

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO LIX

ENERO-JUNIO 2005

Nº 203

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

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

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

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

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:

por cada disco compacto..... \$ 5.000

Para el extranjero:

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

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

Tel. (562) 678 1337 FAX (562) 678 1327

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LIX

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2005

Nº 203

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

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

SUMARIO

HOMENAJE A CIRILO VILA	5
RODRIGO TORRES. Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004	6
Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro	18
EDUARDO CÁCERES R. Algunas consideraciones sobre la obra musical creativa de Cirilo Vila .	25
JULIA GRANDELA DEL RÍO. Cirilo Vila Castro: pianista	33
ROLANDO CORI. Cirilo Vila: formar en el rigor hacia la libertad del compromiso	42
OPINIONES	
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. Algunas reflexiones motivadas por Cirilo Vila Castro	52
AGUSTÍN CULLELL. Recordando a Cirilo Vila. Exégesis alrededor de un viaje	54
HANNS STEIN. Una vieja amistad	58
ANDREAS BODENHOFER. En realidad no me acuerdo cuando conocí a Cirilo... (imágenes sueltas de los años 50 y 60)	59
JORGE ARRIAGADA. Gracias, Cirilo	61
EDUARDO CARRASCO PIRARD. Recordando a Cirilo Vila	63
HORACIO SALINAS. Cirilo en la Escuela Musical Vespertina	66
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO. El profesor Cirilo Vila Castro	68
ALEJANDRO GUARELLO. Mi experiencia como alumno de Cirilo Vila Castro. Un maestro de la música	70
ANDRÉS ALCALDE CORDERO. Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit. 1973-1983)	74
FERNANDO CARRASCO PANTOJA. Cirilo Vila Castro. "Maestro de maestros": Una luz en la oscuridad	83
ESTUDIOS	
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales	84
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	107
Música chilena en el exterior	115
Otras noticias	117
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Obras para guitarra de compositores chilenos, siglo XX. CD</i>	121
<i>Cirilo Vila /Arnold Schoenberg. CD</i> , por Cristián Guerra Rojas	122
RESUMEN DE TESIS	
Mónica Moreira Cury. <i>La música de los videojuegos: modalidades de uso y su relación con el imaginario social</i>	124
IN MEMORIAM	
Luis Advis (1935-2004)	125
Hasta siempre querido amigo, por Fernando Ubierno	125
Luis Advis nos hará mucha falta, por Rolando Cori	126
Gracias, maestro Advis, por Silvio Caiuzzi	127
Escuchemos la música de Luis Advis para recuperarla, por Jaime Silva	127
Después te escribo más largo, por Eduardo Carrasco	128
La música chilena ya no tiene a Luis Advis, por Santiago Schuster	130
Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005), por Luis Merino M.	131
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2004	132
Información para los colaboradores	144

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 Ángeles, Estados Unidos

Comité Editorial

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

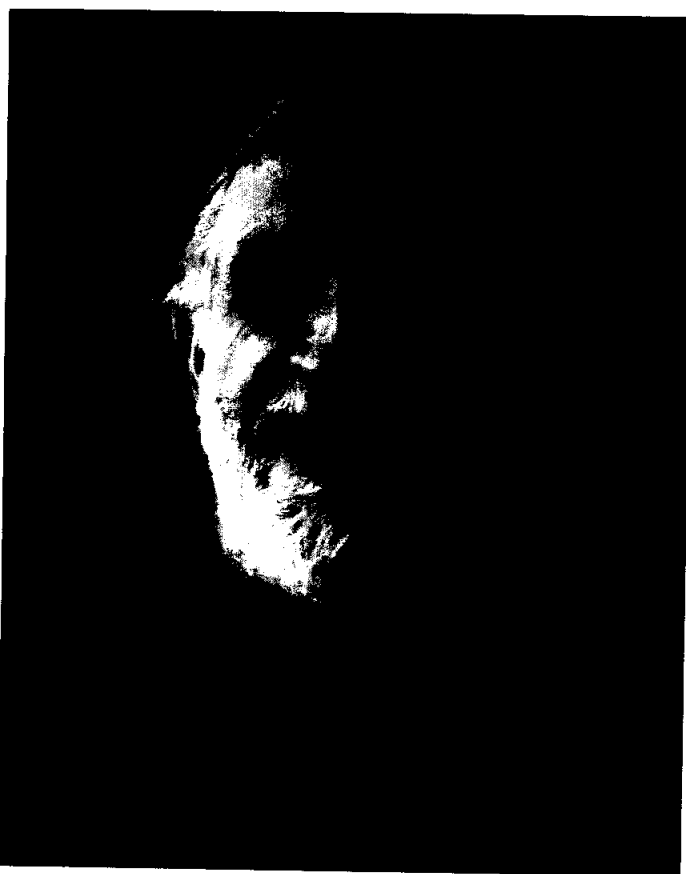
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
EDUARDO CÁCERES ROMERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ROLANDO CORI, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
AGUSTIN CULLELL, Director de Orquesta, España
HANNES STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ANDREAS BODENHOFER, Compositor, Chile
JORGE ARRIAGADA, Compositor, Francia
EDUARDO CARRASCO PIRARD, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile
HORACIO SALINAS, Corporación Educacional SCD (Sociedad Chilena del
Derecho de autor), Chile
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
ALEJANDRO GUARELLO, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
ANDRÉS ALCALDE CORDERO, Centro de Estudios de la Composición Matta 365, Chile
FERNANDO CARRASCO PANTOJA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Compositor, Chile
FEDERICO SCHUMACHER, Compositor, Francia
SOFÍA ASUNCIÓN CLARO, Arpista, Dinamarca
LUCÍA HERNÁNDEZ, Directora del Coro Polifónico Santa Cecilia, Temuco, Chile
CRISTIAN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
MÓNICA MOREIRA CURY, Magíster en Musicología, Brasil
FERNANDO UBIERGO, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Chile
SILVIO CAIOZZI, Sociedad Nacional de Autores de Teatro, Cine y Audiovisuales, Chile
JAIME SILVA, Dramaturgo, Chile
SANTIAGO SCHUSTER, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Chile

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

HOMENAJE A CIRILO VILA CASTRO

Premio Nacional de Arte en Música

2004



*Navegaciones y regresos.
Entrevista al maestro Cirilo Vila,
Premio Nacional de Arte 2004*

por
Rodrigo Torres Alvarado
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

*-¿Qué significa para ti la música?
-Una especie de alimento, porque está siempre presente
de un modo u otro (Cirilo Vila).*

Santiago, viernes 18 de enero de 2005, mediodía caluroso. En su sala de siempre, en el sexto piso del céntrico edificio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la calle Compañía, nos encontramos con el maestro Cirilo Vila. En la sala que lleva el nombre de Pedro Humberto Allende nos instalamos cerca del piano de cola que perteneció a este músico, el primero en recibir el Premio Nacional de Arte en 1945, y por quien el maestro Vila reconoce tener “una particular afección”. Ahí comenzamos a hilar una conversación que, sintetizada, entregamos con el ánimo de difundir algo de la rica experiencia de uno de nuestros grandes músicos: pianista, compositor y maestro, notable por su capacidad de concertar mundos sonoros diversos y distantes.

