿Puede hablar de predestinación o de azar? ¿Tiene que ver con el Hado?

KS: Hado es una noción griega del destino. Pero yo realmente pienso, de una manera muy razonable, que los ángeles me están conduciendo.

JMS: Y por supuesto, usted tiene todo derecho a rehusar encargos que no cuadren con su plan.

KS: Sí, y lo hago. Cuando es demasiado restrictivo en lo que se refiere a las posibilidades del conjunto instrumental, no lo acepto.

JMS: En principio, supongo, todo encargo que usted reciba será aplicado a *Licht* y no a escribir una obra independiente de la ópera.

KS: Bueno, lo pienso. Por ejemplo, cuando se me pidió que escribiera un cuarteto de cuerdas para el Festival de Salzburgo, dije “no escribiré jamás un cuarteto de cuerdas”; porque desde el comienzo de mi trabajo me negué a escribir para grupos tradicionales, como un quinteto de vientos normal, o tríos y cuartetos de cuerda. Pero entonces soñé con los cuatro intérpretes tocando en cuatro helicópteros, y lo encontré tan asombroso que decidí realizarlo. La mayor parte del tiempo, cuando se me piden formaciones normales, tengo una visión que cambia la situación normal y la re-utiliza de acuerdo con mi curiosidad por lo nuevo.

El pensamiento utópico

JMS: Algunos de sus proyectos suenan utópicos, impracticables, imposibles de realizar. (Como, precisamente, persuadir a cuatro músicos que toquen a bordo de sendos helicópteros). Sin embargo,

usted halla los medios de hacerlos vivir; la manera de traerlos al mundo real, de materializarlos. ¿Dónde o cómo encuentra la energía para hacerlo?

KS: La meta es realizar lo que imaginamos. Cuando comencé, hice declaraciones acerca de obras que debían ser realizadas. Y la mayoría de esos anuncios eran tan imposibles que deduje que en estos existe otro desafío en la vida: que un compositor alcance los límites de lo que es posible en su época con un proyecto determinado, vaya –hasta cierto punto– más allá; pero que no sólo escriba novelas y textos sobre lo que querría hacer, sino que lo realice. Algo que es resultado de un enorme esfuerzo por abrir barreras; y sin embargo ser lo suficientemente modesto como para aceptar los límites de nuestro tiempo. Porque creo en la vida eterna, y si quiero ir más allá de lo que es posible ahora, tendré más vidas, otras vidas para continuar haciendo mis descubrimientos. Así que no es una situación trágica.

JMS: Algo que está en el núcleo del mecanismo artístico es tomar decisiones. ¿Cómo elegir cuando se tienen dos o tres soluciones razonables a un problema compositivo concreto?

KS: Bueno, ése es el problema básico de la composición. Aprendí a esperar hasta que ya no tengo más dudas. Así que estoy dando vueltas con bocetos y experimentos técnicos hasta que llega el momento en que estoy literalmente fascinado por una constelación de combinaciones de parámetros. Y entonces me caliento, entonces me intereso. Pero debo esperar ese punto. Y no me gusta hacer que algo se torne definitivo si no estoy seguro de que realmente me gusta. Lo cual significa que debe ser lo suficientemente misterioso para mí, suficientemente nuevo y suficientemente complicado para mí. Me agrada ser desafiado por mi mismo.

La comunicación con el público

Desde hace un tiempo, Stockhausen vive con su tercera esposa, la clarinetista Suzanne Stephens y con la flautista Kathinka Pasveer, treinta años menor, con quien tiene una relación casi filial.

JMS: Durante uno de los ensayos usted dijo, a la pasada, algo revelador: «tocamos para nosotros, el público puede presenciar». ¿Hasta qué punto la presencia del público influencia el momento de la ejecución?

KS: Kathinka dijo la última noche, después de la función: “es realmente asombroso qué silenciosos estaban”. Y este silencio de atención influyó a Kathinka enormemente. Lo espiritual se transmite cuando la gente escucha cuidadosamente, uno lo siente. Esta aura del público es tan importante para el intérprete. Es una contribución de los espíritus en la sala. Si escuchan tan intensamente, hay comunicación espiritual directa entre los espíritus que tocan y los que oyen.

JMS: ¿Y piensa usted en la presencia de un público potencial –como destinatario– en el momento de componer?

KS: No, nunca. La composición, la mayor parte del tiempo, es trabajo. Trabajo duro, elaboración. Cuando tengo un nuevo trozo en mi imaginación, se va tornando más y más claro; pero el punto inicial es como una luz: “¡ah, esto es interesante!”. Pero si no viene, simplemente hago correcciones o ensayos o cualquier otra cosa. El único signo importante para mí es que esté fascinado por algo que no conozca, que nunca haya probado antes. Si me fascina y me gusta, lo elaboro, aun si toma un año –no importa. Todo cuanto agregó a una composición, cada pequeño detalle, debe siempre ser el resultado del momento en el cual digo “¡hey, es esto!”.

JMS: Comentaba usted ayer que «el aspecto egoísta de la música debe desaparecer». Tal egotismo aparece fuertemente en el aplauso. Si nuevas obras requieren nuevas formas de oír, ¿no requieren del público también nuevos modos de manifestar «aprobación» o satisfacción?

KS: Si. Por ejemplo exigiendo escuchar varias veces ciertas composiciones.

Música cósmica

JMS: ¿Qué entiende por música cósmica?

KS: Estoy fascinado por la composición de las estrellas y los planetas. Podemos ver ahora bastante lejos. Uno puede recibir la luz de estrellas tan lejanas que acaso existan desde el comienzo del universo. Podemos recibir luz que ha viajado millones de años. Ya desde mi música puntillista más temprana (como *Kreuzspiel*, *Spiel*, *Schilagrío*), hay una muy secreta relación entre la manera en que están organizados las estrellas y planetas y cómo los sonidos están organizados en mi música. No en vano dediqué tres años de mi vida de nuevas galaxias, nuevos cúmulos estelares y la manera en que están organizados. Aprendo del cosmos. Lo que aprendo, indirectamente surge de mi mente cuando estoy organizando sonidos.

La música está cada vez más relacionada con los más recientes conocimientos de la astronomía, del estado de la matemática, de la biología, de la química, de la física, donde la naturaleza es estudiada de un modo completamente nuevo. Y hacemos descubrimientos diarios, en particular en astronomía. Todo músico debiera mirar el nuevo libro sobre el telescopio Hubble, que muestra las más extraordinarias fotografías de las galaxias, constelaciones o supernovas. Este es el mejor diccionario de composición para músicos. Porque finalmente lo que hacemos es organizar sonidos, aprendiendo de la naturaleza y del universo cómo deben equilibrarse los elementos y ser puestos en relación, y cómo tales sistemas pueden trabajar y funcionar bien. Tienen su propia belleza, perfección y polifonía.

La música está muy orientada a representar, mediante composiciones musicales, traducciones de lo que conocemos y aprendemos del universo –del macro-mundo y del micro-mundo.

Juan María Solare

CRÓNICA

Creación musical chilena

Música chilena en el exterior

Chile en el VIII Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2000"

Entre el 5 y el 11 del presente año se llevó a cabo en La Habana, Cuba, el VIII Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2000", organizado por el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME). En esta ocasión el Festival se dedicó en forma íntegra a celebrar los 80 años del maestro Juan Blanco, pionero de la música electroacústica cubana, y a los 20 años del LNME. En una nutrida agenda de conciertos (un promedio de cuatro al día), distintos lugares culturales de los barrios de Habana Vieja (Casa Fundación Osvaldo Guayasamín, Casa de la Obrapía, Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, Museo de la Música) y Vedado (Casa de las Américas, Teatro Amadeo Roldán) se inundaron de lo más selecto de la música electroacústica mundial. Algunos de los ochenta compositores que asistieron fueron los siguientes: Françoise Barrière, directora del Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges (IMEB), y Cyril Kestellikian, de Francia; Julio Sanz Vázquez, José Manuel Berenguer, Consuelo Diez, directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea de Madrid y Ricardo Climent, de España; Leo Kupper, de Bélgica; Wayne Siegel, de Dinamarca; Marco Trevisiani, de Italia; Isabel Soveral y José Pedro Oliveira, representando al Centro de Investigación en Música Electrónica de la Universidad de Aveiro, de Portugal; Pete Stollery, de Inglaterra; Ahmed Malek, de Argelia; Sung Ho Hwang, Do Jin Ahn, Jong Woo Yim y Seong Joon Moon, de Corea del Sur; Dr. Carlos Vázquez, director del Laboratorio de Música de la Universidad de Puerto Rico y presidente del Foro de Compositores del Caribe, de Puerto Rico; Catalina Peralta y Carlos Barreiro, en representación de la Asociación Colombiana de Música Electrónica (ACME), de Colombia; Rajmil Fischman, de Perú; Eduardo Kacheli, Raúl Lafuret y Martín Alejandro Fumarola, de Argentina; Flo Menezes, director artístico del Studio Panaroma de Música Electroacústica de Sao Paulo, Celio Vasconcellos y Jorge Antunes, de Brasil; Orlando Jacinto García, director de composición de la Universidad Internacional de Florida (FIU), W. Andrew Scholss, Paul Rudy, Charles Nichols, Bart Woodstrup, Pablo Ortiz; Damian CATERA, Jens Brand, Gary di Benedetto y Vivian Aldberg Rudow, de los Estados Unidos; Carlos Fariñas, director del Estudio de Música Electroacústica por Computadoras (EMEC) del Instituto Superior de Artes (ISA), Roberto Valera, compositor y profesor titular del ISA, Héctor Angulo, Juan Piñera, Fernando Rodríguez, Calixto Álvarez, Teresa Núñez, Irina Escalante, Rubén Hinojosa Chapel, el maestro Juan Blanco, de Cuba, y José Miguel Candela, de Chile.

En lo que a los compositores chilenos respecta, se tocaron el día 6 de marzo, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, las obras *Bajan gritando ellos*, sobre poema en mapudungún de Leonel Lienlaf, para cinta, en estreno mundial, de José Miguel Candela; *Sax* de Mario

Mora, para saxofón y cinta, y *Entorno II*, para saxofón y percusión programada, de Carlos Silva. Estas dos últimas obras fueron excelentemente interpretadas por el saxofonista cubano Miguel Villafruela. Por último, el día 7 de marzo, en la Casa Fundación Osvaldo Guayasamín, se escuchó la obra *Metalmambo*, para cinta, de Eduardo Cáceres.

Sin duda, uno de los puntos más altos del Festival fue el concierto, - en la sala Ernesto Che Guevara de Casa de las Américas-, de Meta Dúo, conjunto formado por el connotado saxofonista francés Daniel Kientzy y por la cubana Reina Portuondo en los dispositivos de espacialización, amplificación y transformaciones electrónicas (en tiempo real). El concierto se realizó en *eneafonía*, modo de amplificación ideado por Kientzy, constituido por 8 parlantes independientes en la sala: 2 lejos adelante, 2 cerca adelante, 2 a los lados y 2 atrás, estos últimos simétricamente rodeando al público. Se pudieron escuchar, entre otras, las obras *Palmas* del cubano Roberto Valera, para cinta sola; *Themas* del argentino H. Vaggione, para saxofón bajo, medios electrónicos y cinta (trabajada en el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique [IRCAM]); *Saxsatile* del francés Jean Claude Risset, para saxofón soprano, medios electrónicos y cinta (trabajada en UPIC) y *Rituel violet*, del brasileño Jorge Antunes, para saxofón alto, medios electrónicos y cinta.

Dentro de los aspectos tecnológicos, destacaron recursos como el *playola system*, dispositivo que permite la interpretación automática de un piano acústico en base a órdenes midi, presentado por el brasileño Celio Vasconcellos; el uso de instrumentos como el *radio drum*, interpretado por Andrew Schloss, y el *theremin*, interpretado por el propio Juan Blanco, y diversos softwares originales, ya sea para acompañar improvisadamente a un instrumento solista, como *Improvisation* de Vasconcellos, para piano y computador, y *Jackdaw* del danés Wayne Siegel, para trompeta y computador, o para la generación de obras completas, como en el caso de *Ratchets* del norteamericano Jens Brand, en la que se gatillaban vía midi diversas matracas situadas en distintos puntos de la sala de conciertos, y de *Órbitas elípticas*, obra del cubano Carlos Fariñas y software de Rubén Hinojosa Chapel, basada en información midi que se obtiene del movimiento orbital de los planetas. Como curiosidad, cabe destacar, del norteamericano Paul Rudy, la obra *Degrees of Separation Grandchild of Tree*, para cactus amplificado, efectos digitales y cinta.

José Miguel Candela

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena* entre el 1 de octubre de 1999 y el 31 de marzo de 2000, 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 15 de octubre un recital del guitarrista Romilio Orellana. En el programa de este artista figuró *Ecos australes* de Pablo Délano.

El Cuarteto de Guitarras Chordae se presentó el 29 de noviembre en la Sala América, en esa ocasión el conjunto interpretó *Cuarteto N°1* de Mario Arenas.

Escuela Moderna de Música

El 15 de octubre de 1999, en el Teatro de la Escuela Moderna de Música, se realizó un recital de guitarra a cargo de Fernando Parra Opazo. En el programa se incluyó *Preludio N°4* de Gabriel Matthey.

Los días 3, 4 y 5 de diciembre se realizó en el referido local un Festival de Primavera. Con éste se cerró el año académico del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Se

interpretaron las siguientes obras: el 4 de diciembre, de Javier Farfás, *Ritmato*, de Víctor Jara, *La partida*, en arreglo de Alejandro Caro, de Violeta Parra, *Que pena siente el alma*, en arreglo de Alejandro Caro, de Guillermo Rifo, *Cueca del cerro*, en arreglo de Javier Farfás, de Sebastián Rebhein, *Almas gemelas* y de Horacio Salinas, *Danzas*, en arreglo de Eugenio González, todas para guitarras (Ensemble de Guitarras Ritmato). El 28 de diciembre la Orquesta Moderna, dirigida por Guillermo Rifo, ofreció en la Escuela Moderna un concierto en el que se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Canción de piedra*, para arcos, de Jorge Andrés Costa, *De Quilpué la arcilla y el hombre* de Sebastián Rehbein y *Tres movimientos sensibles* de Franco Solari.

El 30 de marzo de 2000, en el Teatro de la Escuela Moderna, se presentó la Orquesta Moderna dirigida por Luis José Recart. El programa contempló *Díptico*, de Sebastián Rebhein; *Canción de piedra*, de Jorge Andrés Costa; *Tres movimientos* para orquesta de cuerdas, de Sebastián Errázuriz; *Canción invernal*, de Mauricio Yazigi, junto al estreno de *Lídice* de Javier Farfás y de *Tres visiones de un sikuris atacameño* de Carlos Zamora.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

A partir del 9 de noviembre del año pasado se realizó el XIII Ciclo de Pianistas Jóvenes, evento ya tradicional, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y que contó con la colaboración del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En el primer concierto, realizado en el Auditorio del Instituto, actuó Christoph Scheffelt y se escuchó *Poema trágico* N°5 de Domingo Santa Cruz. El 11 de noviembre actuó Claudia Rubio quien, como obra chilena, seleccionó la misma pieza de Santa Cruz y el 18 de noviembre intervino Max Zegers que también interpretó *Poema trágico* N°5 de Santa Cruz. El XIII Ciclo de Pianistas Jóvenes concluyó con la actuación de Daniela Acosta, que se presentó en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal.

Instituto de Chile

El 19 de octubre, en el auditorio del Instituto de Chile, se rindió un homenaje al educador Francisco Galdámez. En esa oportunidad la pianista Elmma Miranda ofreció un recital en el que interpretó dos *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, dos *Preludios*, de Alfonso Leng y *Cinco Poemas trágicos* de Domingo Santa Cruz.

El jueves 16 de diciembre, en el auditorio del Instituto de Chile se realizó la sesión de clausura de las actividades de dicha corporación, oportunidad en que se ofreció una presentación musical. El programa estuvo integrado por las siguientes obras: *Sugerencias de Chile* de Jorge Urrutia Blondel y *Siete preludios breves* de Miguel Letelier, ambas para guitarra, que fueron interpretadas por Luis Orlandini. Además, *Madrigal* de Alfonso Letelier, *Tres canciones españolas* (1. *Los olivos grises*; 2. *La plaza tiene una torre*; 3. *La lluvia*) de Federico Heinlein y *Cuatro cantares* (con textos quechuas) de Carlos Botto, que fueron interpretados por la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañada por la pianista Elvira Savi.

Goethe Institut

El 6 de octubre del año pasado, en el auditorio del Instituto, dentro del II Ciclo de Jóvenes Intérpretes del Departamento de Música de la Facultad de Artes, actuó el Cuarteto de Saxofones Villafruela. En la ocasión interpretó *Cinco danzas breves* de Luis Advis y estrenó *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich.

El 29 de noviembre de 1999 se realizó en el auditorio del Instituto Goethe de Santiago, un concierto del Ensemble XXI de la Universidad Católica de Chile; en el programa se contempló *Tango y Trote* de Carlos Zamora, *Quetinto* de Alejandro Guarello y *Estaciones* de Edward Brown.

El 7 de diciembre pasado ofreció un recital el dúo formado por el flautista danés Lars Graugaard y la arpista chilena Sofía Asunción Claro. En el programa se incluyeron dos obras de

autor nacional: *Comentarios breves*, para flauta y arpa, de Fernando García, y *Solo por el Ande*, para flauta sola, de Juan Amenábar.

El 28 de marzo de este año, al cumplirse el primer aniversario de la muerte del compositor Federico Heinlein, se efectuó un concierto de homenaje organizado por la agrupación Federico Heinlein Ensemble. El acto se inició con breves palabras del director del Goethe Institut y una corta conferencia sobre el compositor dictada por el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino. El programa contempló, en la primera parte, las siguientes composiciones de Federico Heinlein: *Meciendo* y *Dame la mano* (textos de Gabriela Mistral), para canto (Ilse Simpfendorfer) y piano (Patricia Rodríguez); *Die Weise* (texto de Ruth Schumann) y *Das Schiffein* (texto de Ludwig Uhland), para canto (Marisol González) y piano (Patricia Rodríguez); *La carta de Violeta* (texto de Violeta Parra) y *Clara Sandoval* (texto de Nicanor Parra), para canto (Marisol González) y guitarra (Luis Orlandini), además de *Balada matinal* (texto de Manuel Machado), para canto (Ilse Simpfendorfer) y piano (Patricia Rodríguez). Para terminar la primera parte se interpretó *Yaraví*, de *Cinco canciones para tres voces iguales* (texto tradicional argentino), para voces masculinas; *Crear*, de *Arte Joven* (texto de Federico Heinlein), para voces femeninas, y *Pena de mala fortuna* (texto de Pablo Neruda), de *Dos coros para cuatro voces mixtas*; estas tres obras corales fueron presentadas por coro FEDECOR, dirigido por Eduardo Torres. En la segunda parte del concierto se incluyeron las siguientes obras: *Quiétude* (texto de Juana de Ibarbourou) y *Lluvia* (texto de Ernesto Morales), para canto (Marisol González) y piano (Patricia Rodríguez); *Suite* para dos flautas (Florángel Mesko, Jorge Valdebenito) y piano (Patricia Rodríguez); *Despedida de invierno* para piano (Patricia Rodríguez), *Tripartita* para quinteto de vientos (Quinteto Pro Arte). El concierto finalizó con el estreno de *Canción de Marcelo Cielomar* y *No hay tiempo que perder* (textos de Vicente Huidobro) que Heinlein compuso para soprano, contralto y piano. La interpretación estuvo a cargo del Federico Heinlein Ensemble (Marisol González, Ilse Simpfendorfer y Patricia Rodríguez).

Teatro Municipal de Ñuñoa

El 6 de octubre se presentó en el Teatro Municipal de Ñuñoa el sexto concierto de la Temporada 1999 de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, agrupación dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación. En el programa se incluyeron las siguientes obras de compositores chilenos: *Tríptico de los lagos*, para saxofón y orquesta de cuerdas, de Sebastián Rehbein, el solista fue Alejandro Vásquez; *Urbexuda en tres movimientos*, para guitarra eléctrica y orquesta de cuerdas, de Javier Farías, actuando como solista Felipe Llanos, y *Ritual de la tierra*, suite de ballet, de Guillermo Rifo, quien actuó como director de las tres composiciones nacionales.

El 17 de noviembre, en el mismo teatro, la Orquesta de Cámara de Chile dependiente del Ministerio de Educación, que dirige Fernando Rosas, interpretó *Misterios* de Fernando García, obra dedicada por el autor a dicho conjunto orquestal.

Teatro Municipal de Santiago

El 30 de noviembre finalizó el XIII Ciclo de Pianistas Jóvenes 1999, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. El concierto estuvo a cargo de Daniela Costa, quien incluyó dentro de su programa *Preludio* del chileno Edgardo Cantón. En los días 30 de noviembre, 1 y 3 de diciembre se presentó en el Teatro Municipal la Orquesta de Cámara Mayo-Argentina dirigida por Luis Roggero con un mismo programa, que incluía *Andante* de Alfonso Leng.

Universidad Católica, Centro de Extensión

Del 22 de noviembre al 26 del mismo mes se realizó, en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica, el IX Festival de Música Contemporánea Chilena. En el concierto del 22 se presentaron las siguientes obras: *Quinteto* (Ensemble XXI: Alejandro Lavanderos,

flautas; Jorge Postel, oboe; Francisco Gouet, clarinetes; Edward Brown, corno; Jorge Espinoza, fagot) de Pablo Délano; *Quinteto N°2* (Ensemble XXI) de Carlos Zamora; *A* (obra electroacústica) de Francesca Ancarola; *Vetro* (Luis Rossi, clarinete; Rubén Sierra, violín; Celso López, violoncello; Alejandro Guarello, dirección) de Alejandro Guarello; *Cuarteto de la luna* (Cuarteto Villafruela: Miguel Villafruela, saxo soprano; Cristián Mendoza, saxo alto; Rodrigo Santic, saxo tenor; Alejandro Rivas, saxo barítono) y *Tres piezas* (Cuarteto Villafruela) de Fernando García. El 23 de noviembre se interpretaron las siguientes piezas: *Mímetis* (Alejandro Lavanderos, Carolina La Rivera, Fernando Figueroa, Nicolas Funes, flautas) de Aliocha Solovera; *Muda* (David Núñezañez, violín) de Gabriel Gálvez; *Memoria de los Andes* (obra electroacústica) de Edgardo Cantón; y *Magsof* (Jorge Quiroz, violín, José Ignacio Lagos, flauta) de Rodrigo Rubilar. El día 24 de noviembre se programaron las obras siguientes: *Cueca para la exaltación de Jorge Peña Hen* (Oscar Ohlsen, Luis Orlandini, guitarras) de Gabriel Brncic; *Tres baladas* (Pablo Sanhueza, flauta; Gastón Etchegoyen, piano) de Fernando Guede; *Alalí* (Hanny Briceño, soprano; Alejandro Lavanderos, flauta; Alejandro Ortíz, clarinete; Celso López, violoncello; Pablo Aranda, dirección) de Daniel Osorio; *Ludus vocalis* (obra electroacústica) de Juan Amenábar; y *Sola y eterna* (Benjamin Dieltjens, clarinete; Tom Pauwels, guitarra; Kim Vanden Brempt, piano; David Núñezañez, violín) de Cristián Morales. El jueves 25 de noviembre se escucharon las obras que se indican: *Do not go gently* (Enrique López, viola; Ximena Ugalde, piano) de Federico Heinlein; *303* (Alejandro Lavanderos, flauta; Miguel Ángel Jiménez, piano) de Boris Alvarado; *Permanencia I* (obra electroacústica) de Iris Sangüesa; *Quattro liriche brevi* op.61 (Miguel Villafruela, saxo; Gastón Etchegoyen, piano) de Juan Orrego Salas, y *Oir-B* (Alejandro Lavanderos, flauta; Gastón Etchegoyen, piano) de Pablo Aranda. En el último concierto del IX Festival de Música Contemporánea Chilena se incluyeron las obras que se mencionan a continuación: *Atemporal* (Cuarteto Sur: Juan Sebastián Leiva, violín I; Nelson Ángel, violín II; Claudio Gutiérrez, viola; Alejandro Tagle, cello) de Alberto Cumplido; *Riff* (Cuarteto Villafruela) de Carlos Silva; *Concierto para guitarra* (Alejandro Peralta, guitarra; Alejandro Ortiz, clarinete; Alejandro Tagle, cello; Gonzalo Muga, José Díaz, percusiones; Carlos Vera, director) de Hernán Ramírez; *Als ich deinen Namen noch nicht Kannte* (Raúl Céspedes, guitarra; Carlos Vera, percusión) de Leni Alexander, y *El reencuentro* (Conjunto de Percusión de la Universidad Católica, director: Carlos Vera) de Guillermo Rifo.