1. *Pedro Humberto Allende*

RT: ¿Reconoces tener una particular afección por el maestro Pedro Humberto Allende?

CV: Sí, siempre yo he tenido en alto aprecio a Pedro Humberto Allende como compositor y como maestro, y además por su postura frente a lo que puede ser un músico nuestro en nuestro medio.

RT: ¿Cómo podrías definirlo?

CV: Como la figura de alguien que se siente partícipe de su medio cultural, que eso lo tiene incorporado a su propia formación y que logra traducir aquello de un modo bastante adecuado, por lo menos para lo que era la música de su tiempo.

- RT: ¿Qué particularmente motiva tu sintonía con Allende?
- CV: En su música hay un elemento que suele estar en mi música, y va a aparecer voluntariamente de repente, que es el mundo o la tradición de la tonada. Eso es algo que viene de mi infancia, a través de mi familia materna, que tenía todo un vínculo con el campo.
- RT: En tus obras, entonces, la tonada es un referente importante...
- CV: De alguna manera suele aparecer, no siempre, pero ahí está. Hay casos notorios, incluso hay una obra que lleva el nombre directamente [se refiere a su *Tonada del transeúnte* (O-37)].
- RT: Desde el otorgamiento del Premio Nacional a Allende en 1945, hasta ahora, ¿qué cambios importantes destacarías en el campo de la música local?
- CV: Que se ha venido reconociendo el hecho de que lo más propio no está necesariamente o solamente vinculado a las cosas que pudiéramos llamar más aparentes o más cercanas, sino que también el hecho de pertenecer a un cierto medio da un sello, y, a pesar de que se incorporen tendencias o técnicas que vengan de otras procedencias, al final de alguna manera logran traducirse en algo más propio.

2. *Pianista, compositor y maestro*

- RT: El Premio Nacional de Arte reconoce una trayectoria y el valor que esa trayectoria pueda tener. Tú eres el primer músico en recibir este premio que te ha destacado tanto como intérprete y compositor, ¿qué crees tú se ha reconocido con este premio?
- CV: Quizás esta doble faceta de ser un intérprete y un compositor, a lo mejor eso da un matiz que pudiera considerarse más personal, y que esta doble faceta también se refleja o se proyecta en el quehacer docente.
- RT: ¿Podrías explicar esto algo más?
- CV: En el sentido de hacer hincapié, de hacer conciencia en los compositores de tener siempre en vista la necesidad del intérprete y, a la vez, la condición humana del intérprete, y que de alguna manera las obras compuestas pueden representar una parte de un aprendizaje, pero también una experiencia gratificante para el intérprete. Eso es algo que a mí siempre me ha preocupado.
- RT: Y esto mismo ¿cómo funciona para los intérpretes?
- CV: En hacerlos tomar conciencia de que la música no se agota solamente en el instrumento, sino que el instrumento es un medio para producir todo un pensamiento, un mundo de ideas, y de tensión expresiva también, que hay que tratar de encontrar para establecer una empatía con el compositor.
- RT: ¿En qué medida sientes que se ha avanzado en esto?
- CV: Uno percibe señales que demuestran que se ha ido avanzando en esa perspectiva. El hecho, por ejemplo, de que ya también las escuelas instrumentales han acogido repertorios más nuevos y también repertorio nacional. Creo

que eso es una buena señal en el sentido de que se ha ido logrando un punto de encuentro de compositores y de intérpretes.

RT: Tú eres al mismo tiempo un compositor con conciencia de las problemáticas de los intérpretes, y un intérprete con conciencia de las problemáticas del compositor. Desde esta doble faceta ¿cómo ves la historia de nuestra música? Por ejemplo, aquella situación vivida por nuestros compositores en la primera mitad del siglo XX de asimilación rápida, casi simultánea, de varios estilos y estéticas históricos.

CV: Ahí juega la doble condición, en el sentido de lo que decía hace un momento. En la historia de la música la figura del intérprete ha tenido un rol bastante decisivo. De hecho, durante largo tiempo, más bien los mismos compositores eran los intérpretes o los intérpretes eran los compositores, entonces eso daba un manejo más fluido, no sé si llamarlo más natural... en realidad ese sería el término; así quedaba una relación más natural entre el compositor y la obra creada al estar él mismo o al poner él mismo en juego su condición de intérprete; eso supone también la posibilidad de la improvisación, que es un elemento importante a tener en cuenta. Después, no sé si por una complejidad creciente, fue separándose el campo del compositor del campo del intérprete, y se llegó a situaciones que pudieran considerarse más especulativas, lo cual tiene un valor sin duda, pero fue produciendo un cierto alejamiento del compositor y el intérprete. Por eso yo hablaba de la figura del reencuentro, en el sentido de que ahora se ha ido produciendo un encuentro entre estos dos quehaceres.

3. *Ser músico, hacer música*

RT: Hemos vivido una época en que la música y su relación con el medio ha cambiado mucho, sobre todo a partir del proceso de la mediación industrial y del desarrollo de las tecnologías de producción sonora que permitieron separar al sonido de su fuente de origen y masificarlo. Es en medio de esta historia de cambios que has ejercido el oficio de músico. Ahora, mirando el camino recorrido, ¿qué es para ti lo medular del ejercicio de hacer música?

CV: Lo medular sería la posibilidad de imaginar y de expresarse a través de estos dos elementos que siempre están en juego en toda música que son el sonido y el silencio; y de cómo el silencio también es una instancia fundamental para apreciar la obra musical. Y, por otro lado, que de alguna manera al hacer percibir el mundo que uno ha imaginado o concebido, al transmitirlo, eso pasa a tener un nivel de trascendencia.

RT: Y en tanto compositor ¿cómo experimentas esa dialéctica entre sonido y silencio?

CV: La he vivido en el sentido de llegar a experimentar y a entender que los dos son parte de un mismo fenómeno que es el fenómeno musical, y que están en esta relación –como dices tú– dialéctica, la que permite poner de relieve uno u otro de estos elementos.

RT: Tu actividad principal, tu eje existencial es la música, ¿cómo se conjuga la música en tu vida cotidiana?

CV: Sin duda que la música es algo que está muy presente, ya sea en la audición o en la imaginación o en el recuerdo, y a la vez eso permite aproximarse a otras formas de expresión, a otras formas de arte, desde este modo particular que es ver las cosas musicalmente; incluso en términos de estructuras, por ejemplo, cuando se trata del cine, frecuentemente uno hace una lectura vinculada a la experiencia musical.

RT: Desde tu punto de vista más personal, ¿qué elementos o aspectos de la experiencia musical son importantes para ti?

CV: La conexión con los otros, con los otros seres humanos es importante. Y en ese sentido, la música puede ser un vehículo apropiado para llegar a ciertos niveles y formas de comunicación.

4. *Navegaciones*

RT: Cuando decidiste ser pianista, ¿también la idea de la composición estaba presente?