El 15 de diciembre del pasado año, en el Centro de Extensión se estrenó el oratorio a la chilena *Por Navidad* escrito en décimas por Fidel Sepúlveda y con música de Gastón Soublette, quien trabajó sobre la base de melodías populares chilenas de diversas regiones del país. La obra está concebida para coro a cuatro voces, con acompañamiento de guitarra, guitarrón, oboe, cello e instrumentos de percusión, y el estreno estuvo a cargo del Coro de Estudiantes de la Universidad Católica, dirigido por Víctor Alarcón. Este nuevo oratorio popular se presentó, una vez más el 20 de diciembre en la Catedral de Santiago.

Universidad de Chile, Casa Central

El 1 de diciembre, en la Sala Sazie de la Casa Central de la Universidad de Chile, se inauguró la Universidad Virtual. Para dicha inauguración se invitó a participar al Cuarteto de Saxofones Villafruela, que interpretó *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

El 2 de diciembre, en el Patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó el lanzamiento del primer registro fonográfico de música compuesta por el fallecido compositor Nino García, que contó con la colaboración del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación (FONDART). En esa ocasión se ofreció un concierto del Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Edgardo Salgado, violoncello; Karina Glasinovic, piano y Cirilo Vila, piano y dirección musical) en que se interpretaron las siguientes obras de Nino García: *Larga distancia*, *La contaminación de la primavera*, *Trío* (dos flautas y piano), *Gran sonata* (violín y piano) y *Formulaciones anímicas* (piano).

Universidad de Chile, Sala FECH

En el auditorio del nuevo local de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile se realizó un ciclo de conciertos denominado "Apología de la música contemporánea". En el primer concierto se escucharon las siguientes obras de autores de nuestro medio: *K en Re* (Cristián Vásquez, flauta) de Cristián Vásquez, *Fragmento* (Guillermo Lavado, flauta; Luis Alberto Latorre, piano) de Rodrigo Villarroel; *Cuarteto N°3* (Cuarteto Nuevo Mundo: Alberto Dourthé, violín I; Héctor Viveros, violín II; Claudio Cofré, viola; Juan Goic, cello) de Celso Garrido-Lecca; *Fuerzas naturales* (Víctor Barbagelata, tenor; Dante Burotto, clarinete; Sergio Menares, vibráfono; Daniel Navarrete, contrabajo; dirección: Aliocha Solovera) de Rodrigo Cádiz, con textos de Vicente Huidobro, y *Zuytt* (Cuarteto de saxofones Villafruela) de Andrés Ferrari. En el concierto del día 11 se incluyeron las siguientes obras: *Dos piezas* para piano (Fernando Ortega) de Daniel Osorio; *PC-J25* (Javier Bustos, corno inglés; Luis Alberto Latorre, piano) de Andrés Alcalde; *Quasi fantasía en quasi trío* (Paula Barrientos, flauta; Alejandro Tagle, cello; Mario Feito, piano) de Mario Feito; *Cuarterola* (Guillermo Lavado, flauta; Celso López, cello; Miguel Zárate, marimba; Luis Alberto Latorre, piano; dirección: Alejandro Guarello) de Alejandro Guarello, y *Memorias de los Andes* (obra electroacústica) de Edgardo Cantón.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 14 de octubre pasado en la Sala Zegers se presentó el guitarrista Luis Orlandini. En su concierto interpretó *Siete Preludios breves* de Miguel Letelier. Este mismo intérprete ofreció en la misma sala otro recital el 2 de noviembre, donde incluyó *Partita 1999* de Gabriel Matthey. El 18 de octubre el violinista Juan Carlos Soto acompañado en el piano por Cirilo Vila interpretaron *Sonata* para violín, op.9, de Juan Orrego-Salas. El 28 del mismo mes efectuó un recital el cellista Patricio Barría, acompañado en el piano por Cirilo Vila. En el programa figuró la *Sonatina* para cello y piano de Federico Heinlein.

El 2 de noviembre se presentó el guitarrista Fernando Sandoval. En su programa comprendió la *Partita 1999* de Gabriel Matthey. El 11 de noviembre, en la misma sala, actuó el trío formado por Jaime de la Jara, violín; Patricio Barría, cello y Cirilo Vila, piano. En esta presentación el grupo mencionado estrenó *Aforismos* de Fernando García, obra dedicada al conjunto por el compositor. El 12 de noviembre se realizó la segunda etapa del Primer Concurso de Música de Cámara organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes. En dicha etapa se presentaron el Sexteto de Percusión (Alvaro Recabarren, Ella Ponce, Diego Urbano, Gonzalo Ortega, J. Pablo Gaete, Marco Soto, directora: prof. Elena Corvalán), que interpretó la *Tonada N°7* de Pedro Humberto Allende, y el Cuarteto de Cuerdas (Marisol Infante, Javier Reyes, violines; Julio Soto, viola; Marisol García, cello), que presentó el *Cuarteto N°1*, op.20, de René Amengual. Del 15 al 17 de noviembre, en la Sala I. Zegers, se realizó el III Ciclo de Música Contemporánea del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El 17, el Coro Femenino de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Boris Alvarado, incluyó en su programa *El viento en la isla* de Eduardo Cáceres y *LUPP* del mismo Boris Alvarado. En el segundo concierto del III Ciclo de Música Contemporánea, el 16 de noviembre, se presentó la pianista Elmma Miranda sólo con compositores chilenos. Las obras elegidas por la intérprete fueron: *Semblanzas chilenas* de Carlos Riesco, *Suite* de Marcelo Morel, *Diez preludios*, op.3 de Carlos Botto y *Sonata*, op.60 de Juan Orrego-Salas. En el concierto presentado por el Conjunto de Cámara de Percusión, que dirige la Prof. Elena Corvalán, realizado el 30 de noviembre, se interpretaron *Estudio N°39* de Ramón Hurtado y *Tonada N°7* de Pedro Humberto Allende.

En el concierto de música de cámara ofrecido el 13 de diciembre, el cuarteto formado por Marisol Infante, violín I; Javier Reyes, violín II; Julia Soto, viola, y Marisol García, cello, interpretaron el tercer movimiento del *Cuarteto N°1* de René Amengual. El 15 de diciembre de 1999 se ofreció un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile. En la primera parte actuó un

quinteto de bronce integrado por miembros de la Sinfónica, grupo que incluyó en su programa *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, en arreglo para ese conjunto de vientos. En la segunda parte del concierto se presentó la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Miguel Pizarro. Entre las obras interpretadas por la Orquesta, figuró el *Aire chileno* N°3 de Enrique Soro. El 28 del mismo mes, en la Sala I. Zegers, se presentaron obras electroacústicas de los siguientes autores: Carmen Aguilera (*Pachamama*), Oscar Carmona y Andrés Ferrari (*Cornos vemos, ballenas no sabemos*), Antonio Carvallo (*Isaar*), Andrés Ferrari (*Inflexiones*) y Edgardo Cantón (*Memorias de Los Andes*).

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

El 22 de octubre de 1999, en el Teatro de la Universidad de Chile, en el último concierto de la Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino Klinge, se estrenó *Tramas* para orquesta de Miguel Letelier, obra encargada por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Esta obra de Letelier se repitió, en la misma sala, al día siguiente.

El 3 de diciembre David del Pino Klinge, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, dio a conocer dos nuevas obras de autor chileno: *Sikuris*, de Carlos Zamora, obra ganadora de la III Audición de Compositores Chilenos, y *Cachimbo iquiqueño* de Guillermo Rojas. Ambas obras se presentaron nuevamente en el Teatro de la Universidad de Chile el día 4.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

El 3 de octubre de 1999, en el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana, se realizó dentro de la 3ª versión del ciclo "Los alumnos de la UMCE ofrecen a Ud", un concierto de piano. En el programa figuraron *Preludio* de Luis Advis, que interpretó Yurgen Ibáñez, *Salirraspa* de Eduardo Cáceres y *Pájaro desconocido con sombrero soberbio* de Fernando García, ambas obras presentadas por Freddy Ogalde. El 6 de octubre, en el mismo salón, siempre dentro del ciclo "Los alumnos de la UMCE ofrecen a Ud.", la guitarrista Carla Gómez ejecutó *Tema libre* N°1 de Violeta Parra.

El 8 de noviembre, en el Salón de Honor de la UMCE, actuó la Orquesta Juvenil Conservatorio de Música Universidad Austral de Chile conducida por Pablo Matamala. Dentro del programa dicha orquesta contempló, en una versión para el conjunto, una *Suite (Jardinera, Run Run va p'al Norte, Que pena siente el alma, Casamiento de negros)* de Violeta Parra.

El 9 de diciembre, en el Salón de Honor, en el Encuentro Coral universitario realizado dentro del ciclo "Natividad en la UMCE", el Coro de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Mauricio Cortés, interpretó *Canción de luna*, con texto de Federico García Lorca, de Cirilo Vila.

Otras Salas

El 16 de octubre pasado, la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas, ofreció el último concierto de la Temporada 1999 de la Corporación Cultural de las Condes en la Parroquia San Vicente Ferrer. En el programa de dicho concierto se incluyó el estreno de *Misterios*, obra escrita especialmente para ese conjunto orquestal por Fernando García.

El 4 de noviembre, en la Casona de Las Condes, la Camerata Beethoven de la Fundación Beethoven conducida por Fernando Rosas, ofreció un concierto en celebración del 90 aniversario de Chiletabacos. En dicho concierto se interpretó *La chimba* de Guillermo Rifo, obra especialmente escrita para la ocasión.

El 25 de noviembre, en la Parroquia San Francisco de Sales, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile bajo la dirección de Fernando Rosas. En el programa interpretado se contempló *Tres movimientos* para orquesta de cuerdas de Sebastián Errazuriz.

Entre el 26 y el 28 de noviembre, en el Centro Cultural la Cúpula, se presentó la nueva ópera *Tántalo* creada por Mauricio Díaz. La obra, que fue montada por la compañía La Casa de la Nueva, toma como punto de partida el mito griego de Tántalo, el rey de Lidia, y la historia de

la niña que murió ahogada en el barro en la localidad de Turmero, Colombia, hace algún tiempo. Mauricio Díaz en su ópera emplea sintetizadores, sampler, percusión electrónica, un violín con cintas grabadas, dos sopranos (Jenny Muñoz, Daniela Rivera), mezzosoprano (Evelyn Ramírez) y barítono (Nicolás Oyarzún). Musicalmente la ópera *Tántalo* fue dirigida por Alejandro Miranda, la dirección escénica estuvo a cargo de Mauricio Díaz, el vestuario es de Claudia del Fierro, el diseño de luces de Paola Saavedra y la escenografía de Carlos Navarrete.

El 30 de noviembre, en el Centro Cultural Montecarmelo, actuó el Coro Femenino de la Universidad Católica de Valparaíso, que dirige Boris Alvarado. En el concierto presentaron *El viento en la isla* de Eduardo Cácares y *LUPP* de Boris Alvarado.

El 15 de diciembre de 1999, en la Casa de la Cultura de México, ofreció un recital el Cuarteto de Cuerdas ganador del 1er Concurso de Música de Cámara de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El conjunto, formado por Marisol Infante, violín I; Javier Reyes, violín II; Julio Soto, viola y Marisol García, cello, incluyeron en su concierto en dicha Casa de la Cultura el *Cuarteto* N° 1, op. 20, de René Amengual.

El 23 de diciembre, en la Iglesia de San Francisco, el cantautor Angel Parra estrenó en Santiago su *Oratorio de Navidad*, obra compuesta durante su detención en el campo de prisioneros de Chacabuco, donde pasó la Noche Buena de 1973. En el oratorio, que posee seis partes, intervinieron una voz solista y guitarra (Angel Parra), un coro (el Coro de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón), un conjunto instrumental (quena, charango, cello, contrabajo, percusiones, piano) y un actor, que narra los textos, todos bajo la conducción del pianista y arreglador Matías Pizarro.

El VIII Festival Rosita Renard, realizado en enero de este año, como siempre en el parque Las Majadas de Pirque, contó con la presencia de la Orquesta de Cámara de Chile, dependiente del Ministerio de Educación y que dirige Fernando Rosas. En su programa el maestro Rosas incluyó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

En las Regiones

V Región

Entre el 27 y el 30 de octubre del año pasado se realizaron las V Jornadas Musicales de Los Andes 1999, auspiciadas por la Ilustre Municipalidad de Los Andes, en esta ocasión destinada a rendir un homenaje al maestro Víctor Tevah, que fuera director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile. En el primer concierto, el día 27, el Orfeón Nacional, dirigido por Héctor González Cueva, interpretó una *Selección de música chilena* de Vicente Bianchi, en arreglo para banda de Ramón Ávila; y en el tercer concierto, el 29 de octubre, el Cuarteto de saxofones Villafruela interpretó *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich y *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

Entre el 8 y el 13 de noviembre se realizó en la ciudad de Viña del Mar el XXVI Concurso Internacional de Ejecución Musical Dr. Luis Sigall, que en esta oportunidad correspondió a la mención guitarra. La obra chilena para guitarra sola obligatoria en esta edición del evento, fue previamente encargada al compositor Gabriel Matthey, que la tituló *Partita 1999*. La pieza de Matthey, por tanto, fue interpretada por los 18 concursantes, de Afganistán, Alemania, Chile, Croacia, Cuba, Dinamarca, Francia, Holanda, Hungría y Suecia.

El 8 de octubre, para celebrar los 90 años de Chiletabacos, se presentó en la Iglesia de Casablanca la Camerata Beethoven de la Fundación Beethoven, dirigida por Fernando Rosas. En el programa se interpretó entre otras, la obra de Guillermo Rifo *La chimba*, dedicada por su autor a esa empresa en su aniversario.

Organizados por la Municipalidad de Zapallar, el Trío Bela, formado por Valene Georges (clarinete), Eduardo Salgado (cello) y Cirilo Vila (piano), fue invitado a dar dos conciertos en dicho balneario. En el segundo de estos recitales, que se presentaron bajo la denominación de "Trío Bela On the Rocks", realizado el 30 de enero de este año en el roquerío Mar Bravo, se presentó *De los sueños* de Fernando García, obra para clarinete piccolo y piano, dedicada a Valene Georges por su autor.

VI Región

El 12 de noviembre, con ocasión de las celebraciones de los 90 años de vida Chiletabacos, en la ciudad de San Fernando actuó la Camerata Beethoven de la Fundación Beethoven, bajo la dirección de Fernando Rosas, dentro de un programa que contempló *La Chimba* de Guillermo Rifo, obra dedicada al aniversario de Chiletabacos.

IX Región

El 23 de noviembre, en la Sala Santa Cecilia de Temuco, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital en el que incluyeron *El amor* de Luis Advis, *Dame la mano* de Federico Heinlein, *Balada* de Edgardo Cantón, *Plenilunio* de Domingo Santa Cruz y *La gitana* de Juan Orrego-Salas.

Del 22 al 27 de enero se realizaron las Jornadas Musicales y Culturales de Villarrica 2000, organizadas por la Municipalidad de esa localidad. El día 22, en la Iglesia de San Francisco y el 23 en la Catedral, se presentó el autosacramental *Por Navidad* con textos de Fidel Sepúlveda y música de Gastón Soublette, con la participación del Coro de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Víctor Alarcón.

X Región

El día 7 y 8 de octubre se realizó en Valdivia el IV Encuentro de Música Chilena Contemporánea 1999, prestigioso evento que organiza anualmente el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (UACH). El día 7, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música, se efectuó una charla-concierto, "La música chilena para piano en el siglo XX", de la profesora Ximena Cabello, y en la que participaron alumnos de ella y del profesor Sergio Parra. Las obras de autores chilenos que se interpretaron en la ocasión fueron las siguientes: *Andante appassionato* (Ximena Cabello) de Enrique Soro, *Dolora* (Ximena Cabello) de Alfonso Leng, *Tonada N°5* (Jorge Becerra) y *Tonada N°10* (Ximena Vásquez) de Pedro Humberto Allende, *Poema trágico N°5* (Mahani Teave) de Domingo Santa Cruz, *Preludio N°2* (Ximena Vásquez) de Carlos Botto y el estreno de *Estudiantinas* para piano solo de Gabriel Matthey. Las 20 piezas que conforman la obra de Matthey fueron interpretadas con la participación de Mario Antonio Abarca, Francisco Lara, Erica Kock y Natalia Morales. El 8 de octubre, en la Sala Lord Cochrane de la Municipalidad de Valdivia, se clausuró el IV Encuentro con un concierto en cuya segunda parte participó la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral. El concierto se inició con *Tres caracteres*, op.53, para cuarteto de cuerdas (Cuarteto de Cuerdas UACH: Anatoli Charov, violín I; Patricio Contreras, violín II; Osvaldo Urrutia, viola; Héctor Escobar, cello) de Carlos Botto; a continuación se estrenó *Dos cuecas* para violín solo (Anatoli Charov) de Ignacio Moreno; también se escucharon por primera vez *Trío reloj Mahler* (Anatoli Charov, violín; Héctor Escobar, cello; Ximena Cabello, piano) de Anatoli Charov, y dos piezas para guitarra de Víctor Biskupovic, *Vuelo virtual e Improvisaciones en Rag Mayor*, que fueron interpretadas por el propio autor. La primera parte del concierto terminó con *Cuarteto*, 1962 (Cuarteto de cuerdas UACH) de Eduardo Maturana. En la segunda parte del concierto, la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Chile, estrenó tres obras: *Concierto en Sol Mayor* para violín, orquesta de cuerdas y bajo continuo, de Marco Antonio Cuevas; *De Quilpué, la arcilla y el hombre* para orquesta de cuerdas, de Sebastián Rehbein, y *Tres visiones de un Sikuris atacameño* para orquesta de cuerdas, de Carlos Zamora.

El 23 de noviembre, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música, se presentaron el flautista Lars Graugaard y la arpista Asunción Claro. En el programa figuraron *Solo por el Ande* de Juan Amenábar, para flauta sola, y *Comentarios breves* de Fernando García.

Del 27 de enero al 5 de febrero del 2000 se desarrollaron las XXXII Semanas Musicales de Frutillar. En el concierto de apertura, la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile, dirigida por el comandante Mario Valdés Gómez, incluyó *Marcha* para percusión y banda de Guillermo Rifo. El 30 de enero participó la Orquesta Juvenil del Conservatorio de la Universidad Austral

de Valdivia, dirigida por Pablo Matamala, con una *Suite (Jardinera, Run Run va p'al norte, Que pena siente el alma, Casamiento de negros)* de Violeta Parra. El 31, el Sexteto de Percusión, conjunto ganador del 1er Concurso de Música de Cámara de la Facultad de Artes de Universidad de Chile, dirigido por Elena Corvalán, interpretó *Tonada N°7* de Pedro Humberto Allende; además, ese día la Orquesta Filarmónica de Quilmes, dirigida por Juan Florentino La Moglie, hizo oír *Andante* de Alfonso Leng. El 1 de febrero actuó la pianista Mahani Eita Teave, quien interpretó *Poema trágico N°5*, op. 11, de Domingo Santa Cruz. Finalmente, el día 2 de febrero se presentó el Coro de la Universidad de Concepción, conducido por Mario Cánovas, que cantó *Run Run se fue p'al norte* de Violeta Parra, *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, ambas en arreglo de Mario Cánovas, *Cuando Valparaíso* de Demetrio Arenas, en arreglo de Carlos Hernández, *Rocío y Cantaba el pidén* de Mario Cánovas y *En la tierra arada* de Domingo Santa Cruz.

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

Estreno de Gustavo Becerra en México

El 17 de julio de 1999, en la sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, el cellista mejicano Carlos Prieto, acompañado por el pianista Edison Quintana, estrenó la *Sonata N°5*, para cello y piano de Gustavo Becerra. Esta obra fue dedicada por el compositor al notable cellista mejicano.

Chile en los World Music Days 1999

En el festival internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), World Music Days, que en 1999 se llevó a efecto en Rumania, se programaron obras de tres compositores chilenos. Juan Lémann, Mario Mora y Aliocha Solovera. El evento se realizó en varias ciudades entre el 25 de septiembre, día de su inauguración por la Orquesta Filarmónica "Georges Enescu" en el Ateneul Român de Bucarest, y el 8 de octubre, en que se ofreció el último concierto en la localidad de Bacau, en la Sala Ateneu. La obra de Aliocha Solovera, *Ciclos*, para cuarteto de cuerdas, se interpretó en la Sala Auditorium de Bucarest, el 27 de septiembre. La obra para saxofón y cinta de Mario Mora, *Sax para sax*, se programó para el 29 de ese mismo mes en la Sala Academici de Muzica Gheorghe Dima, de la ciudad de Cluj-Napoca; y *Obertura de concierto*, de Juan Lémann, se presentó en la Sala Filarmonicii Banatul de Timisoara, el 8 de octubre.

Gira del Ensemble Bartók a Praga y Salzburgo

El Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano) visitó varias ciudades europeas durante octubre de 1999, donde ofreció conciertos, talleres, conferencias, entrevistas a los medios de comunicación y otras actividades en que los miembros del grupo dieron a conocer la situación de la música chilena. El 5 de octubre el Ensemble actuó en el Aula Magna de la Universidad Palacky, Olomuoc. Dentro del programa que presentó, incluyó *Nocturno* de Alfonso Letelier, *Silogfstika II* de Santiago Vera, *India hembra* de Guillermo Rifo y *Epigramas* de Eduardo Cáceres. El día 8 del mismo mes, el Ensemble Bartók actuó en el Instituto Carl Orff del Mozarteum de Salzburgo; allí el grupo interpretó el mismo programa, que repitió nuevamente el 12 de octubre, en el castillo Leopoldskron.

Gira del Coro de la Universidad Metropolitana a España

El Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), que dirige Ruth Godoy, viajó en octubre a España invitado a participar en el Concurso Coral Internacional de Tolosa, que se efectuó entre el 14 de octubre y el 2 de noviembre del pasado año. Antes de dirigirse a Tolosa, el Coro de Madrigalistas ofreció un concierto el 15 de octubre

patrocinado por la Embajada de Chile en Casa de América, Madrid. El programa comprendía las siguientes obras chilenas: *Tres sonetos*, *En los bosques*, *Sabrás que no te amo* y *Dos amantes dichosos* de Sylvia Soublette, *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein, *Arranca, arranca* y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo de Santiago Vera, *La naranja nació verde*, cueca tradicional en arreglo de Alejandro Pino, *Opa, opa* de Isla de Pascua en arreglo de Marco Dusi y *Caliche*, cueca nortina arreglada por Waldo Aranguiz. El día 18 de octubre, en la Iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid, el Coro interpretó *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Caballo del alba* de Juan Amenábar y *En los bosques* de Sylvia Soublette.

El 21 de octubre el Coro de la UMCE se trasladó a Segovia invitado por la Universidad San Estanislao de Koska. Allí ofreció un concierto en la Sala de Conferencias del Campus de Santa Cruz la Real y se cantaron obras de Federico Heinlein (*Pena de mala fortuna*), Sylvia Soublette (*En los bosques*, *Sabrás que no te amo*) y Violeta Parra -S. Vera (*Gracias a la vida*) y una cueca tradicional en arreglo de A. Pino (*La naranja nació verde*). El 23 el Coro cantó en la Capilla de San Gregorio de Valladolid. En el programa se incluyó *Padre nuestro* de Juan Amenábar. El 24 el Coro de Madrigalistas ofreció un concierto de música latinoamericana en la iglesia de San Andrés donde presentó *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Caballo del alba* de Juan Amenábar, *En los bosques* de Sylvia Soublette, *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein y *Gracias a la vida* de Violeta Parra-S. Vera. La Sociedad Filarmónica de Burgos, invitó a tomar parte al Coro de Madrigalistas de la UMCE en su Temporada de Conciertos. En el programa el Coro presentó en el Teatro del Círculo Católico de Obreros, *En los bosques*, *Sabrás que no te amo* y *Dos amantes dichosos* de Sylvia Soublette, *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Gracias a la vida* de Violeta Parra-S. Vera, *Opa, opa*, tradicional pascuense - M.Dusi, y *Caliche*, cueca nortina -W. Aranguiz. El Coro de Madrigalistas actuó el viernes 29 en el Teatro Leidor, en la categoría polifonía del Concurso Internacional de Tolosa. Allí cantó *En los bosques* de Sylvia Soublette; y en la categoría folclore presentó *Gracias a la vida* de Violeta Parra-S. Vera, *La naranja nació verde*, cueca tradicional- A. Pino, *Opa opa* tradicional pascuense -M. Dusi, y *Caliche*, cueca nortina- W. Aranguiz. El día 30 el Coro viajó a Santurtzi para realizar un concierto en la Iglesia de San Jorge, en el marco del XX Encuentros Internacionales de Coros. En el programa se contempló *En los bosques* y *Sabrás que no te amo* de Sylvia Soublette, *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein, *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Gracias a la vida* de Violeta Parra-S. Vera y *La naranja nació verde*, cueca tradicional- A. Pino. El 31, en la Parroquia de Santa María, en Tolosa, en una misa solemne, el Coro de Madrigalistas cantó *Padre nuestro* de Juan Amenábar.

Sergio Ortega y Gustavo Becerra en Praga

El 17 de enero del presente año, la cellista chilena radicada en Europa, Eva Bravo-Simek, ofreció un concierto en la Sala Martinu de la Facultad de Música de la Academia de Artes Musicales de Praga que funciona en el Palacio Lichtenstein, acompañada en el piano por Eva Glaucova. En su programa, Eva Bravo-Simek incorporó dos obras de autor chileno, *Quiriván*, partita para violoncello solo de Sergio Ortega y *Sonata N°1* para violoncello y piano de Gustavo Becerra. El concierto contó con el auspicio de la Embajada de Chile en la República Checa.

Dúo Escobar-Cabello en Alemania

El dúo formado por el cellista Héctor Escobar y la pianista Ximena Cabello ofreció cuatro conciertos en Alemania, entre el 11 y el 18 de febrero del presente año. En dichos conciertos presentaron obras de autores latinoamericanos, especialmente chilenos. El primer recital, el 11 de febrero, se realizó en la ciudad de Koblenz, en la Mutter Beethoven Haus, organizado por la Sociedad Mozart. En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Serie* para violoncello solo y *Cuadernos de zoología* para cello y piano, de Fernando García; *Sonata N°3* para cello y piano, de Gustavo Becerra; *Arcana N°1* para cello y piano, de Santiago Vera; *Sonatina* para cello y piano, de Federico Heinlein, y *Andante appassionato* para piano de Enrique Soro. Este mismo programa

fue repetido por el Dúo Escobar-Cabello en Neuwied, el 13 de febrero, en la Sala de Conciertos de la Casa de Pianos Thilemann. El 15 de febrero, en la mañana, el Dúo ofreció un concierto para escolares en la ciudad de Trier, éste se efectuó en el Auguste Viktoria Gymnasium y en su programa contempló algunas de las obras arriba mencionadas. El último concierto lo ofreció el dúo Escobar-Cabello el 18 de febrero en Trier, en el Bischöfliches Museum; allí interpretaron *Cuadernos de zoología* de Fernando García, *Sonata N°3* de Gustavo Becerra, *Arcana N°1* de Santiago Vera y *Sonatina* de Federico Heinlein.

Música para saxofón de compositores nacionales en Cuba

El saxofonista cubano Miguel Villafruela, profesor de saxofón del Departamento de Música de la Facultad de Artes, fue invitado a participar en el VIII Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2000" (ver p.74). En ese Festival el profesor Villafruela se presentó en dos oportunidades, el lunes 6 de marzo, en la Basílica Menor del Convento San Francisco de Asís, donde estrenó en Cuba *Sax*, para saxofón y cinta, de Mario Mora y *Entorno II*, para saxofón y percusión grabada, de Carlos Silva. Villafruela, además, interpretó *Y Antra IX* del cubano Sergio Fernández Barroso. En esa ocasión también se estrenó *Bajan gritando ellos* (sobre texto de Leonel Lienlaf), para cinta (con la colaboración del Grupo TAC y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor) de José Miguel Candela. La segunda presentación del saxofonista Miguel Villafruela se realizó el 10 de marzo en la Casa de la Obrapía. En este concierto, conmemorativo del 20 aniversario del Laboratorio Nacional de Música Electrónica de Cuba, interpretó obras de autores cubanos: Juan Piñera (*Cuando el aura es áurea*), Juan Marcos Blanco y Héctor Angulo (*Bucólica*) y Juan Blanco (*Tema con variaciones*), todas composiciones para saxofón y cinta.

Música chilena en Salamanca

Durante el X Festival de Música del Siglo XX, realizado en Salamanca, España, en el concierto ofrecido el 22 de marzo pasado por el Trío Devienne (Alberto Rodríguez y David Arenas, clarinetes, y Eduardo del Río, cello) estrenó *Juicios y opiniones II*, obra de Fernando García compuesta especialmente y dedicada al Trío Devienne.

Otras noticias

Reinauguración de la Plaza de Armas: música y musicología

La inauguración de las obras de remodelación de la Plaza de Armas de Santiago a fines del año pasado (22.12.99), constituyó un hito extraordinario para la música chilena y la musicología regional, pues en esa ocasión se realizaron audiciones públicas de importantes patrimonios musicales cuya socialización se encuentra estrechamente relacionada a la labor de musicólogos locales y extranjeros que han realizado estudios sobre los repertorios que allí se escucharon. Como históricamente ha sucedido en los eventos cívicos en la plaza más antigua del país, desde la colonia hasta nuestros días, la música volvió a constituirse en un elemento relevante que realzó esta celebración ciudadana. El martes 21 por la noche, luego de la cena que el alcalde ofreció a autoridades y personalidades en el hall edilicio, tuvo lugar una vigilia de «canto a lo poeta por nacimiento» en la Catedral Metropolitana, en la que participaron trece poetas populares centrinos, acompañados de guitarra y guitarrón¹. Ellos fueron Luis Ortúzar, (el Chincol) de Rauco; Santos Rubio, de La Puntilla,

¹ Esta manifestación músico poética religiosa ha producido varios trabajos, con distintos grados de profundidad y desde diversas ópticas, destacando entre estos los de María Ester Grebe, *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*, Los Angeles, University of California, Latin American Studies, volume 9, 1967; Maximiliano Salinas, *Canto a lo divino y religiosidad del oprimido en Chile*, Santiago, Rehue, 1991 y Miguel Jordá, *El divino Redentor*, Santiago, Unesco, 1984.

Pirque; Manuel Gallardo, de Aculeo; Honorio Quila, de Loica; Arnoldo Madariaga (padre, hijo y nieto), de Curacaví; Francisco Astorga, de Codegua; Sergio Serpa (El Puma), de Teno; Osvaldo Ulloa (Chosto), de El Principal, Pirque; Domingo Pontigo y Ailé Silva, ambos de San Pedro de Melipilla. Frente al pesebre de madera de tamaño natural se dispuso la «ruedecilla» de cantores quienes a medida que avanzaban las horas de la noche, fueron elevando la expresividad y calidad de versos y entonaciones a niveles que conmovieron visiblemente al reverente aunque escaso público que les acompañó. Esta tradicional manifestación de religiosidad popular jamás había tenido lugar en nuestro principal templo católico, aunque en alguna ocasión anterior la voz de algún poeta popular se había escuchado brevemente en un acto litúrgico. La pausa de medianoche y el desayuno de madrugada, en el hermoso patio catedralicio interior, fue una extraordinaria ocasión para compartir con estos cultores y observar el singular y magnífico universo pleno de significaciones que se desplegaba en conversaciones, diálogos, bromas y comentarios entre ellos. Este evento permitió constatar además la dinámica vigencia de esta expresión tradicional reflejada, por ejemplo, en la presencia de cantores de tres generaciones Madariaga: (abuelo, hijo y nieto, respectivamente). El antropólogo y etnomusicólogo del Museo Chileno de Arte Precolombino, Claudio Mercado, quien coordinó y convocó a los poetas, grabó la vigilia cantada con el ánimo de editarla próximamente en disco compacto.

A las 11 de la mañana del siguiente día miércoles 22 se realizó, en el mismo templo, una solemne liturgia especial celebrada por el cardenal Francisco Javier Errázuriz, que culminó con el corte de cinta, inauguración y bendición de la plaza. En esa celebración se escucharon las voces e instrumentos del Coro de Niños de la Comunidad Huilliche de Chiloé y el Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago de Chile² quienes interpretaron parte del cancionero *Chilidúgú* reunido por el jesuita Bernardo Havestadt, misionero en la Araucanía a mediados del siglo dieciocho³. Alternando con esta agrupación se escuchó a un grupo de cantores e instrumentistas del moderno repertorio litúrgico postconciliar, con micrófonos e instrumentos eléctricos, que impulsara el sacerdote encargado de liturgia del obispado santiaguino. Resultó altamente contrastante, aunque no exento de interés, escuchar repertorios católicos correspondientes a realidades históricas tan disímiles, sin embargo la audición de las oraciones en mapudungún hizo recordar que estos «cantos catequéticos en lengua indiana» se escucharon en los albores de la instalación de la iglesia en Chile, en la segunda mitad del siglo 16, precisamente en los atrios y escaleras de este mismo templo, cuando, en su primitiva fundación, tenía su ingreso por el lado norte, tal como lo han ratificado las investigaciones arqueológicas que han acompañado a las excavaciones de la nueva línea del metro que tiene una estación en la misma plaza y que también se inaugurara por esos días.

Poco después de las 14.00 horas se presentó en el hall de entrada de la municipalidad santiaguina, la que es considerada la primera ópera americana *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, estrenada en Lima en 1701. En esta oportunidad se realizó la versión integral –Loa inicial y Ópera en X escenas– en la que participaron el mencionado Syntagma Musicum y un grupo de jóvenes cantantes e instrumentistas dirigidos por Alejandro Reyes,

² Dirigidos por Gabriel Coddou y Alejandro Reyes, respectivamente.

³ Este repertorio ha sido investigado, editado y grabado por Víctor Rondón. Véanse *19 canciones misionales en mapudungún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*, Santiago, Facultad de Artes y FONDART, 1997; “Música y evangelización en el cancionero Chilidúgú (1777) del padre Havestadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo xviii”. Coloquio Internacional “Los jesuitas españoles expulsos: su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del Siglo XVIII, Roman Seminar Bochum Universität e IberoAmerikanische Institut (Berlín, 7 al 10 de abril de 1999), actas en edición y la realización del disco compacto «Música en las misiones jesuitas de la Araucanía en el siglo XVIII», Fondart, 1998, con los mismos intérpretes que reseñamos.

con la *reggie* de Gonzalo Cuadra, el diseño de Germán Droghetti y la iluminación de Ricardo Yáñez⁴. La hermosa y fresca versión en el recinto edilicio, con sus estatuas y columnas, sirvió de adecuado marco a la obra de Torrejón y Velasco con textos de Calderón de la Barca. El sorprendido y entusiasta público presente quizás no imaginó la trascendencia de este reestreno, pues luego de tres siglos que se representara en el palacio virreinal de Lima para celebrar el decimotercero cumpleaños y primer aniversario de la coronación del monarca Felipe V de España, volvía a ser revivida en forma completa por vez primera en nuestro país, y probablemente en Latinoamérica.

Tres horas más tarde, nuevamente en la catedral, Alejandro Reyes ofreció un recital basado íntegramente en el *Libro de órgano de María Antonia Palacios* (Santiago, c. 1790) en el histórico y hermoso instrumento fabricado por los jesuitas bávaros a mediados del siglo dieciocho en la hacienda jesuita de Calera de Tango. Las piezas que conformaron ese programa fueron las siguientes: *Sonata para Clarines* de Coley, *Adagio* de Palazin, *Juego de Versos Sueltos y Largos* (Primer Tono), *Divertimento I para órgano* de Coley, *Segundo tono de capilla*, *Divertimento VI para órgano* de Coley, *Sesto tono de capilla*, *Largo* de Coley, *Tercer tono de capilla*, *Sonata de Palómar*, *Divertimento II para órgano* de Coley y *Sonata II de Dn. Juan de Lanbida sacada en Bilbao*.

Este recital constituyó un estreno absoluto de la mayoría de esas obras y fue la primera vez que se presentaba un concierto de órgano dedicado a esta relevante fuente colonial que ha sido investigada por el musicólogo Guillermo Marchant⁵.

Finalmente a las 20.00 horas tuvo lugar en el hall principal del Correo Central (antiguo solar que albergó la Casa de Gobierno) un recital de piano a cargo de Bárbara Perelman, dedicado íntegramente a la obra de Federico Guzmán (1836-1885)⁶. Como en el caso anterior, este constituyó el primer programa dedicado íntegramente a la producción pianística de Guzmán, desde el siglo pasado e incluyó varias primeras audiciones absolutas. Las piezas escuchadas fueron *Nocturno*, en La menor, op. 72; *Barcarolle*, op. 78; *Papillon D'or*, vals de salón, op. 48; *Chacone*, op.75; *Nocturno*, en La menor, op. 32; *Une Larme*, y *Vals*, op.52. La vida y obra de este compositor nacional decimonónico ha sido investigada en profundidad por Luis Merino⁷. En opinión de este

⁴ El elenco estuvo compuesto por los siguientes cantantes en orden alfabético: Patricia Álvarez, Magdalena Amenábar, Hanny Briceño, Christian Codoceo, Pilar Díaz, Pedro Espinoza, Nancy Gómez, Jenny Muñoz, Nicolás Oyarzún, Bernardo Roselló, Marcelo San Martín, Silvia Urtubia y Claudia Yáñez. Los instrumentistas fueron: Alejandro Reyes, clavecín; Julio Aravena C., viola da gamba bajo; Miguel Aliaga I., viola da gamba bajo y soprano; Víctor Rondón, flautas dulces y órgano; Pablo Ulloa, violone; Claudio Gutiérrez, violín, y Juan Orellana, percusión. Esta obra había sido estrenada en Chile el día 29 de octubre en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, por este mismo grupo de artistas más el teorbista y guitarrista mendocino Daniel Ganum.

⁵ Véase de Guillermo Marchant «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII», *Resonancias*, Instituto de Música Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, 2:63-80 y «El Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito chileno», *RMCh* LIII/192 (julio-diciembre, 1999), pp. 27-46.

⁶ Esta pianista, ex alumna del Premio Nacional Carlos Botto, ex becaria de Fundación Andes y actual profesora del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, acaba de registrar un disco compacto con las mismas obras de Guzmán presentadas en esta oportunidad, gracias a la obtención de uno de los fondos otorgados por el Ministerio de Educación a través del FONDART, en el concurso de proyectos culturales correspondientes al año 1999.

⁷ Samuel Claro V. y Jorge Urrutia B. en *Historia de la Música en Chile* (1973:97) dan erróneamente como fecha de nacimiento el año 1827. Anteriormente E. Pereira Salas (1941:115) la había fijado una década más tarde. Sin embargo, datos definitivos sobre su vida, obra y época que proporciona Luis Merino, *Tradicón y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, [separata compuesta por los artículos publicados en *RMCh* XLVII/179 (enero-junio, 1993), pp. 5-68 y XLVII/180 (julio-diciembre, 1993), pp. 69-148], establecen que Guzmán nació en 1836.

musicólogo, Guzmán constituye el primer creador e intérprete del Chile independiente en lograr una proyección internacional (Europa, Estados Unidos y Sudamérica) y el primero en cultivar en nuestro medio la música de arte romántica con un claro influjo de la estética chopiniana.

La trascendencia de los eventos musicales reseñados radica no sólo en su innegable importancia histórica de cada uno estos repertorios y el hecho de haber cubierto prácticamente 24 horas de música del más alto valor patrimonial, sino que, además, en que por vez primera en nuestro medio tuvo lugar la socialización, o «hacer público» de la producción musicológica de investigadores locales y regionales de distintas generaciones. Esta conjunción de musicología histórica e interpretación, uno de los fenómenos más interesantes en la vida cultural latinoamericana de esta última década, señala nuevos rumbos a la disciplina a la vez que da respuesta a la dimensión social de su labor.

El ámbito de la música popular estuvo presente también a través de diversos conjuntos tradicionales y populares coordinados por Cuty Aste. Las manifestaciones teatrales callejeras fueron dirigidas por el director teatral Andrés Pérez.

La producción general de todos los eventos artísticos que constituyeron la reinauguración de la Plaza de Armas de Santiago estuvo a cargo de Carolina Blanco y Francisca Pastor. La concepción original de estas acciones de arte se debió al colectivo centropolitano La Chimuchina, principalmente del artista José Pérez de Arce. Aparte del indispensable apoyo y confianza del alcalde Jaime Ravinet, este inédito y notable megaevento cultural contó con los auspicios de Mina La Disputada de Las Condes, Gasco, Metro Gas, BCI, Banco de Santiago, Philips Chilena S. A., El Mercurio y la Fundación Chile.

Víctor Rondón

Premio de Musicología Casa de las Américas 1999 y Coloquio Internacional Musicología y Globalización

Del 25 al 29 de octubre de 1999 se realizó en La Habana, Cuba, la VII edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, organizado por su Departamento de Música que dirige la musicóloga María Elena Vinueza, con la colaboración, entre otras, de las siguientes entidades: Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid, Instituto Cubano de la Música, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Museo Nacional de la Música y Centro Nacional de la Música de Concierto.

En esta ocasión concursaron al Premio 1999 doce obras de autores procedentes de México, Perú, Cuba, Brasil, Venezuela, Argentina, Ecuador y Cuba. El jurado estuvo conformado por Clara Díaz, de Cuba, Leonardo Waisman, de Argentina, que presidió el Jurado, y Fernando García, de Chile. Se otorgó el Premio de Musicología 1999 al musicólogo peruano, radicado en México, Aurelio Tello, además el jurado mencionó las obras de Elba Braga Ramalho, de Brasil, Juan Francisco Sans, de Venezuela, Zoila Lapique, de Cuba y María Antonia Palacios de Sans. En el acta firmada por el jurado se lee:

“En la ciudad de La Habana, a los veinte y nueve días del mes de octubre de 1999, el jurado de la séptima edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, integrado por Clara Díaz, Fernando García y Leonardo Waisman se reúne y acuerda:

Primero: Otorgar el Premio de Musicología Casa de las Américas 1999 al trabajo *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, de Aurelio Tello, del Perú.

Entendemos que el trabajo

- a) presenta por primera vez al medio musicológico y musical un repertorio de cardinal importancia dentro de la práctica de las Américas durante el período colonial;

- b) inicia la publicación integral de uno de los códices manuscritos musicales más amplio del siglo XVII;
- c) evidencia, a través de método y bibliografía, un actualizado conocimiento del estado de la cuestión;
- d) en la edición musical sigue las más rigurosas normas de la disciplina, evidenciando una labor de alta meticulosidad;
- e) está precedido de un rico material introductorio, que abarca tanto una fundamentación histórica y valorativa de la obra bajo un enfoque contextual, como la información y comentario detallados de cada una de las piezas editadas.

Segundo: Otorgar menciones a los trabajos *Luiz Gonzaga: sua carreira e sua música*, de Elba Braga Ramalho, de Brasil, y *Una sonata venezolana*, de Juan Francisco Sans, de Venezuela.

La tesis de Elba Braga Ramalho aborda el estudio de un destacado compositor popular de nordeste brasileño, tratándolo desde enfoques histórico-social, analítico (tanto en la faz literaria como en la musical), y pragmático o funcional. Se enfatiza el rol de Luiz Gonzaga como transmisor y traductor de la tradición rural de su región hacia los centros urbanos de difusión masiva del sur del país. Incluye una detallada discografía. Aunque realizado con esmero y rigor musicológicos, está escrito en un estilo de lectura fácil y amena.

El libro de Juan Francisco Sans, comienza con su razonamiento basado en inteligentes conceptualizaciones socio-estéticas, mediante las cuales se revaloriza la actividad compositiva del siglo XIX latinoamericano, atacando la actitud eurocéntrica que muchos de nosotros aún mantenemos. Mediante ortodoxos procedimientos analíticos, llega a conclusiones absolutamente lógicas con respecto a la obra analizada. Demuestra un buen dominio de la literatura teórica actual, y una excepcional lógica para el planteo y desarrollo.

Tercero: Recomendar las siguientes publicaciones:

Cuba: música e intérpretes (siglos XVI-XX), de Zoila Lapique Becali. Se recomienda una publicación parcial de la obra, a partir de los datos de publicaciones periódicas contenidos en las partes III y IV, que representan un corpus de información de suma utilidad. El resto es muy meritorio, pero no suficientemente orgánico ni ordenado.

Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVII, de María Antonia Palacios de Sans. Se recomienda una publicación en CD-ROM u otro formato de soporte digital, de ser posible con índices múltiples incorporados. Se trata de un valioso aporte para la reconstrucción de la vida musical en las distintas regiones de Venezuela, que permite, además, análisis comparativos con otras regiones del continente. Es un excelente trabajo de recopilación y organización de datos. Se sugiere a la autora que revise en algunos casos las entradas, para proporcionar una contextualización más compleja (por ejemplo, V0681, IV0379, I0068, II0078).

Cuarto: En consideración a la importancia y alto prestigio alcanzado por el Premio de Musicología de Casa de las Américas; en aras de obtener una mayor participación de la comunidad musicológica latinoamericana en el mismo, y en función a las distintas áreas de estudios que son propias del fenómeno musicológico, el jurado recomienda:

Aumentar el número de premios, que corresponderán a las áreas comprendidas en las Bases de la próximas ediciones, en el número que determine la Casa de las Américas.

Aumentar la cantidad de integrantes del jurado, proponiendo a que en éste se vean representados distintos campos del saber musicológico. Como alternativa o adicionalmente, proveer los mecanismos que permitan la consulta a especialistas externos al tribunal".

Simultáneamente con la realización del VII Premio de Musicología Casa de las Américas, y con ocasión de éste, el Departamento de Música organizó un concurrido Coloquio sobre musicología y globalización, con la participación de especialistas de varios países, entre ellos Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Gran Bretaña, México, Perú, Uruguay

y Venezuela. En dicho evento se convocó a reflexionar sobre: 1. El papel de la musicología ante las tendencias de la globalización de la cultura; 2. Fusión y mestizaje en la creación musical contemporánea; 3. Texto y contexto de la expresión musical o la música que nos rodea y 4. Estrategia en la difusión, preservación y desarrollo del patrimonio musical de los pueblos de la América Latina y el Caribe.

El Coloquio fue inaugurado por el musicólogo español Emilio Casares y en los cuatro días que duró dictaron conferencias o presentaron ponencias, entre otros: Marita Fornaro (Uruguay), Marcia de Vasconcelos Pinto (Brasil), Caridad Diez (Cuba), Leonardo Waisman (Argentina), Fernando García (Chile), Chalena Vásquez (Perú), Isabel Llano (Colombia), Ramón Macías (México), Danilo Orozco (Cuba), Malena Kuss (Argentina), Enrique Cánovas (Argentina), Jesús Gómez Cairo (Cuba), Carol Roberts (Estados Unidos), Jan Fairley (Gran Bretaña), Olavo Alén (Cuba), Ana Victoria Casanova (Cuba) y María Cristina Acevedo de Carvalho (Brasil). Además de las mesas redondas y conferencias, en el transcurso del Coloquio se realizaron varias otras actividades relacionadas con la vida musical, tales como la inauguración de la exposición *Caminos de la musicología cubana* en el Museo Nacional de la Música, la puesta en circulación, nuevamente, del Boletín *Música* de Casa de las Américas, prestigiosa publicación musicológica que había dejado de circular en 1991 (Nº 118), y de *Clave. Revista cubana de música*, desaparecida en la década de 1980, además de un concierto de música antigua ofrecido por el conjunto El Gremio, cuya dirección escénica estuvo a cargo de Josué Martínez y su dirección musical y general de Raquel Rubí, así como de un recital del coro de cámara Exaudi, que dirige María Felicia Pérez. Las actividades de la VII edición del Premio de Musicología Casa de las Américas finalizaron con la ceremonia de entrega de dicho Premio, el 29 de octubre, a las 19 hrs., en la Sala Che Guevara de Casa de las Américas. Los participantes en las actividades que rodearon al VII Premio de Musicología Casa de las Américas, también pudieron asistir, el 30 de octubre, a un concierto en homenaje a Joaquín Turina (1882-1949) organizado por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y el Instituto Cubano de la Música, en el Teatro Amadeo Roldán, en el que participaron la soprano Lucy Provedo, el violinista Alfredo Muñoz, los pianistas María Victoria del Collado y Ulises Hernández, además de la Banda Nacional de Conciertos, conducida por Moisés Hernández Duménigo.

F.G.

Medalla de la Música

Por tercer año consecutivo, el Consejo Chileno de la Música entregó la Medalla de la Música - correspondiente a 1999- en reconocimiento a la trayectoria de personalidades que han contribuido al desarrollo de la vida musical chilena en sus diversas manifestaciones. La ceremonia se realizó el pasado 1 de octubre de 1999, en el Salón Francisco Fresno del Centro de Extensión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dentro del acto inaugural de la Semana de la Música, como ya es habitual. Fue encabezada por el presidente del Consejo Sr. Pedro Sierra E., quien pronunció un discurso de reconocimiento y agradecimiento a quienes, merecidamente, recibieron esta distinción. Posteriormente, el conjunto de música antigua In Taberna ofreció un memorable concierto, ante la presencia de más de 400 personas, lo cual le dio especial realce a la ocasión, contribuyendo a que la música fuera la principal protagonista.