CV: Sí, la idea de la composición siempre estuvo presente. Hasta que llegó el momento de asumir esto de un modo más sistemático. Eso fue recién como a los 16 años de edad. Primero fue con el maestro Alfonso Letelier, y más adelante tomé clases con el maestro Gustavo Becerra. Claro que al maestro Becerra había tenido la posibilidad de conocerlo en clases de armonía y en clases de análisis, de modo que ya había un conocimiento del enfoque que él tenía.

RT: ¿Y cuál es, en síntesis, el enfoque de Becerra?

CV: Creo yo que intentaba asumir el valor de distintos tipos de música, que todos tenían un rol, una importancia y que eran parte también de lo que uno tenía en su propio bagaje. Una visión menos exclusivista pudiéramos decir.

RT: De tu promoción fuiste el pianista más destacado, con una muy promisoría perspectiva de desarrollar una carrera de solista, sin embargo no hiciste un camino, pudiéramos decir, tradicional como pianista, ¿qué determinó que esto ocurriera así?

CV: No sé si ahí incidió eso mismo, es decir el hecho de que yo era visto sólo como pianista o casi exclusivamente y, claro, como yo tenía otros intereses en la música, eso me llevó a centrarme en eso otro y no en el piano.

RT: Entiendo que cuando viajaste al extranjero era para una estadía de perfeccionamiento como intérprete...

CV: Después de terminar mis estudios regulares, yo había tenido la experiencia de trabajar el piano con Rafael de Silva en Santiago: Yo sentí que eso me daba una visión muy completa de lo que era el ejercicio del piano, entonces mi interés era ir a trabajar las cosas que yo no había tenido todavía la ocasión de trabajar estando en Chile. Eso determinó que tuviera interés por la dirección de orquesta y más específicamente por la composición.

RT: Y eso lo desarrollaste en tu estadía en Italia y Francia...

CV: En Italia fue más bien un periodo breve dedicado básicamente a la dirección de orquesta. En Francia se mezclaron ambas cosas, en un primer periodo por lo menos, y después me centré más cabalmente en la composición.

RT: ¿Y en esa estadía lograste equilibrar tu faceta de pianista con la de compositor?

CV: Pienso que eso de alguna manera se logró.

RT: En el dominio de la composición ¿hubo una figura equivalente a lo que significó tu trabajo con Rafael de Silva con el piano?

CV: Sí, sobre todo el trabajo con el maestro Max Deutsch cumplió esa expectativa.

RT: Después de esta experiencia en Europa ¿cómo encauzaste tu actividad de pianista?

CV: La verdad es que yo, desde siempre, y después de Europa entonces, había tenido una afición y la sigo teniendo por lo que es la música de cámara. Ahí encontré una manera de un ejercicio pianístico que permitía trabajar con otros y con repertorios que son tan ricos, tan variados, tan valiosos. De alguna manera eso le dio salida, le dio impulso a mi actividad pianística. La parte solística misma no ha sido tan frecuente.

RT: Volviendo a tus oficios de pianista y compositor ¿cómo los relacionas?

CV: Para mí son dos facetas de un quehacer musical más general, que yo en un momento pensé que iban a ser más bien conflictivas, y después fui encontrando una relación más fluida de una cosa a la otra.

RT: ¿Eres pianista-compositor o compositor-pianista?

CV: En los hechos concretos quizás pesa más la condición de pianista.

RT: ¿Y esa experiencia pianística marcó referencias, preferencias musicales?

CV: Sí, sin duda, eso puso una marca a lo que yo he hecho como compositor.

RT: ¿Cuáles son músicos clave, de referencia, para ti?

CV: Siempre siguen estando Bach, Mozart y Beethoven como figuras muy determinantes. Después, viniendo hacia acá [en el tiempo], hay figuras del romanticismo, algunas más que otras. Yo siempre he tenido un vínculo más o menos especial con Schumann, pero no solamente Schumann, hay otros autores románticos también que han dejado su marca. Y después, hacia el siglo veinte, algunos de los franceses como Debussy, Ravel y más adelante Messiaen; y Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg.

RT: Y del mundo americano, ¿hay algún músico que para ti sea muy querido?

CV: Yo le tengo una particular afección a Pedro Humberto Allende; también a Villa Lobos, en una parte de sus obras, y a Ginastera.

5. *Regresos*

- RT: A comienzos del año 1970, luego de ocho años en Europa, ya tienes una formación muy completa como pianista, compositor y director, y además posibilidades muy concretas de desarrollarte musicalmente en ese medio, sin embargo regresaste a Chile, ¿cuáles fueron tus razones?
- CV: Hubo varias cosas que influyeron, pero yo tenía la idea de que antes de tomar la opción definitiva de quedarme en Europa, o en un lugar fuera, debía experimentar qué pasaba conmigo en un reencuentro con Chile. Además estaba también el aspecto afectivo, pues hacía un largo tiempo que yo no estaba con las personas de mi familia. Eso hizo también que yo tuviera esta idea de volver a Chile, de tener la experiencia de qué pasaba con este regreso.
- RT: ¿Y cómo fue el reencuentro?
- CV: Llegué en un momento en que estaba la expectativa de un cambio importante en la historia de Chile y eso influyó en que yo pensara que valía la pena quedarse aquí, frente a esta experiencia nueva.
- RT: Te refieres al periodo previo a la elección de Salvador Allende como Presidente de Chile, pues tú regresaste en marzo de 1970 si mal no recuerdo. De vuelta en Chile, ¿cambió tu proyecto?, ¿qué pasó entonces?
- CV: Algunas expectativas se fueron cumpliendo, no todas, en el sentido de sentir que aquí había algo nuevo y a lo cual uno podía contribuir.
- RT: ¿Qué cosas te planteabas hacer en ese contexto?, ¿fue entonces que tomaste la opción de radicarte de nuevo acá?
- CV: En un momento tomé la decisión de por lo menos estar acá, y pensando que era justamente una manera de aportar con lo nuevo que yo pudiese haber aprendido afuera, de encontrar un vínculo. Eso sentí yo que tenía un sentido.
- RT: ¿Qué cosas hiciste durante ese tiempo?, ¿cómo viviste esa época?
- CV: Yo la viví como una cosa que me parecía muy promisorio y muy válida, pero a la vez sin perder una cierta visión crítica, que también me significaba sobre todo percibir la dificultad de llevar adelante aquello.
- CV: Una cosa que parecía bastante nueva y que a la vez, claro, de haber prosperado a lo mejor habría sido un ejemplo o un paradigma para todo el continente o gran parte, y eso mismo hacía que esta experiencia fuera mirada con recelo, como peligrosa, por sectores que habían tenido a su haber una buena cuota de privilegios. Entonces yo tenía esa doble visión. Por un lado, pensando que algo nuevo podría producirse y, por otro, un cierto escepticismo de que eso se pudiese lograr más plenamente.