Cabe señalar que la Medalla de la Música fue un antiguo proyecto del Consejo, promovido especialmente por don Mario Baeza G. y Octavio Hasbún R., entre otros socios y miembros del Directorio, que se logró concretar a partir de 1997. El propósito principal es «que los músicos premien a los músicos», de tal manera de reconocer oportunamente los méritos y agradecer públicamente los aportes de aquellas personas que, más allá del éxito inmediato y la fama circunstancial, durante parte importante de su vida se hayan esmerado por entregar su mejor servicio y aporte a la música y sociedad chilena en general. Así entonces, en esta tercera ocasión

el Consejo Chileno de la Música se honró en otorgar la medalla -con su correspondiente diploma de honor- a las siguientes personas:

1. José Gallardo Reyes, activo poeta popular de la VI Región -zona de Aculeo-Rancagua-, maestro de muchos cantores a lo humano y a lo divino, cuyo aporte a la música de raíz folclórica y tradición oral ha sido de enorme valor, reconocido ampliamente por sus seguidores.
2. María E. Grebe Vicuña, importante e incansable investigadora musical y antropóloga, especialista en música étnica chilena, maestra de musicólogos, con diversas publicaciones en revistas especializadas y ponencias presentadas en congresos, tanto a nivel nacional como internacional.
3. Miguel Aguilar Ahumada, destacado compositor, maestro y pianista, quien, junto con haber realizado una brillante carrera académica en la Universidad de Concepción, actualmente continúa trabajando y aportando al desarrollo de la creación musical chilena. La ilustre Municipalidad de Concepción le otorgó el Premio Municipal de Arte en 1987.
4. Gabriel Rojas Martorell, destacado profesor de música y director de coro, quien incansablemente ha promovido la formación musical y desarrollo coral en todo el norte de Chile, a través de investigaciones, publicaciones, programas radiales, festivales de música coral, etc. El año 1966, fue distinguido como Ciudadano Honorario Vitalicio de Antofagasta por la Ilustre Municipalidad de Antofagasta.
5. Eduardo Gatti Benoit, reconocido guitarrista, cantante y compositor de música popular, que ha participado en innumerables presentaciones y recitales a nivel nacional. Ha grabado y publicado una serie de discos, sobresaliendo su canción *Los momentos* (1970), la cual se ha incorporado al repertorio clásico de la música popular chilena, convirtiéndose en un verdadero himno colectivo.

De esta forma, como se puede apreciar, la lista de personalidades distinguidas con la Medalla de la Música se ha enriquecido, lo cual, entre otros aspectos, contribuye a la mayor conciencia social de los aportes y áreas en que nuestra música se está desarrollando. Así, junto a lo anterior, el cuadro de honor completo está conformado de la siguiente manera:

Medalla de la Música 1997: Arnaldo Tapia Caballero (intérprete y maestro del piano), Santos Rubio (cantor popular y maestro del canto a lo humano y a lo divino), Valentín Trujillo (pianista de música popular), Gabriela Pizarro (investigadora y difusora del folclore chileno) y Hermann Kock (organista, director de coros y educador musical).

Medalla de la Música 1998: Stefan Terc (intérprete y maestro del violín), Raquel Barros (investigadora y difusora del folclore chileno), Vicente Bianchi (compositor de música popular), Sylvia Soublette (impulsora e investigadora de la música antigua en Chile) e Hilda Ruz Prado (educadora musical y directora de coro).

Gabriel Matthey Correa

Otras distinciones y homenajes a instituciones y artistas chilenos

El 21 de octubre de 1999, en una ceremonia oficial presidida por el Alcalde Jaime Ravinet, fueron conferidos los máximos galardones que otorga la Municipalidad de Santiago al arte y la cultura. Los galardonados en 1999 fueron Arnaldo Tapia Caballero (artes musicales), Roser Bru (artes plásticas) y Joan Turner (artes de la representación). También fueron concedidas distinciones especiales a Sylvia Soublette (profesora, compositora y cantante) y Stefan Terc (violinista).

El 29 de diciembre se realizó una sesión pública y solemne de la Academia Chilena de Bellas Artes, en la que se hizo entrega de los cuatro premios que anualmente otorga la institución. Abierta la sesión, el presidente de la Academia, compositor Carlos Riesco, anunció que el premio Academia 1999 correspondió a la *Revista Musical Chilena*. El Premio Domingo Santa Cruz (artes musicales) correspondió al guitarrista Luis Orlandini; el Premio Marco Bontá (artes

plásticas) fue otorgado a Osvaldo Peña, y el Premio Agustín Siré (artes de la representación) lo recibió la directora de la *Revista Apuntes*, María de la Luz Hurtado, por la labor desarrollada por esa publicación. Cada uno de los galardonados, en su momento, agradeció el respectivo premio.

El 30 de diciembre, en una ceremonia encabezada por el Presidente de la República, Eduardo Frei, a la cual también asistió José Pablo Arellano, Ministro de Educación y Claudio di Girolamo, Jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación, se entregaron los Premios Nacionales de la Música Presidente de la República, galardón que se otorgó por primera vez. Los artistas distinguidos fueron Jaime de la Jara (música clásica), Pablo Herrera (música popular) y Pedro Yáñez (música folclórica). El jurado estuvo compuesto por Margot Loyola, Fernando Rosas, Eduardo Gatti, Octavio Hasbún y Guillermo Vera.

El 20 de enero de 2000 el pianista Oscar Gacitúa recibió la Condecoración al Mérito de la Cultura Polaca de manos del embajador de ese país, Daniel Passent. La admiración de Oscar Gacitúa por la música de Federico Chopin, que lo llevó a organizar más de 60 conciertos en varias ciudades de Chile para conmemorar los 150 años de su muerte, lo hicieron merecedor de este galardón.

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), la Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ANT), la Sociedad de Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN), la Corporación de Actores de Chile (CHILEACTORES) y la Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI), impulsaron la creación del premio Altazor, que se otorgó en una ceremonia multitudinaria en el Teatro Municipal de Santiago, el 30 de marzo del presente. Con ese premio los artistas de distintos campos distinguen a sus pares por la labor anual. En esta primera edición (1999) del premio Altazor, los galardonados en música fueron: Pedro Yáñez (música de raíz folclórica), Ensemble Bartók (música docta), Antonio Restucci (música alternativa y jazz), Pablo Herrera (música popular, balada), Joe Vasconcello (música popular, rock) y Cristián Gálvez (música popular, intérprete).

Compositores chilenos en el ballet y el teatro

El 3 de octubre de 1999, en la Sala Duoc, la Compañía Movimiento estrenó la coreografía *Altazor* de Isabel Croxatto. La música es de Cuty Aste e incluye textos del poema homónimo de Vicente Huidobro que fueron leídos por Manuel Peña. *Altazor*, que es parte de trilogía dancística *Poesía tridimensional*, se presentó nuevamente en diciembre en el Centro Cultural La Cúpula.

El 11 y 12 de enero de 2000, en el marco del Primer Festival de Danza Contemporánea realizado en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó la coreografía *Medianoche* de Luis Eduardo Araneda, con música del Grupo Inti-Ilhimani. La obra fue bailada por la Séptima Compañía.

El 11 de marzo de este año, en el Centro Cultural Estación Mapocho, se realizó la Gala Oficial de la Transmisión del Mando Presidencial a Ricardo Lagos. Entre otras obras, se bailó en estreno, la coreografía *Poema* de Hilda Riveros, con música de Andreas Bodenhofer. La obra fue interpretada por Georgette Farías, solista del Ballet de Santiago.

En el Teatro Cine Arte Tobalaba, en octubre, se estrenó la pieza de teatro musical infantil *Peter* -basada en la novela *Peter Pan* y *Wendy* de James Matthew Barric- de Zelig Rosenman, también director de la puesta en escena. La música y dirección orquestal de la obra estuvo a cargo de Abraham Bronstein y la coreografía de Danny Chaves.

Durante enero de 2000 se remontó en la sala Antonio Varas, del Teatro Nacional, *Almuerzo a mediodía* (*Brunch*) de Ramón Grifero, bajo su dirección. La música de esta puesta en escena es del compositor Miguel Miranda.

Nuevos fonogramas en circulación

El 13 de octubre se dio a conocer el fonograma *Hernán Jara. Flauta*, que es el primer disco editado por el nuevo sello Escuela Moderna. Acompañan a Jara en esta grabación Liza Chung (piano) y Guillermo Rifo (percusiones), quien es, también, el autor de *Jarana*, obra creada especialmente para este CD. El objetivo de este nuevo sello nacido bajo el alero del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, es lograr una adecuada difusión de los compositores e intérpretes chilenos. El fonograma, además de Rifo, contiene obras de Bartók, Schumann, Ravel y otros.

El 18 de octubre, en el restaurant Muñeca Brava se realizó la presentación de dos fonogramas con música de compositores chilenos: *Música contemporánea para arpa chilena*, de la arpista Tiziana Palmiero, y *Música de arte. Jorge Martínez Ulloa*, que contiene un grupo de obras de este compositor. En el acto de lanzamiento de ambos CD se escuchó a Tiziana Pamiero interpretar en arpa diatónica obras de la tradición chilena y europea. También, con la colaboración del saxofonista Miguel Villafruela y del flautista Gabriel Cruz, se presentaron las siguientes obras de Jorge Martínez: *Forma*, para saxo alto y cinta magnética; *Leitmotiv N°4*, para flauta sola, y *Minuto armónico*, para arpa y cinta magnética.

Diccionario de la música española e hispanoamericana

El 17 de febrero pasado, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, se presentó el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coronándose así más de diez años de trabajo. La ceremonia de presentación de esta obra, que abarca todas las músicas de la región, fue presidido por S.A.R. la infanta doña Cristina de Borbón, Duquesa de Palma de Mallorca, y contó con la presencia del Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón; el Ministro de Educación y Cultura, Mariano Rajoy Brey; el Rector de la Universidad Complutense de Madrid, Rafael Pujol Antolín, el Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Eduardo Bautista, y el Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Emilio Casares Rodicio, también Director y Coordinador General del *Diccionario*. Al acto concurren diplomáticos, académicos e importantes personeros de la cultura española, particularmente de la música, tales como los distinguidos musicólogos José López-Calo, catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, e Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio de Madrid, ambos Directores adjuntos de la magna obra musicológica que se presentaba. Asistieron igualmente los directores del *Diccionario* para Hispanoamérica Irma Ruiz, de Argentina, Walter Sánchez, de Bolivia; Fernando García, de Chile; Benjamín Yépez, de Colombia; Jorge Luis Acevedo, de Costa Rica; Victoria Eli, de Cuba; Alfred E. Lemmon, de Guatemala y Honduras; Jorge Velasco, de México, Juan Carlos Estenssoro, de Perú y José Peñín, de Venezuela. No pudieron estar presentes en la ceremonia los directores hispanoamericanos Luis Merino, de Chile; Gerardo Guevara y Mario Godoy Aguirre, de Ecuador; Concepción de Guevara, de El Salvador; Dieter Lehnhoff, de Guatemala; Leslie R. George, de Panamá; Luis Szarán, de Paraguay; Donald Thompson, de Puerto Rico; Margarita Luna, de República Dominicana y Walter Guido y Hugo López Chirico, de Uruguay. Abierta la sesión por la infanta doña Cristina de Borbón, hicieron uso de la palabra el Ministro de Educación y Cultura, Mariano Rajoy, el Director y Coordinador General del *Diccionario*, Emilio Casares, para finalizar la ceremonia la infanta doña Cristina de Borbón con un breve discurso.

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se ha transformado en una realidad gracias a los auspicios de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, dependiente de la Universidad Complutense de Madrid, y el Ministerio de Educación y Cultura español, que contaron con la colaboración de prestigiosas instituciones culturales del ámbito hispanoamericano, en el caso chileno, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la SCD y otras. Estas amplias relaciones en la colaboración internacional permitieron que en el *Diccionario* participaran más de 700 especialistas de Hispanoamérica, -de Chile más de 50-, lo que redundó en la inclusión de 26.000 entradas, el 80% ausentes de los grandes diccionarios, que contienen las 11.000 páginas de los diez tomos que constituyen la obra. El 17 de febrero se dieron a conocer los cinco primeros volúmenes; la salida de los siguientes está prevista para los meses de abril, julio y octubre del presente año, y para enero y abril de 2001. El precio de los diez volúmenes del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* es de 130.000 pesetas.

Aprovechando la presencia en Madrid de un número importante de los directores para Hispanoamérica del *Diccionario*, se realizaron reuniones de trabajo para estudiar los futuros pasos que permitan próximas ediciones de la importante obra, corregidas y aumentadas, así como

medidas y tareas que aseguren la continuación de las fructíferas relaciones despertadas entre las comunidades musicológicas de los países americanos y España. Ya se anuncia la incorporación de Brasil y Portugal en una próxima edición del *Diccionario*.

Publicaciones periódicas recibidas

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido varias publicaciones periódicas. De Chile ha llegado *Música*, boletín del Consejo Chileno de la Música N°32, de agosto-enero de 2000, que contiene informaciones sobre la vida musical de nuestro país. También se recibió *Trailunhué*, N°2-3, de noviembre de 1998, que edita el Departamento de Música de la Facultad de Artes y Educación Física de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. En este segundo número aparecen ilustrativas colaboraciones de Miguel Angel Aliaga ("Una moderna teoría expresionista del arte"), Ana Teresa Sepúlveda ("Presencia de la música en la enseñanza secundaria chilena. Una visión histórica a través de cinco reformas educativas"), Víctor Rondón ("Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach de Chile en los años veinte: aportes a la historia del movimiento de música antigua en Chile"), Sergio Candia ("¿Qué nos enseña la música?"), Gabriel Matthey ("El continuo de la música"), Carlos Sánchez ("Interdisciplinarietà en la educación musical"), Anabela Roldán ("La danza en la educación y en el desarrollo personal") y Cecilia Margaño ("Recortes históricos"), además de una variada información. En esta redacción, igualmente, se recibió *Resonancias*, N°4, mayo 1999, revista editada por el Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC). En este número se publican interesantes artículos de Justo Pastor Mellado ("El trabajo de la crítica de artes visuales"), Fernando Pérez V. ("Barthes y la música: esquema teórico en tres figuras"), Leonardo Waisman (" 'Sus voces no son tan puras como las nuestras': la ejecución de la música en las misiones"), M. Ester Grebe ("Etnocentrismo y utopía: problemas de comprensión cultural y reinterpretación en la música de las misiones jesuíticas del cono sur de América"), Sergio Candia ("La música antigua del siglo XX: un caso de memoria inventiva"), Sylvia Soublette ("De la interpretación del barroco"), Bernardo Illary ("De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical"), además de una conversación de Carmen Peña con Federico Heinlein y testimonios de varias personalidades de la vida musical chilena sobre la pianista y profesora Elena Waiss. A lo anterior se agregan reseñas sobre discos y libros, así como informaciones de las actividades desarrolladas por el IMUC.

Desde Buenos Aires llegó la revista *El dorado*, N°4, primavera de 1999, con numerosas informaciones y trabajos sobre los instrumentos de caña. Entre estos últimos aparece "El saxofón y los compositores latinoamericanos. Cuba", del saxofonista Miguel Villafruela, profesor del instrumento en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El cuerpo principal de este escrito es un catálogo de la música para saxofón compuesta por autores cubanos, en el que se consigna: nombre del autor de la obra, título de la misma, año de composición, su duración aproximada y editorial que la publicó. En la Sección Noticias figura una nota sobre las actividades del Cuarteto Villafruela en Córdoba, Argentina.

Desde La Habana se ha recibido *Clave*, Año 1 N°1 (segunda época) julio-septiembre, 1999. Esta revista, publicada por el Instituto Cubano de la Música, reaparece después de casi 10 años. Contiene un muy interesante grupo de artículos y comentarios firmados por Danilo Orozco, Leonardo Acosta, María Antonieta Henríquez, Hilario González, Juan Guanache, Jesús Gómez Cairo, Leo Brouwer, José Rufz Elcoro, Jacqueline Hechevarría, María Elena Vinuesa, Marta Valdés, Hamilé Rozada, Clara Díaz, Guille Vilar, María Teresa Linares y José Reyes Fortún, que anuncian un exitoso retorno a la discusión musicológica latinoamericana de notables investigadores cubanos. Junto a este nuevo N°1 de *Clave* se publica un utilísimo índice analítico desde la revista *Clave* N°1, 1986, hasta la N°16, 1990. Igualmente, hemos recibido el *Boletín Música*, Nueva Época, N°1, año 1999, de Casa de Las Américas, otra importante publicación musicológica que también reaparece después de algunos años. Como en el caso de *Clave*, en el *Boletín Música* de Casa de Las Américas, la lista de los colaboradores de este número de reaparición, nos asegura que nuevamente los músicos latinoamericanos tendrán una tribuna prestigiosa donde opinar

libremente. Los artículos de este número son de Gustavo Becerra, Argeliers León, Clara Díaz Pérez, Diana Arismendi y Grizel Hernández Bager. Se publica, además, la partitura de *Tres noches sin luna*, para clarinete solo, de la compositora venezolana Diana Arismendi y abundantes comentarios y noticias. La *Revista Musical Chilena* desea manifestar su alegría por la reaparición de las dos publicaciones cubanas.

Desde Lima llegó el primer número de la revista *Cuadernos*, publicación del Conservatorio Nacional de Música del Perú aparecida a fines de 1999. Celebramos esta nueva publicación referida a la música y músicos peruanos, así como a problemas universales de este arte, que promete alcanzar altos niveles a juzgar por esta primera muestra, que cuenta con la participación de importantes artistas del país hermano, comenzando por su director, compositor Celso Garrido-Lecca y siguiendo por colaboradores como Enrique Iturriaga ("Tareas y proyectos para el desarrollo académico del Conservatorio Nacional de Música 1999-2003"), Oswaldo Kuan ("Reflexiones en torno al ensayo coral"), Mauricio Véliz Cartagena ("Un desencuentro: músicos y cineastas en el Perú"), Armando Sánchez Málaga ("Premio de Musicología 'Casa de Las Américas 1999' para Aurelio Tello"), Seiji Asato ("Dos milenios de música occidental"), José Quezada Macchiavello ("Problemas de la difusión musical en Lima"), Aurelio Tello ("Semblanza de Celso Garrido-Lecca"), Alfonso Alegría ("Dos formas de equivocarse"), Juan S. Chávez ("Un día de la percusión") y Carlota Mestanza de Constantini ("La relación entre el director y la orquesta"). A los artículos anteriores se suman opiniones de Schopenhauer sobre la ópera y un notabilísimo escrito de César Vallejos sobre Erik Satie ("El más grande músico de Francia"), aparecido en 1926 en la revista *Varietades* de Lima. También se incluye en este primer número de *Cuadernos* las opiniones de la generación de compositores del 70 y numerosa información institucional.

Nuevas ediciones impresas

El 28 de octubre pasado, en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago, se presentaron los primeros volúmenes de la serie de publicaciones de partituras de la División de Cultura y la SCD, *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis; *Composiciones corales chilenas* Vol. 1, selección de Víctor Alarcón, que contiene obras de Cirilo Vila, Gustavo Becerra, Sylvia Soublette, Mario Cánovas, Alejandro Pino y Eduardo Gajardo, y *Andante*, para quinteto de cuerdas, de Alfonso Leng. En la presentación de las partituras participaron Claudio di Girolamo, Silvia Soublette, Fernando Rosas y Eduardo Carrasco; además, el Coro de Bellas Artes, dirigido por Víctor Alarcón, interpretó algunas de las obras publicadas.

Video sobre la zamacueca

El 6 de diciembre se realizó la presentación, en la Sala SCD, de un video financiado por FONDART 1999, titulado *La zamacueca: sus andanzas y personajes en tabladillos, ritos y fiestas en Chile, Argentina, Perú y México*. Invitaron a este lanzamiento Margot Loyola, Premio Nacional de Arte, Nivia Palma, Coordinadora FONDART y Luis Advis, Presidente de la SCD.

La Revista Musical Chilena, tema de memoria

El 23 de marzo de este año, la señorita Marta Gajardo y el señor Oscar Salvo defendieron su memoria de título de profesor en educación musical referida al tema *La Revista Musical Chilena como apoyo a la labor del profesor de educación musical: 5° a 8° básico y enseñanza media*. El examen público de titulación se realizó en las dependencias del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). El trabajo de la Srta. Gajardo y del Sr. Salvo recibió la nota máxima de parte de la comisión de examen. El profesor guía de la tesis fue el académico de esa universidad, guitarrista y compositor Ivan Barrientos (ver Resumen de memoria p.118-119).

Recital Chopin del Dr. Robert Stevenson

El conocido musicólogo norteamericano y miembro del Comité de Honor de la *Revista Musical Chilena*, Robert Stevenson, ofreció dos conciertos de piano con obras exclusivamente de Frédéric Chopin, en conmemoración de los 150 años de su muerte, ocurrida en París el 17 de octubre de 1849. El primero de estos recitales se hizo exactamente el 17 de octubre de 1999, en el Schoenberg Hall del Departamento de Música de la Universidad de California, Los Angeles (UCLA). La segunda presentación se realizó el 29 de octubre en el Schoenberg Hall Auditorium. Este mismo programa se presentó al inicio de la Asamblea Nacional de la Sociedad Americana de Musicología, el 4 de noviembre del pasado año, en la ciudad de Kansas, Missouri.

Estreno de la primera ópera compuesta en América

El 31 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, en el marco de la conmemoración del sesquicentenario de dicha Casa de Estudios, se estrenó la primera ópera barroca americana, *La púrpura de la rosa*, con música de Tomás de Torrejón y Velasco y texto de Pedro Calderón de la Barca. En este puesta en escena participaron: Silvia Urtubia (soprano), Venus; Gonzalo Cuadra (tenor), Adonis; Pedro Espinoza (tenor), Marte; Jenny Muñoz (soprano), Amor; Pilar Díaz (contralto), Belona; Patricia Alvarez (mezzo), Clori y Temor; Claudia Yáñez (mezzo), Libia; Hanny Briceño (soprano), Celfa; Magdalena Amenábar (soprano), Flora y Sospecha; Nicolás Oyarzún (barítono), Desengaño; Bernardo Roselló (tenor), Dragón; Marcelo San Martín (barítono), Envidia; Christian Codoceo (tenor), Chato, y Nancy Gómez (soprano), Cintia e Ira. El grupo de solistas fue acompañado por el Conjunto Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago de Chile en el que participan: Miguel Aliaga (violas da gamba soprano y bajo), Julio Aravena (viola da gamba bajo), Víctor Rondón (flautas dulces y órgano) y Alejandro Reyes (clavecín y dirección). Además actuaron los siguientes músicos invitados: Daniel Ganum (teorba), Claudio Gutiérrez (violín), Pablo Ulloa (violone) y Juan Orellana (percusión). La escenografía y el vestuario fueron diseñados por Germán Droghetti y la iluminación por Ricardo Yáñez; la régie estuvo a cargo de Gonzalo Cuadra y la dirección general de Alejandro Reyes.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

La cueca bien temperada: música desde la guitarra chilena. CD. Obras e interpretaciones de Sergio Sauvalle y varios autores e intérpretes invitados. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1998.

Con el sugerente título de *La cueca bien temperada*, Sergio Sauvalle entrega a la comunidad un nuevo fonograma, producto de largos años de investigación en terreno y estudios académicos, en el que confluyen la cultura popular campesina y urbana, la tradición oral y escrita, la creatividad espontánea y los códigos del pentagrama. Todo ello, manifiesto en un toquido especial de la guitarra, que evoca diferentes espacios y tiempos de nuestro universo musical.

Parafraseando el título empleado por Juan Sebastián Bach en su gran obra *El clavecín bien temperado*, Sauvalle hace una propuesta que obedece a su visión de la música chilena tradicional, rescatando el espíritu de lo más íntimo que hay en ella, usando a la guitarra como intermediario. Según lo anuncia el nombre, el eje del fonograma es la cueca, claro que no en su forma típica para cantar y bailar, sino en su forma instrumental para escuchar, aunque -por momentos- igualmente dan ganas de cantar y bailar. En todo caso, cabe señalar que entre los campesinos las cuecas instrumentales son muy bien cotizadas, pues, para ellos, puntear bien es «hacer hablar la guitarra», lo cual los invita a callar, escuchar y aprender.

Y se nota que Sauvalle ha sabido callar, escuchar y aprender, pues su propuesta penetra en los secretos y rincones de la cultura chilena, en sus dos vertientes de desarrollo: la de tradición oral -heredada del mundo indígena-, cuyos tipos de afinación y toquido dan cuenta de las particularidades de la cultura chilena, y la tradición escrita, cuya herencia hispánica se hace presente tanto por el uso de la guitarra, como por la partitura y origen mismo de la cueca (sin desconocer sus antecedentes árabe-andaluz y africanos). En tal sentido, claramente se busca una síntesis, como lo insinúa el título: «La cueca», componente popular del mundo informal chileno-americano, y «bien temperada», componente elaborada del mundo formal chileno-europeo. Gracias a esta doble y desprejuiciada aproximación, Sauvalle se adentra en lo que, con toda propiedad, se puede denominar «música popular mestiza», dando cuenta del dualismo cultural de Chile, con raíces tanto en el viejo como en el nuevo continente.

Pero lo interesante de su trabajo es que no sólo obedece a un intento teórico por fusionar lo oral con lo escrito, sino a su propia práctica de hacer música, en la que confluye su triple oficio de compositor, investigador y guitarrista. De hecho, mucha de la música de tradición oral él mismo la ha plasmado en la partitura. A su vez, aquella música tradicional que ya está escrita, la lee en forma flexible, acorde al lenguaje y toquido oral, en el que la partitura en realidad actúa sólo como referencia, más allá de la rigidez de una lectura determinística, donde cada nota deba ser tocada tal cual está escrita. Y ello por una razón muy simple: la música popular mestiza posee abundantes riquezas rítmicas y timbrísticas, imposibles de ser registradas en el papel, cuya plasticidad, flexibilidad y (re)creación espontánea son parte del resultado vital que surge de cada ocasión particular. De allí que para interpretar esta música -y especialmente para usar bien las partituras- sea imprescindible la experiencia de terreno, tomando contacto directo con los «guitarristas de campo».

Consecuente con lo anterior, Sergio Sauvalle pone especial cuidado en el repertorio. Se trata de una selección de 17 piezas, siendo la mayoría de música tradicional popular, de origen campesino y urbano, que incluye cuecas, zamacuecas, marineras, cuecas chilotas, valeses,

habaneras, tonadas y anticuecas, entre otras. Claramente, el auditor es invitado a explorar dentro del universo de la cueca, con otras formas intercaladas que le dan contraste y mayor interés musical al conjunto. Hay una cueca chilota que se presenta en versión para trío, en la que junto a Sergio Sauvalle, participa su hijo Camilo en guitarra y José Cabello en rabel, lo cual permite que la música se exprese en texturas contrapuntísticas. Por otra parte, los vales urbanos se presentan a dúos de guitarra. En cuanto al origen de las obras, se incluyen de autores conocidos, tradicionales anónimas y creaciones del propio Sergio Sauvalle. En las obras de su factura se aprecia, con evidencia, el uso de códigos populares chilenos y latinoamericanos, lo cual le da perfecta coherencia y unidad al total. Es el caso de sus dos vales urbanos, su «pasaloma» -como pasacalle pero referido a pasar las lomas de Chiloé- y su obra titulada *La ventana*, que se basa en recopilaciones de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, sobre un baile precolombino relacionado con el huayno. Sin duda, sus composiciones son parte de la exploración que él está realizando sobre la música popular campesina y urbana, en la que la creación y la recreación se confunden en un mismo universo.

Pero el fonograma también incluye la *Anticueca* N° 5 y *Tema libre* N° 2 de Violeta Parra, y *Las Pascualas* de Gustavo Becerra, con lo cual se pretende cubrir un espectro amplio y representativo, con obras desde un lenguaje tradicional a otras más avanzadas y contemporáneas, aunque en ambos casos el espíritu de la cueca sigue presente. Por otra parte, respondiendo a la tradición campesina, dos de las piezas -*Vales campesinos* y la cueca *A la una nació yo*- están afinadas con la tercera alta, vale decir: la 1ª cuerda en Do#, la 2ª en La, la 3ª en Fa#, la 4ª en Re, la 5ª en La y la 6ª en Re. Asimismo, *La zamacueca* N° 1 de José White y *La ventana* de Sergio Sauvalle, están afinadas con la 5ª en Sol y la 6ª en Re. De esta manera, la propuesta del autor deja entrever que tiene un concepto amplio, abierto y dinámico de la tradición, en la que lo que hoy es presente mañana será pasado, con la posibilidad de incorporarse a un patrimonio que, día a día, está llano a continuar enriqueciéndose.

Desde un punto de vista estrictamente musical, y con el respeto que se merece el autor, hay ciertas piezas en que la cadencia final -con su tradicional acorde de dominante y/o tónica-, suena un poco pesada y a veces parece innecesaria. Se trata de piezas muy delicadas cuya conclusión ya está establecida y en las que el remate final del acorde produce una cierta descompensación que resulta extraña y no contribuye al resto. No siempre se requiere de un acorde para concluir; además, ello permite una mayor variedad de terminaciones, sin traicionar al espíritu de la música. Pero esta es una apreciación muy particular, que el autor sabrá ponderar para sus futuros trabajos, en caso que lo estime conveniente. Por lo demás, el uso de los diferentes timbres de la guitarra, los golpes en el puente y la caja, los pizzicatos, trémolos, glissandos y tantos otros, están aplicados con gran equilibrio, creatividad y pertinencia. En general, el repertorio incluido y el tratamiento del instrumento es un valioso aporte a la «guitarra chilena».

En relación a la documentación del fonograma, el autor incluye una pequeña reseña histórica sobre la cueca, junto a breves explicaciones de cada pieza. Por otra parte, no deja de ser simbólico el diseño de la carátula, con la obra *Lapislázuli* de Marcy Lan-franco, creada especialmente para el disco. En ella, una guitarra emerge de las entrañas de un mundo de tonos azules, verdes y amarillos, que hacen pensar en el misterio que esconden las selvas del sur, los rincones húmedos y tupidos de helechos, las quebradas, los minerales bajo tierra y las nubes que se expanden por el cielo. Sin duda, es la guitarra que sale a dar cuenta de su exploración -de su experiencia en terreno- acaso con el deseo de descubrir y compartir la belleza de las cosas simples y profundas del pueblo y su entorno natural. Por lo mismo, el autor aparece fotografiado y firmando, simplemente «con mucho afecto», saludando a los auditores y transmitiéndoles su cariño por lo que hace.

De esta manera, dentro de un ambiente afectivo y respetuoso, se escucha una suerte de sano romanticismo en la propuesta de Sauvalle, acaso en busca del «paraíso perdido» del Chile y la América profunda. Con un sonido noble y timbre pastoso -que por momentos recuerda los discos de acetato- la audición de ciertas piezas evoca nuestro pasado histórico, tras las lomas, en el ritual de la trilla, en los salones urbanos, en los bares porteños de Valparaíso o en el altiplano nortino, allá donde Chile se encuentra con Perú y Bolivia. Se nota que Sauvalle ha bebido de la fuente misma, pues su música aparece diáfana, amable y sin intermediarios, provista de un «filtro» que

deja fuera las estridencias del modernismo -o posmodernismo- y permite remontarnos a las coordenadas de origen de cada pieza, en su espacio y tiempo natural, en el que las raíces se mantienen vivas y profundas. En este sentido, su fina y noble artesanía hace recordar a grandes maestros como Atahualpa Yupanki y Eduardo Falú -de Argentina- y Raúl García Zárate -de Perú-. Por cierto, son paradigmas de pueblos hermanos, cuya senda está abierta para que Sauvalle continúe ascendiendo en su trabajo y los auditores lo acompañemos en la ruta.

Gabriel Matthey Correa

Trova libre. Eduardo Peralta. CD digital. Leutun Grabaciones Fonográficas. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1999.

Los inicios de Eduardo Peralta en los escenarios datan del año 1977, cuando era estudiante en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1979 abandona los estudios de periodismo para dedicarse al oficio de cantor. Ese mismo año viaja a Europa donde descubre a Georges Brassens (1921-1981), trovador francés cuya influencia es decisiva para incorporarse y sentirse parte de la corriente trovadoresca heredada de la tradición medioeval de los poetas provenzales de la *langue d'oc*. Ésta es su cuarta producción fonográfica, la primera en formato digital, y nos presenta doce temas inéditos de su propia autoría.

Lo primero que llama la atención es el riguroso blanco y negro de la presentación de toda la parte gráfica del CD. Sólo blanco y negro. En la carátula, bajo el nombre del autor y cantante en primer plano, una caricatura que lo representa sentado en un piso con su guitarra, tenida informal, camisa de manga corta y una sonrisa leve. Al costado, en forma vertical, el título de TROVA LIBRE. La estética que comienza aflorar de inmediato no es de formalidad. La caricatura, que emerge con mayor fuerza al mirarla con detenimiento, nos indica que el personaje es por lo menos travieso, hay algo de ingenuidad en el conjunto de su rostro con lentes, ojos entrecerrados y la sonrisa que ya aflora como un gesto irónico. La guitarra está en ristre y forma parte de la anatomía del personaje, esta tomada con naturalidad, propiedad y las manos tienen SEIS DEDOS en una abierta alusión del dibujante (Benigno Verdugo, 1998) a la habilidad con que Peralta domina su instrumento.

El blanco y negro no tiene el sabor de lo antiguo o arcaico, ese de las fotografías de otrora; este blanco y negro tienen más un sabor «underground», un sabor de lo clandestino, de algo fuera de los circuitos oficiales. Aparece como hecho a propósito para ser copiado sin control y difundido de mano en mano, de la misma manera como fueron difundidas las primeras producciones de la época estudiantil del autor.

Este es un disco de poesía musicalizada, la poesía es la reina, la música se adapta a la letra. Todos los textos están laboriosamente esculpidos, trabajados uno a uno artesanalmente en sus rimas y estructuras. En gran parte del contenido la ironía, ya sea sutil o abierta, es el eje rector por el cual rueda la expresividad del autor, que complementa eficazmente con recursos lúdicos. Nos plantea en este trabajo cuatro temáticas.

La temática del amor o de la pareja aparece en *Canción a tu ex-marido* donde se ríe de los problemas de las parejas casadas en segundas nupcias y de sus celos, tiene una excelente ambientación musical del rock de los años sesenta. En *A modo de sugerencia* aparece el amante sensible y profundo, amante para el cual el amor es un juego profundo y comprometido, que sólo permite la entrega total, no permite que sea solamente una aventura o un simple «affaire» de verano. El *Soneto a Nathalie*, de rigurosa forma poética, es una pequeña burbuja «ingrúvida y lunar» del amor consumado. La *Antigua historia de amor* nos rememora, a través de su música, ambientación sonora y trama, los años veinte del siglo XX. El desarrollo de la historia nos revive los recuerdos de las películas del cine mudo. En *Llegaste desde lejos* nos relata en forma simple y directa una pequeña historia de amor, pero de un amor más maduro, tranquilo y sereno.

El padre profundo aflora en *Este niño Vicente*, canción dedicada a su hijo, y en *María Belén y yo*, dedicada a su hija. La primera tiene una poesía ágil y directa de la ternura del padre que ama, con

una puesta musical que recuerda a Serrat. En la segunda, adquiere un estilo lúdico para contestarle a su hija de cinco años que se quiere casar con él, se ríe de los complejos de Edipo y Electra, le entrega una fórmula feliz, y de paso da una explicación, para afrontar la separación de sus padres.

La crítica social asoma en los temas *El jaguar*, *Manual para ser feliz* y *Trovador apostador*, donde fustiga los anti-valores derivados del modelo neoliberal que reina en nuestro país. *El jaguar* desnuda, a fuerza de ironías, las desigualdades en la educación, la salud y la justicia, mediante giros tomados del jazz y del blues que ambientan eficazmente el discurso. Se ríe mordazmente en *El manual...*, de la fórmula que nos entrega la sociedad para «ser feliz», que comienza con la receta *Lavarse bien los sesos con agua y con jabón*. En el *Trovador apostador* apunta al sueño colectivo de ser millonarios a través de los juegos de azar, usa como recurso expresivo la exageración, ligándose con la poesía popular chilena, mediante los llamados verso por ponderación. Usa la burla y la ironía despiadada al estilo de las canciones de escarnio de la tradición trovadoresca medioeval. Si bien el disco es parejo en la calidad de los temas es, sin lugar a dudas, en esta temática y estilo donde más luce el oficio de este trovador chileno.

En *Los tres caballeros* y *Declaración definitiva* se encuentra la clave de la postura filosófica del autor que complementa la comprensión de la gráfica de la carátula. La primera es un manifiesto de advertencia para no enrolarse en movimiento alguno que nos transforme en masa informe controlada dispuesta a morir y matar a la primera orden del líder de turno. Los tres caballeros, *El jerarca del Partido*, *El Papa recién ungido* y *El General repetido* aparecen como representantes de ideologías capaces de fanatizar coartando la libertad del ser humano. El trovador, en primera persona, en forma activa, llama a no seguirlos (*Ya esos tres caballeros/ Les ruego no escuchar*). Él ya lo ha decidido y declara: *¡Jamás lo voy seguir!* Quiere ser libre y llevar su vida por ese sendero *Que me va a llevar, certero, a mi propio porvenir*. Se desliza una contundente posición pacifista, de un no rotundo a la guerra para que todos puedan vivir «cien años y tener derecho a celebrar». Musicalmente tiene ciertos giros melódicos que le dan un aire medioeval. Esta canción se liga estrechamente con la segunda, que es la encargada de cerrar el CD. *Declaración definitiva*, es, sin lugar a dudas, la que está interpretada con la más profunda y mayor emoción, y, por su lugar privilegiado de cierre, nos habla de la importancia que tiene este tema para el autor. Ésta es una declaración de amor apasionado a la libertad. El autor juega con el auditor que cree estar frente a una hermosa canción de amor a la pareja, pero, poco a poco, junto a las estrofas que alimentan esta sensación de amor sensual, van apareciendo otras que llevan a un final donde aparece ¡por fin! la musa que causa tanta pasión y amor: *Querida Libertad*. El tratamiento lúdico e irreverente se manifiestan, incluso, en esta canción tan profunda y sentida: En la primera estrofa expresa que la ama porque tiene *en la boca sonriente / El chiste irreverente*. Esta es una libertad alegre, para nada aburrida. El compacto comienza y termina con este concepto, en la carátula aparece en el título TROVA LIBRE y la palabra libertad es la última palabra que emerge de este trabajo. Peralta comparte ideológicamente, sin dobleces, la misma posición provocadora y anarquista de Brassens.

La música generalmente asume formas regulares de canciones estróficas a veces con estribillo, fluida y bien adaptada a lo que se quiere comunicar. En sus ritmos y géneros existe una gran hibridación, un expresarse en forma cosmopolita y con todos los aportes de la música popular. Encontramos influencias musicales del rock de los sesenta, giros melódico y ritmos de canciones trovadorescas europeas del medioevo, jazz, balada, boleros, jazz huachaca, One Step e influencias de Serrat. Esta mezcla musical está usada con toda intención para resaltar el texto.

La única debilidad musical la encontramos en un aspecto de la orquestación, que se basa en el excelente manejo de la guitarra que tiene el interprete, pero que, al momento de usar el bajo o la guitarra eléctrica como el único aporte diferente, presenta una cierta timidez. No le saca el partido necesario para producir cierto quiebre en la homogeneidad del sonido total usado.

Este es un disco necesario en un país en que no existe el carnaval para subvertir, aunque sea momentáneamente, el rígido orden establecido y la excesiva seriedad. El trovador Peralta y su crítica irónica e irreverente invita, incita, provoca la reflexión de una manera alegre.

Sergio Sauvalle E.

RESUMEN DE MEMORIA

Marta E. Gajardo Pinto y Oscar G. Salvo González. *La Revista Musical Chilena como apoyo a la labor del profesor de educación musical: 5° a 8° básico y enseñanza media*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, marzo 2000. X + 162 pp. Profesor Guía Iván Barrientos Garrido.

La presente memoria es un investigación exploratoria-demostrativa cuyo objeto materia lo constituye el contenido de las 192 ediciones de la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publicadas ininterrumpidamente en el decurso de 54 años: 1945-1999. Exploratoria en el sentido de que nuestro primer problema fue conocer en su totalidad el sujeto de estudio: la *RMCh*, y demostrativa porque a través de nuestra investigación corroboramos la hipótesis propuesta: la *RMCh* es un apoyo a la labor didáctica del profesor de educación musical. Efectivamente, gran parte de los temas expuestos y desarrollados en ella conforman una valiosa fuente informativa escrita que puede ser utilizada en el trabajo de aula del profesor de música. El conocimiento de la totalidad del *corpus* temático de las 192 publicaciones de la *RMCh* nos permitió tener una apreciación holística de los diversos acontecimientos histórico-musicales de Chile y de América, demostrándonos que ello constituye una importantísima fortaleza en el bagaje cultural que debe tener el profesor de la especialidad.

El contenido temático de nuestra fuente primaria –*RMCh*–, fue analizado, ordenado y catalogado, de acuerdo a la organización de las unidades de los programas de 5° básico a 4° medios propuestos por el Ministerio de Educación, especialmente en los ítem *Contenidos* y *Ejemplos de actividades*. A estas últimas las denominamos *Aplicaciones pedagógicas*.

El cuerpo de la memoria está estructurado en tres grandes capítulos cuyo contenido está dividido en *Áreas*. El capítulo I cubre dos grandes áreas: *Elementos primarios de la música: melodía, ritmo y armonía* y *Folclore nacional*. Esta última área abarca los rasgos musicales, históricos y sociales del Norte, Centro y Sur; este último territorio subdividido en zonas de influencia mapuche, chilota y austral, e Isla de Pascua. El desarrollo de cada área se realizó teniendo como base un escrito relevante de la *RMCh* referido al tema. De éste se presenta un *Resumen*, *Aplicaciones pedagógicas* del mismo y *Escritos afines*. En estos últimos se citan los trabajos publicados sobre el tema indicando el número de la Revista y las páginas correspondientes.

El segundo capítulo contiene cuatro áreas de conocimiento: *La canción como forma musical universal*; *Grandes períodos históricos de la música occidental europea, representantes y obras*; *Folclore musical chileno y latinoamericano* y finalmente *Compositores chilenos y sus obras*. Para delimitar este ítem, escogimos básicamente a algunos de los compositores que obtuvieron el Premio Nacional de Arte con la excepción de Luigi Stéfano Giarda, cuya labor docente por 22 años en el Conservatorio Nacional de Música, su ingente producción musical y su decisiva contribución en la formación de los compositores Pedro Humberto Allende y María Luisa Sepúlveda entre otros, justificaban con creces su presencia.

El contenido temático del capítulo III está concebido como un aporte complementario para el profesor de Educación Musical, sus áreas son *El Rincón de la Historia de Eugenio Pereira Salas como contribución a la investigación musical*; *La música, el niño y la musicoterapia*; *Análisis musical y la electroacústica en Chile*.

Culminamos nuestro trabajo investigativo con la proposición de las Conclusiones entre las cuales destacamos: la relevancia de la *RMCh* como fuente de la memoria escrita que recoge

el acontecer musical de nuestro país y Latinoamérica; el aporte fundamental de la *RMCh* al desarrollo y enriquecimiento de los programas de educación musical del Ministerio de Educación, y la necesidad de conocimiento, uso y difusión de esta prestigiosa publicación, que debiera formar parte de las bibliotecas pertenecientes a todas las instituciones de enseñanza básica, media y universitaria en las cuales se imparta la asignatura de educación musical.

*Marta E. Gajardo Pinto y
Oscar G. Salvo González*

IN MEMORIAM

Gabriela Eliana Pizarro Soto (1932 - 1999)

El 29 de diciembre recién pasado, en Santiago, dejó de existir la folclorista chilena Gabriela Pizarro. Había nacido en Lebu, el 14 de Octubre de 1932. Sus padres fueron Hortensia, natural de esa ciudad, y Abraham, procedente de Ovalle. Su infancia fue iluminada por las personalidades de su madre, mujer muy activa con estudios musicales en el Conservatorio y gran organizadora del quehacer musical en Lebu, y la de su «nana» Elba González, una cantora popular. Quiso ser maestra. En 1952 debió interrumpir los estudios que cursaba en la Escuela Normal N° 2 de Santiago por su precaria visión, problema que la acompañaría hasta su muerte. En 1954 la presentaron a Margot Loyola y se integró como alumna oyente de los cursos de folclore musical que ésta realizaba en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Este encuentro permitió que en el terreno fértil de su alma germinara y cristalizara su vocación, en lo que sería la pasión de su vida. En 1955 se incorporó al coro de la Universidad de Chile, en el que permaneció seis años. Los estudios de la escuela de temporada le ayudaron a revalorizar la tradición que le había sido transmitida desde la cuna y regresó a su pueblo para iniciar su primera labor sistemática de recolección en terreno: viajó a Lebu para entrevistar y trabajar con Noema Chamorro y Olga Niño (1956). El repertorio recogido lo utilizó en la actividad del grupo folclórico del coro de la Universidad de Chile, que había iniciado como producto de los cursos con Margot.

Dos años más tarde (1958), junto con fundar los cursos de folclore en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, agrupó jóvenes para la práctica de la música campesina, originando el Conjunto Millaray. Con este grupo realizó una extensa labor de difusión, especialmente en ámbitos populares: las poblaciones de distintas comunas urbanas y rurales, los sindicatos y las escuelas. Al mismo tiempo inició el primero de varios viajes de recolección a la Isla Grande de Chiloé. Comenzó una extensa e intensa labor en radios, viajó por todo el país actuando y enseñando, organizó cursos y colaboró en la formación de distintas casas culturales. Casó con Héctor Pavez en 1960 con el cual tuvo cinco hijos: Gabriela, Anaís, Valentina, Héctor y Julieta. Desde 1966 realizó docencia en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, se desempeñó como profesora de guitarra folclórica en la carrera de Instructor de Folclore de la Escuela Musical Vespertina, impartió desde 1968 la misma asignatura en la carrera de Pedagogía Musical y desde 1971 impartió danza folclórica en la carrera de Pedagogía en Danza. En 1969 fue miembro de la Cátedra Colegiada de Folclore de la Facultad. Fue separada de tales cargos en 1973 por el régimen militar, y fue definitivamente exonerada de la Universidad en 1974. Realizó, paralelamente diversos cursos en varias universidades, institutos, colegios e instituciones diversas a lo largo de todo el país. Colaboró en trabajos de terreno con Ercilia Moreno, profesora del Instituto Carlos Vega de Buenos Aires, Argentina.

Con posterioridad a los sucesos del año 1973 el Conjunto Millaray se disolvió. La situación económica y social del momento la obligó a transformarse en cantora popular callejera, ejerciendo principalmente en La Vega y en peñas folclóricas que fructificaron en aquella época. En esta difícil etapa de su vida, sin embargo, viajó por el mundo, por invitaciones de grupos de exiliados para enseñar folclore, presentarse en radio, televisión y recitales en vivo. En cada uno de sus viajes una de sus actividades principales fue el proporcionar repertorio a los conjuntos que sostenían los exiliados.

En 1997 recibió el Premio Municipal del Folclore que otorga la Municipalidad de Santiago y fue designada Hija Ilustre de Lebu.

Se destacó como colaboradora y organizadora de diferentes organismos gremiales y de difusión de la cultura tradicional campesina: fue presidenta de la Asociación Metropolitana de Folclore de Chile (AMFOLCHI) y posteriormente de la Asociación Nacional de Folclore de Chile (ANFOLCHI) y presidenta del Taller de Cultura Tradicional para la Docencia.

Nos legó una producción amplísima y variada. Con el grupo Millaray grabó para el sello Odeón los long-plays: *Geografía musical de Chile* (1961), *Cantos y danzas de Chile* (1963), *Navidad campesina* (1969), *Cuecas con brindis* (1970) y *La ramada* (1971). Como solista grabó para el sello Alerce, *Folclore en mi escuela* (1978) y *Canciones campesinas* (1982). Grabó en España para el sello FONOMUSIC, *Romances de acá y de allá* (1986), en colaboración con Joaquín Díaz, folclorista español. Para la Universidad de Chile grabó *Romances cantados* (1991), en 1987. Autoeditó *Canto a seis razones* (1987) y *Cantos de Rosa Esther* (1989), en cooperación con Carmen López. Con el financiamiento y auspicio del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación (FONDART) editó sus tres últimas producciones: *Veinte tonadas religiosas* (1993), *Las estaciones del canto* (1998) y *Veinte cuecas recopiladas por Violeta Parra* (1999), fonograma póstumo que no alcanzó a finalizar.

Dejó dos libros: *Cuaderno de terreno, apuntes sobre el romance en Chile* (1978), autoeditado, y *Veinte tonadas religiosas* (1993), con el auspicio y financiamiento del FONDART. Tenía en elaboración un tercer escrito titulado *Danzas tradicionales de Chile*.

También dejó numerosas filmaciones: *Cantores populares* (1976), cine documental sobre su propia actividad en la Vega Central de Santiago, *Delgadina* (1978), filmación sobre el romance homónimo, *Canto a seis razones* (1986), video para el Museo del Trópico de Amsterdam, Holanda, y para el archivo del Instituto de Tradiciones Populares de Valladolid, España; *El agua de nieve* (1993), video para el programa *Equinoccio* de la TV española, con motivo del 500 aniversario del descubrimiento de América, y *Agencia de Empleos, la fe* (1996).

Pero más que su producción de soportes físicos, lo que más importa de su legado se encuentra en su producción dentro de los ámbitos sutiles. Fue una mujer consecuente con sus ideas, con su visión de mundo, la que impregnó profundamente su labor en el ámbito de la cultura folclórica. El amor y el respeto al pueblo desposeído fueron su marco de referencia vivencial, la difusión y práctica de la cultura musical campesina fueron sus instrumentos de acción. En medio de la más terrible represión y persecución de las ideas que ella profesaba, trabajó incansablemente con abnegación, convencimiento y fuerza admirables sin importarle las consecuencias que podrían traerle sus acciones. Se consideraba una artista popular que se debía a su pueblo, a los más desposeídos.