6. *En tiempos de la Unidad Popular*

- RT: En el campo de la música y del arte, ¿qué hechos o proyectos surgidos en esos momentos recuerdas?
- CV: En esa época yo recuerdo haber hecho, como trabajo composicional, más bien música de teatro y ese tipo de cosas, un poco porque era como encon-

trar, desde mi punto de vista personal, el vínculo entre lo que yo traía de afuera y lo que era posible hacer acá, o de lo que era más aconsejable hacer acá. Ahí hubo un período en cierto modo reflexivo.

RT: Y fue también por entonces que comenzaste a dedicarte bastante a la docencia...

CV: Claro, la docencia era una actividad que antes yo había desarrollado muy esporádicamente, y entonces se convirtió en actividad sistemática que pasó a ser la actividad principal por un buen tiempo.

RT: ¿Tu docencia entonces se orientaba sobre todo a la composición, a la formación de compositores?

CV: Claro, porque había nuevas propuestas respecto de lo que podía ser la formación de un compositor, de acuerdo a nuevos requerimientos, y también estaba la idea de acoger diversos tipos de música, de tratar de encontrar una cosa más propia que de alguna manera relacionara estas diversas músicas que eran propias de lo nuestro.

RT: ¿Cuál era entonces tu idea respecto al encuentro entre la academia y la música popular?

CV: En ese sentido yo pensaba que era un trabajo a más largo plazo, de que esto se fuera produciendo más paulatinamente.

RT: ¿Y qué pasó? ¿Se avanzó en esto o quedó más bien como un proyecto?

CV: Como todo terminó del modo violento en que terminó, todo esto quedó como un cierto inicio nada más, no alcanzó a desplegarse todo lo que se imaginó.

RT: ¿Qué otras propuestas de esa época recuerdas?

CV: Lo que también recuerdo es que hubo el afán de que el desarrollo cultural llegara a todo tipo de personas.

7. *En tiempos del golpe de Estado: "aquí me quedo".*

RT: Con el golpe de Estado de septiembre de 1973 sobrevino una época difícil y dura que marcó nuestras vidas. En el campo de las artes y de la música se sintió fuerte la censura, por ejemplo. ¿Cómo viviste esa época, en cuanto músico?

CV: La viví como una posibilidad de instalar una nueva perspectiva en la creación, de encontrar la manera de decir las cosas que quería decir pero de un modo quizás no tan directo, lo que obliga a otra elaboración.

RT: En este sentido el uso de textos poéticos de Huidobro y Neruda, ¿tiene que ver con esta situación?

CV: Claro. Había esta manera de encontrar los subterfugios para hacer una obra que fuera propia de uno, y que a la vez estuviera dentro de lo que era posible.

CV: Hubo todo un período, desde mi punto de vista personal, de ir encontrando el camino y la manera de traducir todo aquello, una experiencia bastante

fuerte y dura que yo trataba siempre con la idea de lograr un punto de encuentro entre lo que yo había podido aprender afuera y lo que yo sentía que era más propio. Entonces, siempre dentro de esa perspectiva, se produjo una especie de repliegue, si se puede llamar así, para ir encontrando este modo más personal en la composición.

RT: ¿En qué obras comienza a aparecer un resultado de esa búsqueda?

CV: Hay una obra en que eso se plasmó de un modo bastante más claro, es una obra con textos de Vicente Huidobro que se llama *Navegaciones* [O-32]; quizás ahí apareció esa perspectiva.

RT: ¿Cuáles son los factores, motivaciones o compromisos que determinaron tu opción de permanecer en Chile a pesar de los duros cambios ocurridos?

CV: Hubo un período de por lo menos un par de años en que yo siempre estaba con la idea de regresar afuera. Había gente que tuvo una experiencia más dura y más urgente, gente que partió en forma involuntaria, movidos por las circunstancias y por la seguridad personal. Como yo no tenía esa situación tan de riesgo, eso incidió en que lo abordé con cierta calma y me fui quedando, y después sentí que tenía sentido estar acá en la medida en que yo podía estar contribuyendo a la formación de personas, y que esta formación también tuviera una componente crítica respecto a todo lo que había sucedido o estaba sucediendo. Entonces pensé que tenía un sentido permanecer acá, y eso determinó que finalmente me fui quedando y aquí estamos.

8. Continuidades

RT: En el año 1976 se creó el *Taller 666* en una casona del barrio Bellavista. Fue una academia artística que jugó un papel muy importante como espacio paralelo a la academia oficial. ¿Cómo ves tú el papel que tuvo ese espacio artístico?

CV: Yo creo que fue importante en la medida en que permitió mantener la línea que se había ido abriendo, y que estaba como al margen o que había quedado al margen absolutamente. Eso permitió que esa línea tuviera continuidad y pudiera subsistir; y a la vez permitió alimentar cosas de mayor importancia, de mayor envergadura.

RT: ¿Sería ese el caso del montaje realizado en 1977, en el que tú participaste, de *Auge y caída de la ciudad de Mahagony*, de Brecht y Weil?

CV: Claro, ese es, por ejemplo, un caso que fue representativo en su momento de las cosas que podían llegar a hacerse de un modo bastante artesanal, pero que eso mismo le daba un valor.

9. La cátedra luminosa del maestro Vila

RT: Al final tu opción de permanecer y de seguir haciendo un aporte acá, fue tejiendo tu historia con nuestro medio, y eso es algo muy justamente reconocido por el premio que te han otorgado.

Aún en medio de urgencias y censuras, tu labor en la Universidad y tu accionar en el medio musical siempre sustentó un espíritu crítico frente a las cosas.

Tengo un recuerdo siempre luminoso de tus clases y, así como yo, muchos que fueron tus alumnos. Mostrabas y demostrabas, con una riqueza asombrosa de ejemplos que interpretabas en el piano con memoria prodigiosa, el curso histórico de procedimientos, estilos y obras centrales de la tradición europea. Esa perspectiva tan amplia, informada, reflexiva y crítica fue una experiencia que dejó una huella profunda en la formación de varias promociones de músicos. Creo que fue ahí, en el espacio de tu cátedra, donde muchos adquirimos conciencia de la música como un proceso histórico y cultural, proceso en el cual asignabas a la tradición un lugar fundamental. ¿Cómo fue que llegaste a eso? ¿Qué maestros influyeron?

CV: Influyeron algunos maestros. Gustavo Becerra es una figura y una propuesta bastante inspiradora en esa dirección. Después tuve otros maestros que tenían esa conciencia para entender que había un proceso, no sé si de tipo evolutivo, que suponía la existencia de una tradición, y a la vez que, a partir de esa tradición se pudiera ir prediciendo los fermentos, los fenómenos de renovación. Quizás fue eso lo que a mí me dio esa noción.

RT: Me parece que, desde tu perspectiva, la conciencia de la tradición, de su papel histórico, tiene un lugar muy sustantivo, ¿no es así?

CV: Sí, eso ha estado siempre presente en mi idea de cómo se ha producido este fenómeno de evolución de la música. Y es por eso que en el caso del fenómeno en Chile, muchas cosas aparecieron sin que hubiera un sedimento de tradición todavía, pues ha debido de pasar un tiempo para que eso se pueda producir de un modo adecuado.