Fue débil físicamente, pero con una gran firmeza para sostener sus convicciones. Tuvo grandes problemas con su visión; a pesar de esto siempre se las arregló para mirar y ver aquello que le interesaba, todo aquello que ayudara al respeto y la dignidad de la cultura popular. Producto de este impedimento físico tenía grandes problemas para movilizarse, a pesar de él siempre llegaba donde quería llegar, donde creía que era necesaria su presencia. De una gran capacidad de entrega y generosidad, participaba aun a costa de no tener el trato mínimo y digno que correspondía.

Respetuosa y con gran capacidad de asombro frente a lo nuevo, apoyaba especialmente todo trabajo creativo que ayudara a rescatar y desarrollar nuestra música y cultura popular. Tenía una gran fineza y delicadeza para entregar sus juicios en torno al arte y la cultura. Su estética penetraba en los elementos sutiles del canto rescatando la sencillez y delicadeza de lo mejor de la cultura campesina, pero agregando elementos que la ligaran a lo actual. En el último espectáculo que presentara en público con una puesta en escena en que mezclaba el canto con la danza contemporánea y elementos de teatro, nos sorprendió con un delicado y fino gesto que permitió conectarnos de manera instantánea con todo el sabor del campo; como inicio de la actuación entregó a cada espectador una olorosa y verde ramita de albahaca, que inundó rápidamente con su perfume la adusta sala del Centro de Extensión Cultural de la Universidad Católica .

Tuvo una permanente actitud positiva frente a los demás, entregando siempre la palabra apropiada, e incentivaba el seguir trabajando. Siempre respetuosa. Jamás le conocí algún gesto de arrogancia o prepotencia. Era, eso sí, de una gran intransigencia y firmeza a la hora de aplicar sus principios y valores. Jamás aceptó en los últimos años de su vida invitaciones a la televisión, pues consideraba que no se respetaba la cultura de los pobres y de los campesinos.

Fue incansable en el trabajo. Previendo su pronta partida, nos anunciaba que el espectáculo *Las estaciones del canto* (1998) sería el último, pues estaba cansada. No obstante, su pasión por el arte popular la mantuvo ocupada hasta sus minutos finales de lucidez y en su lecho de enferma dio instrucciones para su proyecto sobre la Violeta.

Si bien, dada su fragilidad, pudo pasar casi inadvertida su presencia física en el mundo, todos sus aspectos sutiles y profundos nos harán mucha falta en esta sociedad acostumbrada a lo banal, sin valores trascendentes. Te guardaremos en nuestros corazones. Gracias Gabriela.

Sergio Sauvalle

Índice de números publicados correspondientes a 1999

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aharonián, Coriún.* El chileno generoso que ayudaba a todos en silencio. N°191:82.
- Castillo-Didier, Miguel.* Los órganos de Cavallé-Coll (1811-1899) en Chile. N°191 :46.
- Compositores nacionales en el repertorio de Elvira Savi. N°191 :10.
- Concha Molinari, Olivia.* ¿Profesor de música o profesor de instrumento? ¿Música histórica o Música contemporánea? ¿Conservación o cambio? N°192:75.
- Marchant, Guillermo.* El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c.1790. Un manuscrito musical chileno. N°192:27.
- Martínez, Jorge.* La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico. N°192:83.
- Merino, Luis.* Editorial. N°192:9.
- Musri, Fátima Graciela.* Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. N°192:13.
- Orlandini, Luis.* Reflexiones acerca de la carrera de Interpretación Musical. N°192:78.
- Riesco, Carlos.* Elvira Savi. Premio Nacional de Arte, mención Música 1998. N°191 :7.
- Rondón, Víctor.* Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19. N°192:47.
- Vera Rivera, Santiago.* Producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997. N°191 :16.
- . Catálogo fonográfico/ 1987-1997. N°191 :33.
- Villafruela, Miguel.* Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°192:79.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- C.G. : Cristián Guerra
F.G. : Fernando García
G.M. : Gabriel Matthey
J.G. : Julia Grandela
L.M. : Luis Merino
M.L. : María Soledad Lagos-Kassai
V.B. : Vladimir Barraza Jeraldo

Libros

- ¿Cómo enseñamos la música en Chile ?* (edit. María Eugenia Saavedra). Santiago de Chile : Consejo de la Música y Fundación Andes, junio, 1998, 67 pp. G.M. N°191 :110.
- Alberto Kurapel. *Margot Loyola. La escena infinita del folklore.* Santiago de Chile : FONDART, 1997, 232 pp. M.L. N°191 :112.

Gandhy Olivares Figueroa y Melvin Tobaoda 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. C.G. N°191 :112.

Amós David, Pilco Loayza. *Danzas del Cusco : didáctica para su enseñanza/ Nanda Leonardini Herane. El Ayarachi : grupo Kuntur Choya Ayarachi de Paratía/ Guillermo Salas Carreño. Representación de la esclavitud en danzas peruanas*. Lima : Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 129 pp. C.G. N°191 :113.

Hernando Franco (1585-1585). Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (trans), Tesoro de la Música Polifónica en México : Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1996, 192 pp. I.G. N°191 :114.

Debates / Cadernos do programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNI-RIO, N°1, agosto, 1997, 101 pp. G.M. N°192:106.

Fonogramas

Juan Mouras. *Guitarra clásica*. Casete stereo. Juan Mouras (guitarra), Héctor Viveros (violín) y orquesta de cámara. Camerata, JMA-002. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), [1998]. F.G. N°192:107.

Música contemporánea para arpa chilena. Disco compacto (DDD). Obras de Jorge Martínez, Gabriel Matthey, Fernando García, Hernán Ramírez, Tiziana Palmiero, Juan Carlos Vergara. Arpa: Tiziana Palmiero. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999. J.G. N°192:108.

Chiléntas de cielo y tierra. En palabra y música. Disco compacto (DDD). Fernando Carrasco: *Plegarias de Hijo* y *En lo humano lo Divino*. Alejandro Guarello: *Misa simple a Cristo Rey*. Grupo Aranto. Ministerio de Educación, Fondo de

Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Fundación Cultural Angaro, 1998. J.G. N°192:109.

Violoncello y piano. Descubriendo la arcana musical chilena del nuevo milenio. CD digital audio. Dúo Héctor Escobar (violoncello) y Ximena Cabello (piano). SVR Producciones. HE-SVR 3006-7. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1998. V.B. N°192:110.

Federico Heinelein. Compositor chileno. Obras de cámara. CD digital audio. Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano) y Ensemble Bartók. SVR Producciones. ABA- SVR 900000-1 Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999. C.G. N°192:111.

Música de arte. Disco compacto (DDD). Obras de Jorge Martínez Ulloa. Intérpretes varios. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999. G.M. N°192:111.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el Ballet

Coreografía colectiva (Violeta Parra), *Según el favor del viento, Run run para dos mujeres*, N°191 :104.

Manuel Gajardo (Grupo Ortiga), *Amanecer*, N°191 :104.

Jorge Olea (Conjunto Illapu), *Espejismo*, N°191 :104.

Magaly Rivano (Patricio Solovera y Felipe Court), ***Teresa, la mariposa arde en el vasito ambarino a los pies del Altísimo*, N°191 :104.

Hilda Riveros (Alejandro García), ***Tiempo de percusión*, N°191:104.

Elizabeth Rodríguez (Miguel Miranda), ***Espacios invertidos... y lo que el cuerpo no se acuerda*, N°191 :104.

Verónica Varas (Carlos Silva), *Vals*, N°191 :104.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS*

Advis, Luis. *Divertimento*, N°191 :91; *Cueca y Rin*, N°191:92, 93, N°192:93; *Cinco danzas*

breves, N°191 :94; N°192:95, 97 101; *Conga de la Suite latinoamericana*, N°191 :96, 97; *Rin*, N°191:98; *Capitanía*, N°191:98; *Quinteto*, N°192:93; *Cantata Santa María de Iquique*, N°192:97.

Aguilera, Carmen. *Transición-Tema y variaciones*, N°191 :94; *Al cargar la mata*, N°192:96; *Series*

bailables, N°192:97.

Alarcón, Rolando. *Si somos americanos*, N°191 :99.

Alcalde, Andrés. *Talla*, N°192:97.

Alvarado, Boris. *La nuit vient des yeux d'autri*, N°191 :103; *O Llaqui*, N°192:100.

Allende Blin, Juan. *Zeitspanne, Silences interrompus*, N°191 :102.

Allende, Pedro Humberto. *Tonadas* N°4, 5 y 6, N°191 :90, 94; *Cuarteto*, N°191 :91; *Tonada*

N°7, N°191 :95; *Tonada* N°10, N°191 :99; *Paisaje chileno*, N°192:92; *Estudios* N°4 y N°5, N°192:92; *Mientras baja la nieve*, N°192:93; *El encuentro*, N°192:94; *Tonada* N°5, N°192:97.

Amenábar, Juan. *Caminando a Salzburg, A la orilla del estero*, N°191 :91, 95; *Los peces*, N°191 :92, N°192:91, 99; *Ave María*, N°191 :93, 99; *Padre Nuestro*, N°191 :95; *Ludus vocalis*, N°192:91; *Nativity Blues, Habanera y Preludio para recordar a Liszt*, N°192:91, 92, 97; *I will pray*, N°192:92; *Homenaje a Franz Liszt*, N°192:96.

Amengual, René. *Himno de la Universidad de Chile*. N°191 :93; N°192:97; *Suite para flauta y piano*, N°192:93.

Ancarola, Francesca. *Eólica*, N°192:104.

Aranda, Pablo. *Di*, N°192:100.

Arenas, Mario. *Cuarteto* N°1, N°191 :93, 94; *Universo y vida*. N°191 :97; **Cielo roto*, N°191 :97, 100; *Búsqueda y retorno*, N°191 :99; *Danger*, N°191 :100.

Asuar, José Vicente. *Guararia Repano*. N°191 :92.

Barrera, Juan Pablo. *Sinfonía* N°1, N°191 :95,99.

Barrientos, Iván. *Suite Aisén*, N°191 :97; *Vals del sur*, N°192:100; *Romanza colonial*, N°192:100; *Escenas de Aisén*, N°192:100.

Barrueto, Mauricio. *Tole-Tole*, N°192:95.

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

- Becerra, Gustavo. *Chile (Temucana), N°191 :88, 89, 90, 94; *Variaciones 1956*, N°191:90; *Trío* para flauta, violín y piano, N°191 :91; *Cuarteto* para saxofones, N°191 :92; *Sonata* N°3 para cello y piano, N°191 :94, 98; N°192:92, 94, 96, 101; *Sonata* (contrabajo), N°191 :98; *Sonata* N°5 para cello y piano, N°192:92; *Romance de rosa fresca*, N°192:93; **Niggunim* I, II, III, N°192:100.
- Berchenko, Sergio. *Suite de la reconciliación*, N°192:97.
- Bernales, José. *Bajando pa' Puerto Aisén*, N°191 :99.
- Bianchi, Vicente. *Abejorros*, N°191 :94; *Kyrie (de la Misa a la chilena)*, N°191 :95; *Tonada a Manuel Rodríguez*, N°192:94, 98; *Romance de los Carrera*, N°192:98; *Canto de Bernardo O'Higgins*, N°192:98.
- Biskupovic, Víctor. *Cachimbo en La menor*, N°191 :98; *Canción de septiembre*, N°191 :98.
- Bisquertt, Próspero. *Juguetería*, N°191 :97.
- Botto, Carlos. *Estampa sureña*, N°191 :90, 91, 95; *Tres preludios*, N°192:92; *Décimas*, N°192:94.
- Brcic, Gabriel. *Trío a la memoria de Alberto Ginastera*, N°191 :90, 94; *Chile fértil provincia*, N°191 :92; *La casa del viento*, *Coréutica*, N°192:91; *Vade retro*, N°192:92; *Des être*, N°192:91; *Dos esbozos para antiguos instrumentos electrónicos y Música de cámara III*, N°192:91.
- Brown, Edward. *Preludio*, N°191 :91; *Preludio y conflicto*, N°192:93, 95, 98; *Canzona 4 por la paz*, N°192:104.
- Cabezas, Hilda. *Cultivo una rosa blanca*, N°192:94.
- Cabrera, Alberto. *Tres piezas para piano*, N°191 :94.
- Cáceres, Eduardo. *Epigramas*, N°191 :92, N°192:92, 93, 94, 95, 98, 104; *Cuarteto antiguo*, N°191 :97; N°192:95; *El viento en la isla*, N°191 :98; N°192:98; *Zig-Zag*, N°192:100.
- Cádiz, Rodrigo. *Atracciones I*, N°191 :92; *Interferencias I*, N°192:93.
- Candela, José Miguel. *Chacabuco, Las huellas del pequeño venado*, N°191 :100.
- Cantón, Edgardo. *Introducción*, N°192:92; *Allegro*, N°192:92; *Final prelude*, N°192:92; *Balada*, N°192:92, 93.
- Carmona, Óscar. *Dos piezas negras*. N°191 :97; *Horizon Carré*, N°191 :103.
- Carrasco, Fernando. *Canción para una lavandera*, N°191 :98.
- Carvallo, Antonio. *Verde y sombra*. N°191 :94; N°192:96; *Variaciones*, N°192:97.
- Castillo, Erasmo. *Dame la mano*, N°191 :91, 95, 99.
- Castro, Luis. *Fantasia para Violeta*, N°192:94.
- Céspedes, Raúl. *Tres breves*, N°191 :90, 91, 93; *Suite (Tres piezas : Preludio, Marcha, Aria)*, N°191 :91; *Introducción*, N°191 :93; *Cueca* N°1 y N°2, N°191 :93.
- Coloma, Eleonora. *Trazas*, N°191 :94; N°192:96; *Heidenröslein*, N°192:97.
- Córdova, Mauricio. *Monólogo*. N°191 :94; N°192:96; *Ártica*, N°191 :95; N°192:97.
- Cortés, Renán. **Caligine*, N°192:95.
- De Negri, Fabrizio. *Rapa Nui (La guerra en el Polke)*, N°191 :95.
- Délano, Pablo. *Amén y Padre Nuestro*, N°191 :95.
- Díaz, Mauricio. *Patria*, N°191 :96.
- Díaz, Rafael. *Lárica*, N°191 :91; *Abro la ventana para pensar en mi país*, N°191 :95; *Pascual Coña Recuerda*, N°191 :95; *Aparecidos*, N°191 :103.
- Díaz, Rodrigo. **Veté*, N°191 :91.
- Errázuriz, Sebastián. *Tres movimientos*, N°194:94.
- Escobar, Roberto. *Tsunami*, N°191 :95.
- Espíndola, Marcelo. *Preaisaje*, N°192:93; *Que más canción que el paso del tiempo*, N°192:97.
- Espiñeira, Cristián. *Elegía para un hombre alto*, N°191 :93.
- Falabella, Roberto. *Cuarteto de cuerdas*, N°191 :92; *Retratos*, N°192:93; N°192:96; *Tres piezas*, N°192:96; *Dos canciones*, N°192:96; *Estudios emocionales*, N°192:96; *Dos poemas*, N°192:96; *Adivinanzas*, N°192:96.
- Farías, Javier. *Ritmo*, N°192:93, 94; *Calmo*, *Isamar* y *Arena gruesa*, N°192:94; *Chorinho*, N°192:95; *Concierto*, N°192:103.

- Feito, Mario. *Sin por qué*, N°191 :103; **Preludio y danza*, N°192:93; *Dos trozos breves*, N°192:96; *Pala-Pachi*, N°192:97.
- Fernández, José Miguel. *Resonancias de CSound*, N°191 :92.
- Ferrari, Andrés. **Zuytt*, N°191 :92.
- Flores del Campo, Francisco. *Sufrir*, N°192:94.
- Foschi, Gian Paolo. *Afirmación-negación*, N°191 :94.
- Gajardo, Eduardo. *Copihue rojo*, N°191 :100.
- Gálvez, Gabriel. *Al goliardo le cosieron la boca*, N°191 :91.
- García, Fernando. **Chile (Zona ariales)*, N°191 :88, 89 , 90, 94; **Tríptico*, N°191 :91; *Glosario*, N°191:97; *Miradas y recuerdos*, N°191 :98; N°192:98; *Viajando con Paul Klee*, N°191:98; *Orden*, N°191:99; N°192:99; *Comentarios breves*, N°191:101; *Cuatro proposiciones*, N°192:92, 93, 96; *Cuadernos de zoología*, N°192:92, 104; *Suite*, N°192:92, 104; *Sabellidas a Ruiseñor Rojo*, N°192:93; *Voz preferida*, N°192:95; *Canciones de otoño*, N°192:96.
- García, Nino. *Autorretrato*, N°192:93; *Transición al vacío*, N°192:94, 97.
- García Vidaurre, Rosa. *Vals de salón N°2 en Do Mayor y N°7*, N°191 :96; **Cinco aproximaciones*, N°191 :99; *Orden*, *Glosario*, N°191 :92.
- Garrido Lecca, Celso. *Simpay*, N°191 :90, 94; N°192:100; *Divertimiento*, N°191 :91; *Antaras*, N°191 :92, 95, 101; *Concierto para guitarra y orquesta*, N°191 :95; N°192:99.
- González, Sergio. *Chattarras y cacerolas*, N°191 :97.
- Guarda, Ernesto. *Ave María*, N°192:91; *Romance de Noche Buena*, N°192:91; *Hallazgo*, N°192:91.
- Guarello, Alejandro. *Base Esad*, N°191 :91; *Cantata de los Derechos Humanos (Cain y Abel)*, N°191 :96.
- Heinlein, Federico. *Suite*, N°191 :91; *Nocturnos o Queridas aguas*, N°191 :92, N°192:93; *Quietud*, N°192:91, 104; *Vida mía*, N°192:91,93, 104; *Sonatina*, N°192:92, 104; *Pena de mala fortuna*, N°192:92; *Canciones para niños (El columpio de Robert en el paraíso, Sombra de un recuerdo, Saltemos con cuidado, In memoriam George Gershwin y El gato sueña con el ratón)*, N°192:92; *Balada matinal*, N°192:92, 93, 94; *Tres canciones sobre versos de Antonio y Manuel Machado (Los olivos grises, La plaza tiene una torre y Lluvia)*, *Tres canciones sobre versos de Gabriela Mistral (Meciendo, Dame la mano y Nocturno)*, N°192:92; *La plaza tiene una torre y Quietud*, N°192:93; *Vida mía, Die wiese*, N°192:93; *Capriccio bucólico*, N°192:94; *Das Schiffflein, Dame la mano, *No hay tiempo que perder*, N°192: 94; *Tres*, N°192:95; *Dos canciones (Quietud, Vida mía)*, N°192:96.
- Holzappel, Carolina. *Piezas amorosas*, N°191 :94; *Rastro digital*, N°192:97.
- Hurtado, Ramón. *Preludio*, N°191 :94; *Estudio 39 y Quinchamalí*, N°192:97.
- Isamitt, Carlos. *Tres canciones huilliches*, N°191 :91; *Umaq ñil pichichen*, N°192:94.
- Jander, Fabián. *Estudio*, N°191 :97.
- Jara, Víctor. *El cigarrito*, N°191 :92; *La partida*, N°192:93, 94, 98; *Luchín*, N°192:97; *El niño gutero*, N°192:98; *Te recuerdo Amanda*, N°192:100.
- Lazo, Paola. *Elipse*, N°191 :91.
- Lémann, Juan. *Alleluia*. N°191 :91; *Maestranzas de noche*, N°191 :92; N°192:92, 98; *Aleluya*, N°191 :93, 95; N°192:92; *Homenaje a Leng*, N°191 :95, 96; N°192:97; *Salga el sol*, N°191 :95; *Pastores fueron cantando*, N°191 :95; *A la madrugada*, N°191 :95; *Lullaby*, N°191 :95, 99; *Eólica*, N°191 :101, 102, N°192:94; *Dúo*, N°191 :102; *Obertura de concierto*, N°191 :104; N°192:97; *Variaciones*, N°192:91; N°192:92; *Pieza para dúo*, violín y cello, N°192:91; *Dos canciones (Maestranza de noche, Puentes)*, N°192:91, 104; *Puentes*, N°192:92; *Resonancia*, N°192:92, 97; *Rapsodia 1995*, N°192:96, 99; *Barrio sin luz*, N°192:98; *Siete canciones populares chilenas*, N°192:99.
- Leng, Alfonso. *Andante*, N°191 :92, 95, 101; *Otoñal*, N°191 :94; *Dolora 2*, N°192:92, 97.
- Letelier, Alfonso. *Nocturno*, N°191 :88; *Canción de los pinos*; N°192:91; *La palomita*, N°192:92; *Nocturno*, N°192:92; *Suite grotesca*, N°192:92; *Corderito*, N°192:92.

- Letelier, Miguel. *Chile (Antártida), N°191 :88, 89, 90, 94; *Siete preludios breves*, N°191 :94; *Raveliana*, N°191 :99, N°192 :94; *A Julio Perceval*, N°192:92; *Preludios N°1*, 3, 5 y 7, N°192:93, 97; *Dos piezas (Tiempos idos, A Violeta Parra)*, N°192:96; *Preludio N°2*, N°192:97.
- López, Manuel. *Cantata de la CUT "Historia de los trabajadores chilenos"*, N°191 :96.
- Manns, Patricio. *América patria mía*. N°191 :94.
- Martínez, Gumaro. *Canto para el encuentro de jóvenes*, N°191 :95.
- Matthey, Gabriel. *Preludios N° 1, 4, 3, 6 y 5*, N°191 :90, 94; *Parrianas*, N°191 :92, 93; *Estudiantinas*, N°192:93; *Kiñe, Mari meli, Epu mari, Mari regle, Mei kayu, Epu, Epu mari meli, Pie de cieca y Canto ona, Preludio N°4*, N°192:94; *Preludio N°2*, N°192:95; *Repercusiones (...de los "nuevos tiempos") (...en memoria de los "viejos tiempos")*, N°192:95.
- Maupoint, Andrés. *Chile (Santiago, ciudad de invierno), N°191 :88, 89, 90, 94; *4 Klangetüden*, N°192:100; *Die Winkel eines Kreises*, N°192:100.
- Montecinos, Alfonso. *El hombre alegre*, N°191 :103.
- Mora, Mario. *Sax*, N°191 :104.
- Morales, Cristián. *Cygnus*, N°191 :92.
- Mouras, Juan. *Suite popular latinoamericana N°2, Milonga perpetua, Danza chilota y Danza mapuche*, N°191 :92, 97; *Suite latinoamericana, Milonga perpetua, Tonada chilena*, N°191 :99; N°192:100; *Fantasia popular latinoamericana*, N°192:99, 100; *Concierto chileno*, N°192:99; *Sonatina concertante*, N°192:100; *Tres valsés latinoamericanos*, N°192:100.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Las cañas*, N°192:91; *Dulzura*, N°192:91.
- Nur, Guillermo. *Suite popular chilena*, N°191 :98.
- Ohlsen, Óscar (arreglo). *Siete canciones populares chilenas*, N°191 :99.
- Orrego-Salas, Juan. *Mobili*, N°191 :91; *Esquinas* op.64, N°191 :93; *Sonata* op.9, N°191 :93; *Glosas* op.91, N°191 :93; *Variaciones serenas* op.69, N°191 :93; *Quattro liriche brevi* op.61, N°191 :94; *Rústica* op. 35, N°191 :96; N°192:98; *Partita* op. 100, N°191:102; *Sinfonía N°4*, op.59, *Cantos en estilo popular* op.80, N°191 :102; *De los montes vengo*, N°192:91; *Espacios*, N°192:92; *El pregón* N°192:93; *Dos poemas, Sonata de estío*, N°192:93, 94; *La gitana*, N°192:93; *La flor del candil*, N°192:94; *Divertimiento N°1* op 43, N°192:92, 95, 98, 99; *Balada* op.84, N°192:96; *Encuentros* op.114, N°192:97; ***Espacios*, N°192:98; *Cuarteto N°1* op.46, *Divertimiento N°2* op. 44, *Romances pastorales* op.10, N°192:98; *Concierto para oboe y orquesta* op.77, N°192:99.
- Ortega, Sergio. *Cuatro Canciones del capitán*, N° 191 :90; **Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, N°191 :92; *La flor*, N°191 :98.
- Osorio, Daniel. *Dos piezas*, N°192:96, 97.
- Osses, Barbara. *Santiago azul*, N°192:97.
- Otondo, Felipe. *Jojo el payaso (El sueño de Jojo)*, N°191 :92.
- Padilla, Abraham. *Canciones de sueño*, N°191 :94.
- Parada, Rodolfo. *La primavera*. N°191 :94.
- Parra, Violeta. *Anticuecas N°1*, 2, 3, 4 y 5, N°191 :90, 94; *Run-run se fue pa'l norte*, N°191 :92, N°192:94; *Gracias a la vida*, N°191 :92,99; N°192:100; *Pupila de águila*, N°191 :96, 97; *El gavilán*, N°191 :98; *Tres pies de cieca*, N°192:92; *Un viejo amor*, N°192:92; *Anticueca N°5*, N°192:92; *Tema libre N°2*, N°192:92; *Arranca, arranca* (Santiago Vera), N°192:93; *Que pena siente el alma*, N°192:94; *Calambito temucano*, N°192:96; *Volver a los 17*, N°192:97; *La lavandera*, N°192:97.
- Peña, Jorge. *Andante del Cuarteto de cuerdas*, N°191 :93; *Duérmete pequeño infante*, N°191 :93;
- Reyes de Belén*, N°191 :93; *Venid a mirarte*, N°191 :93; *Tonada*, N°191 :97; *La cenicienta*, N°191 :97.
- Peña, Luis. *Sugerencia flamenca*, N°191 :94.
- Pérez Freire, Osmán. *Ay, ay, ay*, N°192:94.
- Pino, Alejandro. *Carta familiar*, N°191 :91.
- Plaza, Cecilia. **Crisol*. N°191 :91.
- Ramírez, Hernán. **Divertimento*, N°191 :91; *Septeto*, N°192:100.
- Rehbein, Sebastián. *Almas gemelas*, N°192:94.

- Riesco, Carlos. *Passacaglia y fuga*, N°192:92; *Resbaloz*, N°192:92.
- Rifo, Guillermo. *Arrayán*, N°191 :92; *India hembra*, N°192:92, 98; *Cueca del cerro*, N°192: 93, 94; **El reencuentro*, N°192:95; *Visiones II*, N°192:95; *Campo minado*, N°192:95; **Paisajes populares*, N°192:98.
- Rojas Zegers, Jorge. *Alma de Cristo y María causa de nuestra alegría*, N°191 :95.
- Salinas, Horacio. *Suite de tiempo ausente*, N°191 : 90, 94; *Cristalino*, N°191 :91; *La rosa de los vientos*, N°191 :96; N°192:95; *Danza*, N°192:92, 94, 95; *Trigales*, N°192:96.
- Santa Cruz, Domingo. *Viñetas (Desolada, Clásica), Canciones del mar (Balada de la animita, Plenilunio, Gaviota), Cantos de soledad (Dolor, Madre mía, Canción de cuna)*, N°192:91; N°192:96, 97; *De las montañas baja la nieve*, N°192:91; N°192:92; *Plenilunio*, N°192:92; *Poemas trágicos* N°2 y 5, N°192:91, 96, 97; *Preludios dramáticos*, N°192:97.
- Sauvalle, Sergio. *Tres vals campesinos*, N°192:92; *Cueca campesina tradicional*, N°192:92; *Pericon* N°1, N°192:92.
- Schidlowsky, León. *Cuatro Miniaturas*, N°191 :90; **Siete estructuras*, **Tres trozos*, **Lamento*, N°191 :102, N°192:99; **Los heraldos negros*, N°192:97.
- Schumacher, Federico. *Ausencia de Dios*, N°191 :91.
- Solovera, Aliocha. **Contraluz*, N°191 :92; N°192:95; *Ciclos*, N°191 :104.
- Soublette, Luis Gastón. *Chile en cuatro cuerdas*, N°192:98.
- Soublette, Sylvia. *Dos amantes dichosos*, N°191 :95, 99; N°192:92, 98; *Sabrás que no te amo y que te amo*, N°192:98.
- Springinsfeld, Jorge. *Angol*, N°191 :98.
- Soro, Enrique. *El canto de la luna*, N°192:93; *A ti*, N°192:94; *Andante appassionato*, N°192:97.
- Soto, Jaime. *Quirquinchitai*, N°192:96; *Y seca ya ese llanto*, N°192:96; *Oda a García Lorca*, N°192:96; *La tierra se llama Juan*, N°192:96.
- Tobar, Sofanor. *Canto de la acendrada*, N°191 :100.
- Torres, Osvaldo. *El caracol*, N°191:98; N°192:98.
- Vargas, Darwin. *Quinteto* N°1 para instrumentos de viento, N°192:93.
- Vásquez, Edmundo. *Suite transitoria*. N°191 :91; **El arpa y la sombra*, N°191 :92; *Trío rítmico*, N°192:94.
- Vera, Carlos. *Des...orientado*, N°191 :92.
- Vera, Santiago. **Chile (Silogstika III)*, N°191 :88, 89, 90, 94; *Anagófstica*, N°191 :91; *Asonantastika*, N°191 :98; N°192:92; *Rapa Nui*, N°192:92; *Arcana* N°1, N°192:92; *Suite modotonal*, N°192:99.
- Vicuña, Ariel. *Veleidoscopia*, N°192:99.
- Vila, Cirilo. *Rapsodia chilensis*, N°191:91; *Heinderöslein*, N°192:97.
- Vivado, Ida. *Tránsito y permanencia*, N°192:93.
- Wang, Patricio. *Yo en el fondo del mar*, N°192:97; *Wat un heldere maan*, N°192:97; *El gavián de Violeta*, N°192:97; *Caleuche*, N°192:97; *Rima*, N°192:97.
- Yazigi, Mauricio. *Canción invernal*, N°192:94.
- Yunis, Juan. *Selección de taquirari*, N°191 :98.
- Zamora, Carlos. *Quinteto* N°1 para instrumentos de viento, N°191 :91; *Estudio sinfónico* N°1 "Plutón, el último planeta", N°191 :95; *Estudio Sinfónico* N°2 "Sikuris", N°191 :95.
- Zamora, Segundo. *Mándame quitar la vida*. N°191 :94.
- Zapiola, José. *Un negrito muy fino*, N°191 :91, 95, 99; *La pollita*, N°191 :99.

INDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abarca, Gonzalo. N°191:91; N°192:93.
Abarzúa, Gastón. N°192:98.
Academia Argentina de Música. N°191:103.
Academia Chilena de Bellas Artes.
N°191:103; N°192:91, 102, 104.
Acosta, Daniela. N°191:90, 91.
Adasme, Maribel. N°192:93.
Advis, Luis. N°191:91, 92, 93, 94, 96, 97,
98; N°192:93, 95, 97, 98, 101, 103.
Agrupación de Estudiantes de Música de
Santiago. N°191:90.
Agrupación de Jóvenes Compositores.
N°191:90.
Aguayo, J. Pablo. N°191:91; N°192:93.
Aguilar, Javier. N°191:91; N°192:93.
Aguilera, Carmen. N°191:94; N°192:96, 97.
Aguilera, Gabriela. N°191:96.
Aguilera, Oscar. N°191:96.
Ahern, Patricia. N°191:102.
Alarcón, Raúl. N°191:102.
Alarcón Rolando. N°191:96.
Alarcón, Víctor. N°191:91.
Alberti, Rafael. N°191:94; N°192:94.
Alcaino, Teresa. N°192:103.
Alcalde, Andrés. N°192:97.
Aliaga, Miguel. N°191:107; N°192:103.
Aliaga, Raúl. N°192:103.
Allel, Aziz. N°192:98.
Allende, Pedro Humberto. N°191:90, 91, 94,
95, 99; N°192:92, 93, 94, 97.
Allende Blin, Juan. N°191:102.
Alliende, Verónica. N°191:91.
Alonso- Crespo, Eduardo. N°191:89.
Alvarado, Boris. N°191:98; N°192:100.
Alvarado, Miguel. N°191:105.
Alvarado, Pablo. N°191:97; N°192:98, 99.
Alvarez, Cristina. N°192:104.
Amenábar, Juan. N°191:91, 92, 93, 95, 99;
N°192:91, 92, 96, 97, 99.
Amengual, René. N°191:93; N°192:93, 97.
Anais, Claudio. N°191:90.
Ancarola, Francesca. N°191:88; N°192:104.
Ansaldi, Fernando. N°191:93.
Aranda, Pablo. N°192:100.
Aránguiz, Waldo. N°191:99.
Arata, Amelia. N°192:102.
Araujo, Juan de. N°191:108.
Aravena, Julio. N°191:107.
Araya, Claudio. N°192:103.
Araya, Patricio. N°192:93, 95.
Arellano, Manuel. N°192:91.
Arenas, Eduardo. N°191:97.
Arenas, Mario. N°191:93, 94, 97, 99.
Arias, Karin. N°191:108.
Arredondo, Astrid. N°191:94; N°192:96.
Arroyo, Gabriel. N°192:93.
Arteche, Miguel. N°191:91, 95.
Asociación Latinoamericana de
Antropología. N°191:105.
Asociación Latinoamericana de Canto Coral.
N°192:98.
Asociación Nacional de Compositores, Chile
(ANC). N°191:98.
Astorga, Víctor. N°191:90, 91; N°192:93.
Asuar, José Vicente. N°191:91.
Auditorio del Instituto Chileno
Norteamericano. N°192:104.
Auditorium de la Universidad Diego Portales.
N°192:97.
Aula Magna de la Universidad Santiago de
Chile (USACH). N°191:107.
Aula Magna del Centro de Extensión,
Universidad Católica. N°192:95.
Aula Magna del Instituto de Chile.
N°192:102.
Aula Magna "Ignacio Domeyko", Facultad
de Ingeniería de la Universidad de La
Serena. N°191:97.
Ayma, David. N°192:99.
Badani, Carla. N°192:104.
Baeza, Diego. N°191:96.
Baeza Gajardo, Mario. N°191:103,
N°192:98.
Baquedano, Miguel Ángel. N°191:106.
Barquero, Efraín. N°191:98.
Barraza, Vladimir. N°191:98, 104.
Barrenechea, Julio. N°191:93, N°192:97.
Barrera, Juan Pablo. N°191:95, 99.
Barría, Hernán. N°192:96.
Barría, Patricio. N°191:90, 93, 94, 96.
Barrientos, Iván. N°191:96; N°192:100.
Barrientos, Paula. N°191:91.
Barrios, Agustín. N°192:94.
Barros, Raquel. N°191:102.
Barrueto, Mauricio. N°192:95.
Becerra, Gustavo. N°191:88, 90, 91, 92, 94,

- 96, 98, 101; N°192:92, 93, 94, 96, 100.
Becerra-Vera, Pedro. N°192:100.
Belaustegui, María Angélica. N°192:98.
Benz, Viviana. N°191:97.
Berchenko, Sergio. N°192:97.
Bernales, José. N°191:99.
Bianchi, Vicente. N°191:94, 95, 102;
N°192:98.
Biblioteca Nacional. N°191:90.
Biental Internacional de Niños Cantores de
Viña del Mar, IV. N°192:101.
Biskupovic, Valeska. N°191:98.
Biskupovic, Víctor. N°191:98.
Bisquertt, Próspero. N°191:97.
Bodenhöfer, Andreas. N°191:92.
Bollinger, M. N°192:97.
Bonilla Vera, Jorge. N°192:102.
Botto, Carlos. N°191:88, 90, 91, 95;
N°192:92, 94, 96.
Bravo, Juan. N°192:96.
Breitler, Eliana. N°192:96.
Briceño, Hanny. N°192:96.
Brncic, Gabriel. N°191:92, 94; N°192:91.
Bronces Filarmónicos. N°191:95.
Brown, Edward. N°191:91; N°192:93, 95,
98, 104.
Browne, Felipe. N°191:96.
Bustos, Joaquín. N°191:94.
Cabello, José. N°192:92.
Cabello, Ximena. N°191:98; N°192:92, 104.
Cabezas, Hilda. N°192:94.
Cabrera, Álvaro. N°191:94.
Cáceres, Eduardo. N°191:88, 92, 97, 98, 100;
N°192:92, 93, 95, 98, 100, 104.
Cáceres, Henry. N°191:91; N°192:93.
Cádiz, Patricio. N°192:91.
Cádiz, Rodrigo. N°191:91, 92; N°192:93.
Caicompay, Jaime. N°191:91.
Calderón, Héctor. N°191:98, N°192:98.
Camarda, Nella. N°191:93.
Campbell, Ramón. N°192:104.
Campus Casona de Las Condes, Universidad
Andrés Bello. N°191:93; N°192:98.
Campus Lo Contador, Universidad Católica.
N°191:93.
Canales, Marcela. N°192:96.
Candela, José Miguel. N°191:100, 101.
Cánepa, Luisa. N°191:94.
Cantón, Edgardo. N°192:92, 93, 103.
Cárcamo, Ernesto. N°192:99.
Cárcamo, Liliana. N°191:91.
Cardassi, Luciane. N°191:106.
Cárdenas, Clara Luz. N°191:94, 99;
N°192:96.
Carlini, Alvaro. N°191:106.
Carmona, Oscar. N°191:97, 103; N°192:103.
Caro, Alejandro. N°192:93.
Carranza, Eduardo. N°192:97.
Carrasco, Fernando. N°191:98, 103, 104.
Carrasco, Wladimir. N°191:94.
Carrère, Cecilia. N°192:93.
Cartes, Brunilda. N°192:96.
Carvallo, Antonio. N°191:94; N°192:96, 97.
Casa Amarilla del Centro Cultural Estación
Mapocho. N°192:103.
Casa Central, Universidad de Chile.
N°192:96.
Casa Central, Universidad Educare.
N°191:108.
Casa de la Cultura de Coyhaique. N°191:99.
Casa de las Américas. N°191:100.
Casona de Las Condes. N°192:98.
Castagna, Paulo. N°191:106, 107.
Castillo, Erasmo. N°191:91, 95, 99.
Castillo, Mauricio. N°191:90.
Castillo Didier, Miguel. N°191:93.
Castro, Diego. N°191:90, 91, 92; N°192:93.
Castro, Luis. N°191:92; N°192:94.
Castro Lusic, Milka. N°191:105.
Catlán, María Isabel. N°191:97.
Cavero, Carolina. N°191:90, 91; N°192:93,
94.
Central Unitaria de Trabajadores (CUT).
N°191:96.
Centro Cultural ESAN. N°192:100.
Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires.
N°192:99.
Centro Cultural Montecarmelo. N°191:90;
N°192:93.
Centro de Extensión Artística y Cultural de
la Universidad de Chile. N°191:95.
Centro de Extensión de la Universidad
Andrés Bello. N°192:98.
Centro de Extensión de la Universidad de La
Serena. N°191:97.
Centro de Extensión, Universidad Católica.
N°192:95.
Centro de Extensión, Universidad Católica
de Temuco. N°192:104.
Ceruti, Roque. N°191:108.

- Cervantes, Mario. N°191:95.
Céspedes, Raúl. N°191:90, 91, 93.
Chihuailaf, Elicura. N°191:92.
Ciclo de Conciertos "Jóvenes Intérpretes de Música Chilena", IV. N°192:93, 95.
Cine Teatro Municipal de Coyhaique. N°191:99.
Círculo de Críticos de Arte. N°191:103.
Círculo Español. N°191:91; N°192:93.
Claro, Sofía Asunción. N°191:101.
Coddou, Gabriel. N°191:107.
Colegio de Antropólogos de Chile. N°191:104.
Colegio de los Niños Cantores de Viña del Mar. N°192:101.
Colegio San Ignacio El Bosque. N°191:107.
Colli, Ariadna. N°191:97.
Coloma, Eleonora. N°191:94; N°192:96, 97.
Concurso de Composición Musical "Vicente Huidobro". N°191:103.
Concurso Internacional de Guitarra. N°192:99.
Conjunto de Música Antigua del Instituto de Música de Santiago. N°191:107, 108.
Conn, Frida. N°191:93.
Consejo Central de los Judíos de Alemania. N°192:100.
Consejo Chileno de la Música. N°191:108; N°192:98, 103.
Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N°192:104.
Contreras, Javier. N°191:91.
Cordero, Cecilia. N°191:104.
Córdova, Mauricio. N°191:94, 95; N°192:96, 97.
Cori, Rolando. N°191:100.
Coro Centro Artístico Quilapi. N°191:91.
Coros de Bellas Artes. N°191:96.
Coro de Cámara Codelco Chile. N°191:91, 93, 95, 99.
Coro de Cámara de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N°192:93, 96.
Coro de Cámara de la Universidad Católica de Temuco. N°192:91, 92, 104.
Coro de Cámara de la Universidad de La Serena. N°191:100.
Coro de Cámara del Conservatorio de Música de la UACH. N°191:98.
Coro de la Universidad de Santiago. N°191:96; N°192:95.
Coro de Madrigalistas de la UMCE. N°192:92.
Coro del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. N°192:99.
Coro Good Year de Chile. N°192:98.
Coro Magnificat. N°192:96.
Corporación Cultural de Las Condes. N°191:95, 104.
Cortés, Juan. N°191:105.
Cortés, Mauricio. N°191:91, 93, 95, 99.
Cortés, Renán. N°192:95, 102.
Court, Felipe. N°191:104.
Corvalán, Elena. N°192:96, 97.
Cuadra, Gonzalo. N°191:107.
Cuarteto de Cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Chile. N°192:97, 98.
Cuarteto Latinoamericano de México. N°192:98.
Cuarteto Sur. N°191:91, 92.
Cuarteto Villafruela. N°191:91; N°192:97, 101.
Cuevas, Marco Antonio. N°191:98.
Cullell, Agustín. N°191:97; N°192:96.
Cvitanic, Ana María. N°192:91, 92.
Czarnecki, Ztzislaw. N°192:98.
Dahn, Cristóbal. N°191:94.
D'Anselmo, Lucía. N°191:92.
Dantas Filho, Alberto. N°191:106.
Darvich, María Eugenia. N°191:98.
Dassié, Cristián. N°191:92.
Dawabe, Carolina. N°192:93.
De la Jara, Jaime. N°191:90, 93, 94.
De la Prida, Rodrigo. N°192:94.
De Negri, Fabrizio. N°191:95.
Del Fierro, Claudia. N°191:96.
Del Pino Klinge, David. N°191:95.
Délano, Pablo. N°192:102.
Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°192:103.
Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°191:91, 93, 95, 103, 104; N°192:93, 95, 96, 97, 102, 104.
Devia, Verónica. N°192:102.
Díaz, Gonzalo. N°192:93.
Díaz, Jorge. N°192:103.
Díaz, José. N°191:92; N°192:94, 95.
Díaz, María Soledad. N°192:95.

- Díaz, Mauricio. N°191:96.
 Díaz, Pilar. N°191:92.
 Díaz, Rafael. N°191:91, 95, 103.
 Díaz, Ricardo. N°192:91, 92, 104.
 Díaz, Soledad. N°191:91.
 Díaz Muñoz, Eduardo. N°191:97.
 División del Cultura, Ministerio de Educación. N°191:92, 96, 103.
 Domínguez Cruzat, Hugo. N°191:97.
 Donatucci, Emilio. N°191:89.
 Dörr, Constanza. N°192:98.
 Dourthé, Alberto. N°192:98.
 Dúo Claro-Graugaard. N°191:101.
 Dúo Escobar-Cabello. N°191:98.
 Dusi, Marco. N°192:96.
 Editorial Andrés Bello. N°192:104.
 Eichenholz, Mika. N°191:95, 99.
 Elliot, Stephanie. N°192:97.
 Embajada de Chile en Copenhague. N°192:100.
 Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia, III. N°191:98.
 Ensemble ADHOC. N°191:102.
 Ensemble Bartók. N°191:88, 89, 92, 93, 94, 103; N°192:92, 95, 98, 104.
 Ensemble Contemporáneo. N°191:99.
 Ensemble de Guitarras Ritmato. N°192:92, 94.
 Ensemble de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N°192:93.
 Ensemble de Percusión de la Universidad de La Serena. N°191:97.
 Ensemble de Percusión Freiburg. N°192:94.
 Errázuriz, Sebastián. N°192:94.
 Escalona, Edmundo. N°192:102.
 Escobar, Héctor. N°191:98; N°192:92, 104.
 Escobar, Roberto. N°191:95.
 Escobedo, Alfonso. N°191:96.
 Escuela Experimental de Música "Jorge Peña Hen". N°191:97.
 Escuela Moderna de Música. N°191:91, 108; N°192:91, 94, 95.
 Espinoza, Eugenio. N°191:96.
 Espinoza, Jorge. N°191:91; N°192:96.
 Espíndola, Marcelo. N°191:92; N°192:93, 94-95, 96, 97.
 Espiñeira, Cristián. N°191:93.
 Etchegoyen, Joaquín. N°191:90, 91.
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°191:88; N°192:91, 102, 103, 104.
 Falabella, Roberto. N°191:92; N°192:93, 96.
 Farfás, Jaime. N°192:103.
 Farfás, Javier. N°192:93, 94, 95.
 Faunes, Nicolás. N°192:93.
 Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH). N°192:98.
 Federación Nacional de Coros de Chile. N°192:98, 104.
 Feito, Mario. N°191:103; N°192:93, 96, 97.
 Fernández, José Miguel. N°191:91.
 Fernández Solar, Miguel. N°192:91.
 Ferrari, Andrés. N°191:92.
 Ferrer, Viviana. N°191:96.
 Festival de La Habana, XIII. N°191:100.
 Festival de Música Antigua, Universidad de Santiago de Chile (USACH), V. N°191:107.
 Festival de Música Chilena Contemporánea, VIII. N°191:91.
 Festival Internacional de Ballet de La Habana, XVI. N°191:104.
 Festival Internacional de Guitarra de Gdansk, X. N°192:99.
 Festival Internacional de Guitarra, Estocolmo, Suecia, XV. N°192:100.
 Festival Internacional de Música Contemporánea, III. N°191:88,89.
 Festival Internacional de Música del Interior del País "Córdoba hacia el 2000", Primer. N°192:101.
 Figueroa, Soledad. N°191:97; N°192:98.
 Fischer, Edgar. N°192:92, 95.
 Flores del Campo, Francisco. N°192:94.
 Fondo Nacional de las Artes y la Cultura (FONDART). N°191:97, 108; N°192:104.
 Foro de Compositores del Caribe, IX. N°191:100.
 Freire, Vanda. N°191:106.
 Freisis, Erico. N°192:99.
 Fuentes, Arnaldo. N°192:96.
 Fundación de Ayuda Social de la Cruz Roja de Estocolmo. N°192:103.
 Gallardo, Cristina. N°191:103.
 Gajardo, Daniela. N°191:104.
 Gajardo, Eduardo. N°191:97, 100.
 Galemiri, Benjamín. N°192:103.
 Gallardo, Samuel. N°191:98.
 Gálvez, Gabriel. N°191:91.
 Garay, Pamela. N°191:98.
 García, Alejandro. N°191:104.
 García Pacheco, Fabián. N°191:108.