RT: Con esto arribamos a una problemática recurrente para el caso chileno. ¿Cuáles es, o más bien, cuáles son las tradiciones de la música chilena?

CV: Claro, habría que pensar en esa perspectiva plural, por lo que se ha señalado tan frecuentemente de que los límites actuales de nuestros países, de América Latina o donde sea, no corresponden exactamente al sitio donde estaban las poblaciones autóctonas. Estas van quedando divididas por el colonizador o el conquistador. Entonces, de alguna manera estas tradiciones, a su vez, rebasan lo que son nuestras fronteras como país. A lo mejor encontrar vínculos con países vecinos, como se produce por ejemplo en la zona del altiplano o también con toda la tradición de tipo mapuche, que también está del lado argentino.

RT: Y en tu caso, ¿en qué tradiciones musicales o culturales te reconoces especialmente?

CV: Tengo la idea de que uno va quedando marcado por tradiciones que fueron muy decisivas, y aún presentes, en el momento de la infancia y de la juventud. Eso siempre es una marca que va quedando como la patria afectiva, la patria sentimental y que es bastante determinante en el ejercicio artístico, sin perjuicio de que uno incorpore otras cosas, pero éstas están ahí como un

sedimento que de un modo u otro va a determinar gran parte de lo que uno hace o pueda hacer.

RT: ¿Puedes mencionar alguno de los elementos musicales que hacen parte de tu "patria afectiva", como la llamas?

CV: Claro, es el caso que ya mencioné de un flujo de mi familia materna que venía de una tradición más campesina, lo que se suele llamar la tradición de la tonada en general.

RT: Entre los que hemos sido tus alumnos, hay consenso de lo importante y marcador que fue esa experiencia, sobre todo en aquellos tiempos difíciles y oscuros. ¿Qué significó para ti esa experiencia de aportar a la formación de nuevos músicos?

CV: Para mí fue una experiencia de gran estímulo porque yo encontré un campo fértil, donde, de alguna manera, pude encontrar una posibilidad de diálogo y una manera de ser útil, formando a las personas en una actitud reflexiva y crítica, y que podía alimentar algo importante, más allá de que después podía elegir cada uno un camino más personal. Y eso yo creo que de alguna manera se fue dando.

10. *El Premio*

RT: Tantas historias en esta historia. Volviendo a los premios nacionales, yo pienso que haces parte de lo que pudiera llamarse la línea de los grandes maestros de composición que hace casi un siglo iniciaron Pedro Humberto Allende y Enrique Soro, y luego continuaron figuras como Gustavo Becerra en los años 50 y 60. En tu caso, ¿cuáles han sido tus preocupaciones centrales en la tarea de formar compositores?

CV: Mi preocupación central siempre ha sido tratar de ayudar y de acompañar al alumno y futuro compositor en lo que es más propio de él, para llegar a realizarlo más cabalmente, del mejor modo posible. Siempre he tratado de colocarme en ese rol.

RT: ¿Qué significa para ti este premio? ¿Es, como dijo en su momento Gonzalo Díaz, una lápida o, más bien, una plataforma para iniciar nuevos proyectos?

CV: Hay un poco de las dos cosas. Claro, porque es como decir, "lo que usted ha hecho está bien y ya basta con lo que ha hecho", a lo mejor, no sé. Y por otro lado, uno siente el impulso, la necesidad, el afán de seguir en el camino.

RT: Y en ese afán de seguir en el camino, ¿qué es lo que quisieras hacer ahora, en el tiempo que viene?

CV: Dedicarle un tiempo más preferente a la composición, porque eso siempre ha estado como más esporádico.

11. *La obra*

RT: Para preparar tu catálogo hemos estado revisando tus composiciones, obra por obra, desde 1957 hasta ahora. ¿Cómo ves el conjunto de tu obra?

CV: A mí, dentro de todo, siempre me resulta fuerte la idea de un trabajo más bien escaso. Yo siempre lo siento así.

RT: Bien, entonces de lo bueno poco, pero, ¿cuál es la imagen de conjunto que tienes de su trayectoria?

CV: Ha habido un cierto proceso que tiende a la simplificación, más bien.

RT: ¿Y hay una motivación especial para ello?

CV: Quizás el encontrar un nuevo punto de partida, eventualmente, y a partir de eso nuevamente iniciar un proceso más complejo.

RT: ¿Y estás pensando en el público en esta tendencia a la simplificación?

CV: En parte pudiera ser, no sé si exclusivamente. Yo creo que es un afán más personal de llegar a proponer cosas bastantes simples, más bien.

RT: ¿Qué ha significado vivir como músico, ser músico?

CV: Por un lado una gran satisfacción, y a veces la sensación de que todavía hay cosas que no se han llegado a hacer y que están como pendientes, hay un poco de eso también.

RT: ¿Qué satisfacciones puedes mencionar?

CV: El hecho de poder hacer música, ya sea componiendo, ya sea como pianista, inclusive también la enseñanza, todas estas son experiencias gratificantes, uno siente que está más en lo de uno.

RT: ¿Qué te gustaría hacer en la música que no hayas hecho todavía?

CV: Me gustaría dedicarme más tiempo a la composición, pero más libremente.

RT: ¿En qué sentido más libremente?

CV: En el aspecto del tiempo de dedicación.

RT: ¿Qué significa para ti la música?

CV: Una especie de alimento, porque está siempre presente de un modo u otro.

12. *Situación de la música*

RT: ¿Cómo ves el porvenir desde el lugar de la música y desde la Universidad?

CV: Pienso que se han ido abriendo ciertos espacios y que hay cosas que ya se han instalado. Por ejemplo, el nivel de formación de los compositores yo creo que ya es un nivel, en términos generales, bastante sólido. Y en el caso de los intérpretes, eso depende del instrumento de que se trate, pero ahí creo que hay también un criterio de apertura; hay profesores que siempre han tenido esa visión, son garantía de que hay una base sólida.

RT: Y de la música, aunque sin entrar al terreno de las profecías, ¿qué asuntos te parecen más promisorios?

CV: No sé si será considerado promisorio por todo el mundo por igual, pero yo creo que es el hecho de que haya una diversidad y de que esa diversidad es tolerada, a condición de que responda a propuestas que sean auténticas y que estén bien realizadas. Sin duda que uno podrá tener preferencias por unas u otras, y ese es el derecho de cada cual, pero creo que eso es un buen signo.

RT: ¿Y cómo ves, en general, la situación de la música en nuestra sociedad?

CV: Yo creo que hay cosas que se han ido mejorando, comparado con las carencias que uno lamentaba hace algunos años todavía. Pareciera que la vida de conciertos y la difusión musical han logrado una presencia mayor, en términos sociales.

RT: Y en términos del ejercicio profesional de la música ¿cómo evalúas este tiempo?

CV: En eso veo que ha habido un progreso, se ha sedimentado algo y se ha instalado un nivel sólido, como en el caso de la composición particularmente. Ese es un importante logro que además garantiza una buena formación para gente de talento, y uno ve que hay bastantes músicos que tienen la inquietud y que tienen las aptitudes para la creación musical.

RT: Respecto de la academia, lentamente se está produciendo un necesario ajuste con la realidad contemporánea, no en el solo sentido de las vanguardias musicales sino también con las músicas populares, que ya no es posible dejarlas de lado en las instituciones donde se forman los músicos. ¿Cómo ves tú eso?

CV: Eso lo veo también muy positivo porque, por un lado, está la posibilidad de conocer los diversos mundos que constituyen el universo de la música, y que las personas cuando toman una opción más definida lo hagan realmente sabiendo qué es lo que eligen. Y, por otro lado, creo que el conocimiento y cultivo de la música llamada popular o popular urbana da una actitud más suelta, más relajada frente a la música, y creo que eso es útil en algún momento de la formación. Incluso, más allá de las propuestas experimentales o vanguardistas o como se las quiera llamar, es una de las garantías que de todas maneras se conserve una actitud de musicalidad. Pienso que en la música popular, esta cosa más espontánea, ayuda a conservar eso. Y eso es importante.

Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro

por

Rodrigo Torres Alvarado

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión del publicado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* realizado por Eduardo Cáceres (vol 10, 2002, pp.889-891), del examen de la colección de la *Revista Musical Chilena* y de conversaciones sostenidas con el compositor.
2. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente formato.
 - a) Título de la obra. Entre paréntesis, sus partes o movimientos, cuando los tiene. En caso de existir éstos, pero sin indicación de título, se señalan con puntos suspensivos después del número de la parte.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviado *Dur*).
 - e) En la música para cine, teatro y mimos, se consignará el nombre del director de la película o montaje, o del coreógrafo (abreviado *dir*).
 - f) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - g) Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - h) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - i) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país y año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - j) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).
3. Abreviaturas:

CD	disco compacto
cdas	cuerdas
cel	celesta
cfg	contrabajo
ci	corno inglés
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
cofem	coro femenino
comx	coro mixto
cor	corno francés
ct	cinta magnetofónica
cto	cuarteto
dir	director
ed	edición
FAUCH	Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Revista Musical Chilena, Año LIX, Enero-Junio, 2005, N° 203, pp. 18-24

fg	fagot
fl	flauta
FONDART	Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura
gui	guitarra
hel	edición heliográfica
INTEM	Instituto Interamericano de Educación Musical
ITUCH	Instituto del Teatro de la Universidad de Chile
Mez	mezzosoprano
Orq	orquesta
perc	percusión (es)
pf	piano
picc	piccolo
PUC	Pontificia Universidad Católica de Chile
S	soprano
T	tenor
tbn	trombón
timp	timbales
tpt	trompeta
tu	tuba
UMCE	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
V, VV	voz, voces
va	viola
vc	violoncello
vn	violín

- [O-1] *Tres canciones* (1. Cómo una voz de fuera, 2. Pasan todas verdes granas, 3. Morir, dormir), 1956-1957, V femenina, pf, *Text:* Juan Ramón Jiménez (1, 2) y Manuel Machado (3), *Estr:* 1959, Santiago, Salón de Honor de la Universidad de Chile, María Cristina Prochelle, Federico Heinlein.
- [O-2] *Suite para piano* (1. Preludio, 2. Alemanda, 3. Corrente, 4. Zarabanda, 5. Interludio, 6. Giga), 1957, pf, *Obs:* Trabajo compositivo en el taller de Alfonso Letelier.
- [O-3] *Sonata para piano* (1. Allegro, 2. Andante calmo, 3. Allegro vivace), 1957-1958, pf.
- [O-4] *Tonada allendista*, 1958, V, pf, *Dur:* 2' 30", *Text:* Cirilo Vila, *Fon:* Grabada en estudio en 1958, Santiago, Inés Carmona, Cirilo Vila, *Obs:* Obra compuesta para la campaña presidencial de Salvador Allende. Posteriormente Inés Carmona la incorporó a su repertorio, cantándola con una nueva letra.
- [O-5] *Sonata*, 1958, fl, *Dur:* 6':55", *Estr:* 1958, Santiago, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Clara Fries, *Fon:* ct FAUCH, Clara Fries, Santiago de Chile, 1958, *Obs:* Estrenada en el VI Festival de Música Chilena, donde obtuvo mención honrosa.
- [O-6] *Estudio*, 1959, pf, *Obs:* Esta pieza se integró al *Tríptico* para piano. Ver [O-11].
- [O-7] *Tres canciones corales* (1. Remansos, 2. Canción de la luna, 3. Cortaron tres árboles), 1960, comx, *Dur:* 9' 20", *Text:* Federico García Lorca, *Estr:* Santiago, Salón de Honor de la Universidad de Chile, *Ed:* FAUCH hel, *Fon:* ct FAUCH, 1960, *Obs:* Obra estrenada en el VII Festival de Música Chilena. Obtuvo mención honrosa.
- [O-8] *Historias de mi ciudad*, 1961, conjunto de cámara (cl, tpt, vn, pf, perc), *Estr:* 1961, Santiago, Teatro Antonio Varas, *Ed:* Ms extraviado, *Obs:* Música incidental para pantomima, encargada por la compañía Los Mimos de Noisvander. Grabada en estudio.
- [O-9] *Tres cantos mapochinos* (1. Debajo del puente, 2. Nada es malo, 3. No tengo qué comer), 1961, T, pf, *Text:* Jaime Silva, *Estr:* 1970, San Juan de Puerto Rico, Hanns Stein y Cirilo Vila, *Obs:* Estas canciones originalmente formaron parte de la música incidental compuesta para la pantomima *La isla de los gatos*, por encargo de la compañía Los Mimos de Noisvander. No recuerda el