- García Lorca, Federico. N°192:96, 97.
García, Fernando. N°191:88, 90, 91, 92, 94, 97, 98, 99, 101, 104, 108; N°192:92, 93, 95, 96, 98, 99, 103, 104.
García, Marisol. N°192:94, 97.
García, Nino. N°192:93, 94, 97.
García, Rodrigo. N°192:93.
García Huidobro, Verónica. N°192:103.
García Segura, Gregorio. N°191:109.
García Vidaurre, Rosa. N°191:96.
Garrido, Raimundo. N°191:97.
Garrido-Lecca, Celso. N°191:90, 91, 92, 94, 95, 101; N°192:99, 100.
Gatti, Eduardo. N°191:92.
Georges, Valene. N°191:90, 93, 94, 103; N°192:91, 92, 93.
Ginastera, Alberto. N°191:106.
Glasinovic, Karina. N°191: 90, 94; N°192:91, 92, 93, 97.
Godoy, María. N°192:96.
Godoy, Milén. N°191:91; N°192:93, 95.
Godoy, Ruth. N°192:92.
Goethe Institut de Nueva York. N°191:102.
Goethe Institut de Santiago de Chile. N°191:91; N°192: 94, 102.
Gómez Rovira, Fernando. N°192:97.
González, Carlos. N°192:98.
González, Claudia. N°192:98
González, Cristián. N°192:92, 93, 96.
González, Eugenio. N°192:93.
González, Juan Pablo. N°191:108; N°192:104.
González, Marisol. N°192:94.
González, Rebeca. N°192:102.
González, Sergio. N°191:97.
González Cortés, Héctor. N°191:105.
Gouet, Francisco. N°191:91.
Gotcheva, Boyka. N°192:98.
Gramatges, Harold. N°191:109.
Graugaard, Lars. N°191:101.
Griffero, Ramón. N°192:103.
Grupo Barroco Andino. N°192:96.
Grupo Cámara Chile. N°192:98.
Grupo de Percusión de la Universidad Católica. N°192:94, 95.
Grupo de Percusión Novus. N°191:92.
Grupo de Percusiones, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°192:93.
Grupo Illapu. N°191:104.
Grupo Inti-Ilhimani. N°191:96; N°192:95.
Grupo Ortiga. N°191:96, 104.
Grupo Quilapayún. N°192:97.
Guarda, Ernesto. N°192:91.
Guarello, Alejandro. N°191:91, 96, 100; N°192:95, 102.
Guevara, Héctor. N°192:96.
Guido, Walter. N°191:106.
Guerra Cotta, André. N°191:106, 107.
Guridi, Pedro. N°191:90.
Gutiérrez, Aliocha. N°191:91.
Gutiérrez, Carolina. N°192:93.
Gutiérrez, Cristián. N°191:91; N°192:98.
Gutiérrez, Ivonne. N°192:93.
Gutiérrez, Javier. N°191:95.
Gutiérrez, Patricio. N°191:108.
Gutiérrez de Padilla, Juan. N°191:108.
Hagedorn, Renate. N°191:98.
Harms, Alberto. N°192:95.
Hasbún, Octavio. N°191:108.
Havilland, Cheryl de. N°192:91.
Heinlein, Federico. N°191:88, 90, 91, 92; N°192:91, 92, 93, 94, 95, 96, 104.
Henderson, Robert. N°191:89, 94.
Henríquez, Patricia. N°191:105.
Herrera, Cristina. N°192:96.
Herrera, Miguel Ángel. N°191:98.
Herrera, Rodrigo. N°192:98, 99.
Hevia, Jorge. N°192:94, 96.
Hoffmeister, Adolf. N°192:101.
Holzapfel, Carolina. N°191:94; N°192:97.
Huidobro, Vicente. N°191:95, 98; N°192:94, 95, 97, 98.
Hurtado, Ramón. N°191:94; N°192:97.
Ibacache, Mauricio. N°191:91.
Ibarbourou, Juana de. N°192:91, 96, 104.
Iglesia Católica de Frutillar. N°191:99.
Ilustre Municipalidad de Valdivia. N°191:98.
Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. N°192:101.
Infante, Marisol. N°191:91; N°192:96.
Instituto de Chile. N°192:91, 104.
Instituto Chileno Norteamericano. N°192:95.
Instituto de Investigaciones Arqueológicas San Pedro de Atacama. N°191:105.
Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. N°191:108; N°192:93, 95, 104.
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". N°191:106.
Instituto Profesional Escuela Moderna de

- Música. N°191:108; N°192:93, 103.
Insulsa, David. N°191:90.
Intendencia de la V Región. N°192:101.
Ipinza, Doris. N°191:108; N°192:103.
Iribarren, Mateo. N°192:103.
Iribarren, Patricia. N°191:91.
Isamitt, Carlos. N°191:91; N°192:94.
Itor Kahn, Erich. N°191:102.
Iturra, Ricardo. N°191:92.
Izquierdo, Juan Pablo. N°191:103; N°192:97.
Jahnsen, James. N°192:102.
Jander, Fabián. N°191:97.
Jara, Joan. N°192:103.
Jara, Hernán. N°191:92, 96.
Jara, Víctor. N°191:92; N°192:93, 94, 97, 98, 100, 103.
Jerez, Pablo. N°191:96.
Jiménez, Miguel Ángel. N°191:91.
Jofré, Susan. N°192:93, 95.
Kächele, Jaime. N°191:99.
Krása, Hans. N°192:101, 102.
Kristof, Agata. N°192:103.
Kröpfl, Francisco. N°192:99.
Labraña, Luis. N°191:98.
Lafuente, Lucy. N°192:102.
La Rivera, Carolina. N°192:93.
Latorre, Alberto. N°192:97.
Latorre, Luis Alberto. N°191:103.
Latorre, Remberto, N°191:95.
Lavanderos, Alejandro. N°191:91; N°192:95.
Lazo, Paola. N°191:91.
Ledermann, Carlos. N°192:94.
Lefever, Tomás. N°191:104; N°192:102.
Lehmann, Gabriela. N°191:92; N°192:94, 97.
Leibowitz, Marian. N°192:94.
Leiva, Juan Sebastián. N°191:91.
Lémann, Juan. N°191:88, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 101, 104; N°192:91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 104.
Leng, Alfonso. N°191:92, 94, 95, 101; N°192:92, 97.
León, Sergio. N°191:97; N°192:98.
Letelier, Alfonso. N°191:88; N°192:92, 97.
Letelier, Carmen Luisa. N°191:90, 93, 94; N°192:91, 92, 93, 96, 104.
Letelier, Homero. N°191:98.
Letelier, Miguel. N°191:88, 90, 94, 99, 103; N°192:92, 93, 94, 96, 97, 102.
Lewis de Mattos, Fernando. N°191:106.
López, Celso. N°191:91.
López, Enrique. N°191:91, 93.
López, Luis. N°192:96.
López, Manuel. N°191:96.
López, Marcelo. N°191:91.
López, María Luz. N°191:93, 94.
López, Pedro. N°191:96.
Lovillo, Gleisy. N°191:96.
Loyola, Margot. N°191:103.
Machado, Manuel. N°192:94.
Mahave, Pablo. N°191:101, 102; N°192:94.
Maldonado, Paloma. N°191:97.
Maluje, Gerardo. N°192:103.
Manns, Patricio. N°191:94, 96; N°192:95.
Mansilla, Jaime. N°192:92, 93.
Manso, Carlos. N°191:103.
Marchant, Guillermo. N°191:108.
Márquez Belloni, Francisca. N°191:105.
Martí, José. N°192:94.
Martínez, Gumaro. N°191:95.
Martínez, Jorge. N°191:105.
Martínez, Mariselle. N°191:92.
Martínez Palomo, Lorenzo. N°191:109.
Martinic, Sergio. N°191:105.
Masotta, Oscar. N°192:91.
Mastrogiovani, Antonio. N°191:109.
Matamoros, Ximena. N°191:93, 94.
Matthei, Yutta. N°192:96.
Matthey, Gabriel. N°191:88, 90, 92, 93, 94, 103, 108; N°192:93, 94, 95, 103, 104.
Matus, Cristián. N°191:105.
Maupoint, Andrés. N°191:88, 90, 94; N°192:100.
Max-Neef, Manfred. N°191:98.
Medel, Ronnie. N°192:104.
Meléndez, Alejandro. N°191:90.
Melnick, Choly. N°192:101.
Menanteau, Álvaro. N°191:108; N°192:103.
Menaes, Sergio. N°191:92; N°192:95.
Méndez, Patricio. N°191:92.
Mendieta, Alfredo. N°192:94.
Mendoza, Cristián. N°191:91, 94; N°192:97, 101.
Mercado, Claudio. N°191:105.
Merino, Luis. N°191:103; N°192:91, 96, 102, 103, 104, 105.
Mesko, Florángel. N°192:93.
Meza, Gustavo. N°191:92.
Meza, Jorge. N°191:97.
Meza, Santiago. N°191:96; N°192:95.

- Mezzano, Cristián. N°191:90.
Milla, Guillermo. N°191:92, 96; N°192:100.
Millamán, Rosamel. N°191:105.
Miller, David. N°191:92.
Miranda, Ana María. N°191:96.
Miranda, Cristina. N°191:98.
Miranda, Elmma. N°192:96.
Miranda, Montserrat. N°192:93.
Miranda, Nora. N°191:94; N°192:97.
Miranda, Miguel. N°191:104; N°192:103.
Mistral, Gabriela. N°191:91, 95, 98, 99;
N°192:91,94, 103.
Mondaca, Carlos. N°192:92, 94.
Montaña, Luis. N°191:98.
Montecinos, Alfonso. N°191:103.
Montecinos, Sonia. N°191:105.
Mora, Mario. N°191:104.
Morales, Cristián. N°191:92.
Moreno, Ignacio. N°191:98.
Moreno, Marcelo. N°191:94.
Moret, Paola. N°191:108.
Mouras, Juan. N°191:92, 96, 97, 99;
N°192:99, 100.
Moya, Cristián. N°192:93.
Mozart, Wolfgang Amadeus. N°191:97.
Muga, Gonzalo. N°191:92; N°192:95.
Multisala Arena. N°191:92.
Muñoz, Eva. N°191:98.
Muñoz, Isis. N°192:96.
Muñoz, Tatiana. N°192: 92, 93, 96.
Museo Carlos Gomes de Campinas.
N°191:106.
Museo Chileno de Arte Precolombino.
N°191:105.
Museo de Bellas Artes. N°191:92.
Museo Regional de la Patagonia. N°191:99.
Navarrete, Daniel. N°191:92.
Navarro, Ximena. N°191:105.
Neely, Javier. N°192:93, 95.
Neruda, Pablo. N°191:92, 95, 98, 99, 102;
N°192:91, 92, 94, 96, 98.
Nichols, Claudio. N°191:96.
Nogueira, Lenita. N°191:106.
Nono, Luigi. N°192:91.
Núñez, Hernán. N°191:105.
Núñez, Pablo. N°191:92.
Núñez Navarrete, Pedro. N°192:91.
Nur, Guillermo. N°191:98; N°192:98.
Obreque Matus, Roberto. N°192:104.
Ohlsen, Oscar. N°191:91, 93, 99; N°192:99.
Olavarría, Paulina. N°191:94.
Olea, Jorge. N°191:104.
Onetto, Humberto. N°192:103
Orellana, Romilio. N°192:94, 97.
Orlandini, Luis. N°191:90, 94, 95, 99;
N°192:94, 96, 97, 99, 100.
Orquesta Clásica de la USACH. N°191:89;
N°192:95.
Orquesta de Cámara de Chile. N°191:92, 93,
95, 101.
Orquesta de Cámara de la Universidad
Católica de Valparaíso. N°192:99.
Orquesta de Cuerdas de la Escuela Moderna
de Música. N°192:94.
Orquesta de la Universidad de Santiago.
N°191:96.
Orquesta Filarmónica. N°191:92.
Orquesta Filarmónica de Temuco. N°192:99.
Orquesta Sinfónica de Chile. N°191:89, 94,
95, 99; N°192:97.
Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad
de La Serena. N°191:97.
Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil.
N°191:96, 97; N°192:98.
Orrego Salas, Juan. N°191:91, 93, 94, 96,
102; N°192:91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98.
Ortega, Fernando. N°191:91; N°192:93.
Ortega, Sergio. N°191:90, 92, 96, 98.
Orlowsky, Boris. N°191:91.
Osorio, Daniel. N°192:97.
Osses, Bárbara. N°191:94; N°192:97.
Osses, Virna. N°191:91.
Otondo, Felipe. N°191:92.
Oyanedel, Pablo. N°191:91.
Oyuela, Clara. N°191:103; N°192:96.
Padilla, Abraham. N°191:94.
Padilla, Elías. N°191:105.
Padilla, Wilson. N°191:95.
Palacio Rioja de Viña del Mar. N°191:97.
Palmiero, Tiziana. N°191:105.
Pallero, Pablo. N°191:97.
Parada, Rodolfo. N°191:94.
Paredes Campos, Gonzalo. N°191:99.
Parque Arrieta, VI Tertulia. N°191:96.
Parra, Fernando. N°192:94.
Parra, Juan Antonio. N°191:93.
Parra, Nicanor. N°191:92, 93.
Parra, Roberto. N°191:105.
Parra, Violeta. N°191:90, 92, 94, 96, 97, 98,
99, 104; N°192:92, 93, 94, 96, 97, 100.
Parroquia Nuestra Señora de La Divina

- Providencia. N°192:98.
Parroquia Nuestra Señora de Pompeya. N°191:95.
Parroquia San Francisco de Sales. N°191:95.
Parroquia Vicente Ferrer. N°191:95.
Pasqualini, María Elisa. N°191:106.
Pastor Mellado, Justo. N°192:104.
Passini, Clara. N°192:96.
Pechenino, Cristina. N°192:96.
Pelizari, Salvatore. N°191:92.
Peña, Carmen. N°192:104.
Peña, Luis. N°191:94.
Peña Hen, Jorge. N°191:93, 97.
Peralta, Cristián. N°191:90.
Peralta, Eduardo. N°191:92.
Pérez, Eduardo. N°192:98.
Pérez, Fabio. N°191:93; N°192:93.
Pérez, Floridor. N°191:91.
Pérez, Homero. N°191:96.
Pérez, Juan Alberto. N°191:108.
Pérez Freire, Osmán. N°192:94.
Pérez Villalón, Fernando. N°192:104.
Pestaloza, Luigi. N°192:91.
Pfnennings, María. N°192:96.
Pino, Alejandro. N°191:91,99.
Pires, Luis Felipe. N°191:109.
Platovsky, Milan. N°192:102.
Plaza, Cecilia. N°191:91.
Plaza, Gisela. N°191:94; N°192: 96.
Plaza, Rita. N°191:94.
Poirot, Andrés. N°191:96.
Polo de Medina, Jacinto. N°192:94.
Ponce de León, Esteban. N°191:108.
Pontificia Universidad Católica, Auditorio Sergio Larraín. N°191:93.
Pontificia Universidad Católica, Centro de Extensión. N°191:93.
Pontificia Universidad Católica, Instituto de Música. N°191:91, 93.
Poo, Claudio. N°191:98.
Postel, Jorge. N°191:91.
Pozo, Jaime. N°191:93.
Premio Municipal de Arte 1998. N°191:102.
Premio "Tomas Luis de Victoria". N°191:109.
Prieto, Amparo. N°191:96.
Prieto, Carlos. N°192:92, 98.
Prieto, Sergio. N°192: 95.
Quezada, Samuel. N°192:102.
Quintana, Edison. N°192:92, 98.
Quiroz, Osmán. N°191:94.
Radrigán, María Iris. N°192:95.
Ramírez, Hernán. N°191:91; N°192:100.
Ramos, Zobeida. N°191:105.
Ravello, Arturo. N°192:103.
Recart, Luis José. N°192:94.
Rehbein, Sebastián. N°192:93, 94.
Reichel, Patricia. N°192:93.
Rendic, Marcela. N°192:103.
Reszcynski, Tatiana. N°192:102.
Reyes, Alejandro. N°191:107.
Reyes, Carlos. N°191:108.
Reyes, Gipson. N°191:90.
Reyes, René. N°192:96.
Riera, Carolina. N°192:103.
Riesco, Carlos. N°191:88, 103; N°192:91, 92, 97,104.
Rifo, Guillermo. N°191:92; N°192:92, 93, 94, 95, 98.
Ríos, Cristián. N°191:90.
Rivano, Magaly. N°191:104.
Rivas, Alejandro. N°191:91, 94; N°192:97, 101.
Rivas, Roque. N°192:96.
Riveros, Hilda. N°191:104; N°192:103.
Riveros, Luis. N°191:93; N°192:96, 103, 104.
Roberts, Kevin. N°191:91.
Robleros, Carolina. N°191:90.
Rodrigues, Lutero. N°191:107.
Rodríguez, Elizabeth, N°191:104.
Rodríguez, Mimí. N°191:90, 91.
Rodríguez, Patricia. N°192:94.
Rojas, Emilio. N°191:108.
Rojas, Guillermo. N°191:96, 97.
Rojas, Juan Pablo. N°192:93.
Rojas, Sebastián. N°192:93.
Rojas Zegers, Jorge. N°191:95.
Roldán, Waldemar Axel. N°191:106.
Romero, Carolina. N°191:108.
Romero, Tatiana. N°192:96.
Rondón, Víctor. N°191:105, 106, 107; N°192:103, 105.
Rosas, Constanza. N°191:91.
Rosas, Fernando. N°191:93, 95, 101, 103.
Rosson, Andrés. N°191:93, 94.
Ruíz, Agustín. N°191:105.
Ruz, Hilda. N°191:102.
Saavedra, Alfredo. N°192:96.
Sabater, Patricio. N°191:92.
Sabella, Andrés. N°192:96.
Sala Agustín Siré. N°192:103.
Sala América de la Biblioteca Nacional.

- N°191:90; N°192:92, 104.
Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (UACH). N°191:98; N°192:99.
Sala de Conciertos Santa Cecilia de Temuco. N°192:99.
Sala de la Secretaría Regional Ministerial de Educación, Copiapó. N°191:97.
Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N°191:92; N°192:102.
Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho. N°191:96.
Sala El Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes. N°192:104.
Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile. N°191:94, 104; N°192:96, 97, 102, 103.
Sala José Miguel Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. N°191:104.
Sala La Capilla. N°192:93.
Sala Nueva del Instituto Chileno Norteamericano. N°192:102.
Salas, Fabio. N°191:108.
Salgado, Eduardo. N°191:93, 94; N°192:91, 92, 93, 102.
Salinas, Horacio. N°191:91, 94, 95, 98; N°192:93,94, 95, 96, 103.
Salinas, Marcelo. N°191:97.
Salinas, Pablo. N°192:93, 96.
Salón de Honor del Ex Congreso Nacional. N°191:96.
Salón de Honor, Universidad de Chile. N°191:93; N°192:96, 102.
Salón de Honor, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°191:95; N°192:98.
Salón Plenario del Congreso Nacional. N°191:103.
Salvatierra, Patricio. N°192:98.
Sánchez, Cristián. N°192:103.
Sandoval, Fernando. N°192:93.
Santa Cruz, Domingo. N°191:103; N°192:91, 92, 96, 97, 102, 103.
Santander, Inés. N°192:96.
Santander, Ricardo. N°191:108.
Santibáñez, María Paz. N°191:91; N°192:96, 97.
Santic, Rodrigo. N°191:91, 94; N°192:97, 101.
Sasmay, Dante. N°191:91; N°192:93.
Sauvalle, Camilo. N°192:92.
Sauvalle, Sergio. N°192:92, 104.
Savi, Elvira. N°191:94; N°192:91, 92, 96, 97, 104.
Savigliano, Marta Elena. N°192:105.
Schechter, John M. N°192:105.
Schidlowsky, León. N°191:90, 102; N°192:97, 99.
Schidlowsky, Rachel. N°192:99.
Schidlowsky, Semadar. N°192:99.
Schidlowsky, Suse. N°191:102; N°192:99.
Schubert, Gwendolyn. N°192:100.
Schubert, Franz. N°191:97
Schubert, Fritjof. N°192:100.
Schumacher, Federico. N°191:91.
Secal, José. N°191:96.
Semanas Musicales de Frutillar. N°191:99.
Sepúlveda, César. N°191:95.
Sepúlveda, Héctor. N°191:93, 94; N°192:95.
Sepúlveda, Verónica. N°191:94.
Sepúlveda, Rodrigo. N°191:105.
Seraphim Prosser, Elisabeth. N°191:106, 107.
Sierra, Pedro. N°191:96, 97, 102.
Silva, Andrés. N°192:93.
Silva, Carlos. N°191:104.
Silva, Jaime. N°191:92, 93; N°192:93.
Silva, Mario. N°192:104.
Silva Cerda, Eduardo. N°192:102.
Simián, Ricardo. N°191:93.
Simkine, Vladimir. N°192:97.
Simpfendorfer, Ilse. N°192:94.
Simposio Latino-Americano de Musicología, Curitiba, Brasil, II. N°191:106, 107.
Singer, Miryam. N°191:92.
Skewes Vodanovic, Juan Carlos. N°191:105.
Sociedad Bach de Chile. N°192:103.
Sociedad Chilena de Arqueología. N°191:105.
Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N°192:91; N°192:95, 102.
Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). N°191:104.
Soíné, Guillermo. N°192:104.
Solari, María Luisa. N°191:102.
Solis, Lila. N°192:102.
Solovera, Aliocha. N°191: 92, 104; N°192:95.
Solovera, Patricio. N°191:104; N°192:103.
Soro, Enrique. N°192:97.
Soto, Jaime. N°192:96.
Soto, Juan Carlos. N°191:91.
Soto, Lorenzo. N°192:93, 94.

- Soublette, Luis Gastón. N°192:98.
Soublette, Sylvia. N°191:95, 99, 102, 107, 108; N°192:92, 98, 102.
Soza, José. N°192:97.
Soza, Pablo. N°192:96, 97.
Springinsfeld, Jorge. N°191:98.
Stein, Hanns. N°192:101, 102.
Stevenson, Robert. N°191:108; N°192:105.
Stuardo, Marcelo. N°192:97.
Summers, William. N°191:106.
Sur-Centro de Estudios Sociales y Educación. N°191:105.
Swart, Renette. N°192:91.
Swart, Roelof. N°192:91.
Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago de Chile. N°191:107.
Tagle, Alejandro. N°191:91.
Tagle, Edith. N°191:90, 91.
Tapia Caballero, Arnaldo. N°192:96.
Teatro Antonio Varas. N°192:103.
Teatro Aulas Lassen, P. Universidad Católica. N°191:93.
Teatro de la Escuela Moderna. N°192:94.
Teatro de la Universidad de Chile. N°191:89, 94, 95; N°192:97.
Teatro La Troppa. N°192:103.
Teatro Libertador General San Martín, Córdoba, Argentina. N°192:101.
Teatro Municipal de Calama. N°191:96.
Teatro Municipal de Iquique. N°191:96.
Teatro Municipal de La Serena. N°191:100.
Teatro Municipal de Santiago. N°191:92; N°192:95.
Teatro Municipal de Valparaíso. N°191:108.
Teatro Municipal de Viña del Mar. N°191:97; N°192:92, 98, 102.
Teatro Municipalidad de Ñuñoa. N°191:95; N°192:98.
Teatro Nacional Chileno. N°192:103.
Teave, Mahani. N°191:98.
Téllez, Carmen Helena. N°191:109.
Tello, Aurelio. N°191:106, 107.
Temporada de Conciertos de la Sociedad Filarmónica, Bolivia. N°192:101.
Temporada de Música de Cámara 1999, IX. N°192:93.
Temporada Internacional de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, 1999. N°192:97.
Temporada Internacional del Teatro Oriente. N°192:98.
Temporada Oficial de Conciertos de la Universidad Católica de Valparaíso, XVII. N°192:98.
Temporada Oficial de Conciertos UC '99, XXXV. N°192:95.
Terc, Stefan. N°191:102.
Terzian, Alicia. N°191:109.
Tessier, Domingo. N°191:102.
Ticu, Marcela. HN°192:98.
Ticu, Mircea. N°192:98.
Tixier, Teresa. N°192:102.
Tobar, José Miguel. N°191:96.
Tobar, Sofanor. N°191:100.
Torres, Osvaldo. N°191:98; N°192:98.
Torres, Rodrigo. N°191:105.
Torres Zúñiga, Eduardo. N°192:104.
Trío Arte. N°192:95.
Trío Rítmico. N°192:94.
Trío Sur. N°191:92; N°192:93.
Troncoso, Carmen. N°191:92.
Trujillo, Claudia. N°192:95.
Ugalde, Ximena. N°191:91.
Ulloa, Pablo. N°191:107.
Universidad Academia de Humanismo Cristiano. N°191:105.
Universidad Andrés Bello. N°191:93.
Universidad Austral de Chile. N°191:98, 105.
Universidad Bolivariana. N°191:105.
Universidad Católica de Temuco, N°191:10, 105.
Universidad Católica de Valparaíso. N°191:97; N°192:98.
Universidad de Antofagasta. N°191:105.
Universidad de Chile. N°191:93, 105; N°192:96, 103.
Universidad de La Serena. N°191:93, 97.
Universidad de Playa Ancha. N°192:102.
Universidad de Santiago. N°192:95.
Universidad de Tarapacá. N°191:105.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N°191:95; N°192:92.
Universidad SEK, Peñalolén. N°191:96.
Urrejola, Ignacio. N°192:103.
Valdebenito, Jorge. N°192:94.
Valdebenito, Mauricio. N°191:90, 94; N°192:94.
Vallejo, Ana María. N°191:96.
Vallejo, César. N°192:97.
Varas Verónica. N°191:104.
Vargas, Darwin. N°192:93, 98.

- Vargas, Virginia. N°191:105.
Vásquez, Adolfo. N°191:94.
Vásquez, Christian. N°191:94.
Vásquez, Edmundo. N°191:91,92; N°192:94.
Vásquez, Patricia. N°192:92.
Vásquez, Ricardo,. N°192:98.
Véliz, Víctor. N°192:97.
Venegas, Ricardo. N°192:97.
Vera, Carlos. N°191:92; N°192:95.
Vera, Santiago. N°191:88, 91, 94, 98;
N°192:91, 92, 93, 99, 104.
Vergara, Lorena. N°192:97.
Vermes, Mónica. N°191:106.
Vial, Georganne. N°192:96.
Vicuña, Ariel. N°192:99.
Vila, Cirilo. N°191:88, 90, 91, 93, 94, 102,
103; N°192:92, 93, 94, 96, 97.
Vilches, Eduardo. N°191:102.
Villafruela, Miguel. N°191:91, 92, 94, 104;
N°192:95, 97, 101.
Villaruel, Hugo. N°191:91, 95, 99.
Villela, Diego. N°192:93.
Vinot, Nelson. N°192:98.
Vivado, Ida. N°192:93.
Viveros, Héctor. N°191:90, 93, 94; N°192:91.
Vöhringer, Erika. N°191:95, 96; N°192:92,
97, 98.
- Wainrot, Mauricio. N°191:108.
Waisman, Leonardo. N°191:106.
Wang, Patricio. N°192:97.
Weisner Horowitz, Mónica. N°191:105.
Wilms Montt, Teresa. N°191:104.
Wilson, Sonia. N°192:96.
Winger, Robert. N°191:102.
Wistuba, Gerardo. N°192:93, 96.
Woerner, Alma. N°192:96.
Yazigi, Graciela. N°191:94; N°192:96.
Yazigi, Mauricio. N°192:94.
Yunis, Juan. N°191:98; N°192:98.
Zagal, Juan Carlos. N°192:103.
Zamora, Carlos. N°191:91, 95, 104.
Zamora, Segundo. N°191:94.
Zapiola, José. N°191:91, 95, 99.
Zárate, Miguel. N°191:91.
Zegers, Margarita. N°191:92; N°192:93.
Zelaya, Patricio. N°191:91.
Zurita, Claudio. N°192:92.
Zurita, Raúl. N°191:92; N°192:93.