- compositor si esta obra llegó a estrenarse en el teatro. Posteriormente, en 1970 y por encargo del tenor Hanns Stein, seleccionó estas 3 canciones que pasaron a llamarse *Tres cantos mapochinos* en referencia al lugar donde transcurría la acción en la pantomima.
- [O-10] *Tienda de modas*, 1961, grupo de cámara, *Dir:* Gustavo Meza, *Text:* Krilov (siglo XIX), *Estr:* 1961, Concepción, Teatro de Concepción, *Obs:* Música incidental para la obra homónima encargada por el Teatro Universitario de Concepción.
- [O-11] *Tríptico* (1. ... , 2. ... , 3. ...), 1961, pf, *Estr:* 1961, Santiago, Conservatorio Nacional de Música, Universidad de Chile, Ruby Ried, *Obs:* Esta obra fue compuesta por encargo de la pianista Ruby Ried para su examen de titulación. El germen de la obra es el primer movimiento, que corresponde a su *Estudio* para piano de 1959 [O-6], al que el compositor agregó dos movimientos.
- [O-12] *Secuencia. Momentos* para cuarteto de cuerdas (1. Lento muy expresivo, 2. Movido agitado, 3. Lento, 4. Movido violento, 5. Lento, 6. Movido (con ferocidad), 7. Lento (desolado)), 1964, cto cdas, *Dur:* 10', *Estr:* 1969, París, Maison de l'Amérique Latine, concierto de obras chilenas. Estrenada en Chile en el Teatro Municipal de Santiago, *Ed:* FAUCH hel, *Fon:* ct FAUCH, 1986, Teatro Apoquindo, Cuarteto Santiago (Stefan Terc, Jaime Mansilla, Pedro Poveda, Juan Vásquez), *Obs:* La dedicatoria dice "A Gustavo Becerra, maestro / al Cuarteto del Conservatorio". En las indicaciones de la partitura, el compositor escribió: "Se deja constancia que la presente ordenación [de los siete *Momentos*], si bien provisoria, es una de las más aconsejables, según criterio del autor".
- [O-13] *Poema*, 1965, pf, *Dur:* 6':35", *Estr:* 1980, Santiago, Sala Isidora Zegers, Cecilia Plaza, *Fon:* CD, *Cirilo Vila/ Arnold Schoenberg*, Luis Alberto Latorre, FONDART, 2003, *Obs:* Obra compuesta en París y revisada en 1980 a petición de la pianista Cecilia Plaza.
- [O-14] *Rapsodia*, 1965, tpt, pf, cto cdas, perc, *Estr:* 1965, París, Salle Cortot, Concierto de becarios del gobierno francés.
- [O-15] *Poema*, 1966, fl, perc., *Obs* Referencia en *RMCh* N° 112, 1970: 115.
- [O-16] *Cuatro canciones*, 1966, Bar, Orq ca (fl, cl, cdas, perc), *text* Blaise Cendrars, del libro *Hojas de ruta*, *Obs* Referencia en *RMCh* N° 112, 1970: 115.
- [O-17] *Concierto*, 1967, cello, Orq cda, *Obs* Obra inconclusa.
- [O-18] *Canto* (1. ... , 2. ...), 1968, fl, ci, cor, tpt, vn, va, vc, pf ó cel, 2 perc, *Estr:* París, febrero 1969, Theatre de la Musique, Grandes Conciertos de La Sorbonne, organizados por Max Deutsch. Cirilo Vila (dir).
- [O-19] *Trio*. Sobre una obra de Sylvano Bussotti para ondas Martenot (1. ... , 2. ...), 1968-1969, ondas Martenot, pf, perc, *Estr:* París, 1969, Claire Deslogères (ondas Martenot), Anne Marie de Lavilleon (pf), *Obs:* Versión de una obra de Sylvano Bussotti para ondas Martenot, encargada por Claire Deslogères para su trío.
- [O-20] *Sebastián*, 1969, grupo de cámara (pf, tpt, perc), *Text:* Rafael Murillo (Honduras), *Estr:* París, 1969. Cirilo Vila (pf), *Obs:* Música incidental para teatro.
- [O-21] *Elefantuliasis circular*, 1969, bronces y perc, *Obs* Música incidental para acompañar la exposición del pintor sueco Ansgard Elde, quien tomó la palabra "elefantuliasis" de la novela *Finnegan's wake*, de James Joyce; referencia en *RMCh* N° 112, 1970: 115.
- [O-22] *Sin comentarios*, 1969-1970, grupo de cámara, *Dir:* Jorge Reyes (Perú), *Estr:* París, *Obs:* Música incidental para cortometraje sobre los acontecimientos de mayo de 1968 en París.
- [O-23] *Play-Strindberg*, 1970, pf, *Text:* Jean Auguste Strindberg, *Estr:* Santiago, 1970, Compañía de los Cuatro. Cirilo Vila (pf), *Obs:* Música incidental para teatro.
- [O-24] *Recuento*, 1970, grupo de cámara, *Dir:* Luis Alarcón, *Text:* Elizaldo Rojas, *Estr:* Grupo Teknos de la Universidad Técnica del Estado, 1970, *Obs:* Música incidental para teatro.

- [O-25] *La escuela de mujeres*, 1971, grupo de cámara, *Dir*: Eugenio Guzmán, *Text*: Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Estr*: Grupo Teknos de la Universidad Técnica del Estado, 1971, *Obs*: Música incidental para teatro.
- [O-26] *De esto y de aquello*, 1972, grupo de cámara, *Dir*: Eugenio Guzmán, *Text*: Marcos Portnoy, *Obs*: Música incidental de teatro. Montaje con fragmentos de Vicente Huidobro, sainetes y otras obras.
- [O-27] *Proyecto uno*, 1972, grupo de cámara, *Dir*: Sergio Castilla, *Obs*: Música incidental para cine. Largometraje, alegoría de la Unidad Popular.
- [O-28] *Cueca de la libertad*, 1972, VV, conjunto popular, *Text*: Cirilo Vila, *Fon*: Grabada en disco por el grupo Quilapayún, *Obs*: Compuesta por encargo del grupo Quilapayún.
- [O-29] *Jorge Dandin*, 1973, grupo de cámara, *Dir*: Fernando González, *Text*: Molière, *Estr*: ITUCH, Teatro Antonio Varas, *Obs*: Música incidental para teatro.
- [O-30] *Las alegres comadres de Windsor*, 1975, grupo de cámara (fl, cl, fg, va, vc, espineta, perc), *Dir*: Eugenio Guzmán, *Text*: William Shakespeare, *Fon*: Grabada en estudio de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, *Estr*: 1975, Teatro Antonio Varas, Teatro Nacional Chileno, *Obs*: Música incidental para teatro.
- [O-31] *Cantata del carbón*, cantata popular, 1972-1973, VV, conjunto popular, *Text*: Isidora Aguirre, *Obs*: Proyecto composicional inconcluso, encargado por el grupo Quilapayún.
- [O-32] *Navegaciones* (1. Emigrante, 2. Départ, 3. Mares árticos), 1976, S, pf, *Dur*: 16': 10", *Text*: Vicente Huidobro, *Estr*: 1976, Santiago, Instituto Goethe (N° 1 y N° 2), y 1980, Santiago, Sala Isidora Zegers (el ciclo completo), Mary Ann Fones, Cirilo Vila, *Fon*: 1976, Instituto Goethe, y 1980, Sala Isidora Zegers, Mary Ann Fones, Cirilo Vila, *Obs*: Obra escrita por encargo de Mary Ann Fones para integrar un programa de canciones dedicadas al mar. En 1980, se estrenó el ciclo completo.
- [O-33] *Oda a la esperanza*, 1978, T, pf, *Dur*: 4':00", *Text*: Pablo Neruda, del primer libro de las *Odas elementales*, *Estr*: 1978, Santiago, Sala Isidora Zegers, José Quilapi, Cirilo Vila, *Fon*: CD, *Cantos de la ciudad sitiada. Música vocal chilena contemporánea*, José Quilapi, Cirilo Vila, FONDART, Chile, 2000, ct FAUCH, 1979, Instituto Goethe, *Obs*: Compuesta por encargo de José Quilapi para su examen de grado.
- [O-34] *Tan solo sombras*, tango, 1978, T, pf, *Dur*: 2:30", *Text*: Cirilo Vila, *Estr*: Santiago, Taller 666, 1979, José Quilapi, Cirilo Vila, *Fon*: CD, *Cantos de la ciudad sitiada. Música vocal chilena contemporánea*, José Quilapi, Cirilo Vila, FONDART, Chile, 2000.
- [O-35] *El fugitivo: imprecación y presencia*, 1978, T, pf, *Dur*: 4':00", *Text*: Pablo Neruda, *Estr*: 1979, Santiago, Instituto Goethe, José Quilapi, Cirilo Vila, *Fon*: CD, *Cantos de la ciudad sitiada. Música vocal chilena contemporánea*, José Quilapi, Cirilo Vila, FONDART, Chile, 2003, ct FAUCH, 1979, Instituto Goethe, *Obs*: Obra compuesta por encargo de José Quilapi.
- [O-36] *La cabra*, 1979, cofem o coro de niños a 3 voces, *Text*: Oscar Castro, *Fon*: Grabado en casete, *Obs*: Compuesta para un concurso de obras corales para niños.
- [O-37] *Tonada del transeúnte*, 1980, cl, *Dur*: 3':00", *Estr*: 1980, Santiago, Instituto Goethe, Luis Rossi, *Fon*: ct FAUCH, 1985, Instituto Goethe, Valene Georges, *Obs*: Obra encargada y dedicada a Luis Rossi. Estrenada en el Primer Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa.
- [O-38] *Elegía (In memoriam Béla Bartók)*, 1981-1982, orq cdas, timp, *Estr*: Frutillar, 1982, Semanas Musicales de Frutillar, Orquesta de estudiantes, Francisco Rettig (dir) *Obs*: Obra comisionada por las Semanas Musicales de Frutillar. Se ejecutó en 1982 y 1983 por la Orquesta Filarmónica de Santiago, Juan Pablo Izquierdo (dir).
- [O-39] *Hojas de otoño* (1..., 2..., 3..., 4...), 1984, fl, *Estr*: 1984, Santiago, Instituto Goethe, Alfredo Mendieta, *Fon*: Casete, Segundo Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación

- Anacrusa, 1987, Alejandro Lavanderos, CD, *Cirilo Vila/ Arnold Schoenberg*, Karina Fischer, FONDART, 2003, *Obs*: Obra encargada y estrenada por Alfredo Mendieta. Se ejecuta junto a ... y una flor de estas y otras primaveras [O-46].
- [O-40] *Recuerdo el mar*, 1984, T, pf, *Dur*: 3':12", *Text*: Pablo Neruda, del *Coral de Año Nuevo para la patria en tinieblas* y versos de *Memorial de Isla Negra*, *Estr*: 1984, Concepción, Hanns Stein, Cirilo Vila, *Fon*: ct FAUCH, 1985, Instituto Goethe, Víctor Alarcón, Cecilia Plaza, *Obs*: Dedicada a Hanns Stein.
- [O-41] *Canto a Jerusalem*, 1984, Mez, cl, vc, pf, *Text*: Tradicional hebreo, *Estr*: 1985, Teatro Municipal, Ensamble Bartók, *Ed*: y *Fon*: Caja (con casete y partitura) titulada *Chile canta a Israel*, Instituto Chileno-Israelí de Cultura, Sima Nisis de Rezepka (coord.), Santiago, 1985, pp. 111-117, *Obs*: Obra comisionada por el Instituto Chileno-Israelí de Cultura.
- [O-42] *Invocación*, 1985, vn, pf, *Dur*: 5':00", *Estr*: 1985, Viña del Mar, Concurso de Interpretación Musical Luis Sigall, varios intérpretes-concursantes, *Fon*: ct FAUCH, 1988, Anfiteatro de la Casa de la Cultura de Las Condes, Patricio Cádiz, Karina Glasinovic, Tercera Temporada de Música Chilena Contemporánea, *Obs*: Obra comisionada por el Concurso de Interpretación Musical Luis Sigall de Viña del Mar.
- [O-43] *Rapsodia chilensis: una primavera para el profeta. Homenaje a Franz Liszt*, 1986, pf, *Estr*: 1986, Santiago, Instituto Goethe, Cirilo Vila, concierto-homenaje a Franz Liszt, *Obs*: Obra compuesta por encargo de la pianista Cecilia Plaza.
- [O-44] *Documental de la FAO*, 1986, gui, *Dir*: Benjamín Galemiri, *Obs*: Música incidental para un documental. Grabado en estudio por Luis López.
- [O-45] *Yerma*, 1986, grupo de cámara (Voz solista, cofem, fl, ci, cl, vc, pf, perc), *Dir*: Eugenio Guzmán, *Text*: Federico García Lorca, *Estr*: 1986, Teatro Antonio Varas, Teatro Nacional Chileno, *Obs*: Música incidental para teatro.
- [O-46] ... y una flor para esta y otras primaveras, 1987, fl, *Estr*: Santiago, Instituto Goethe, Alejandro Lavanderos, *Fon*: CD, *Cirilo Vila/Arnold Schoenberg*, Karina Fischer, FONDART, 2003, *Obs*: Se ha ejecutado junto con *Hojas de otoño* [O-39]. Fue estrenada en el II Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa.
- [O-47] *Germinal*, 1989, Orq Sinf: 3 (picc, flautón) - 1 (ci) - 3 (clb) - 2 (cfg)/4-2-0-0/ timp - 4 perc/pf (cel), cdas, *Estr*: 1989, Santiago, Teatro Municipal, Orquesta Filarmónica Municipal, Roberto Abbado (dir), *Obs*: Obra comisionada por la Corporación Cultural de Santiago. La dedicatoria en la partitura dice: "Santiago de Chile 9/02-16/03, 1989. A mi hijo Wladimir (al cumplir 20 años) y al maestro Roberto Abbado, como un testimonio de reconocimiento y amistad. Cirilo Vila. 01/04/1989".
- [O-48] *Will*, 1990, pf, perc, *Estr*: 1991, Santiago, Instituto Cultural de las Condes, Luis Alberto Latorre, Miguel Zárate, Ricardo Vivanco, *Obs*: Obra compuesta en colaboración con Andrés Alcalde, quien propuso la parte de piano y a la que Cirilo Vila agregó la percusión. Estrenada en el Festival de Arte Contemporáneo Tiempos de Arte organizado por el Instituto Cultural de las Condes.
- [O-49] *Sine nomine*, 1991, vc, *Estr*: 1991, Santiago, Instituto Goethe, Celso López, *Fon*: CD, Asociación Nacional de Compositores, *Obs*: Obra encargada por la pianista Cecilia Plaza y estrenada en un concierto de conmemoración de W. A. Mozart a los 200 años de su muerte.
- [O-50] *In memoriam. El aire nuestro de cada día. (Que fue alguna vez tan azulado)*, 1991, cl, *Estr*: 1993, Santiago, Teatro Municipal, Sala Claudio Arrau, Valene Georges, *Obs*: Dedicada a Valene Georges, quien la subtítulo *Smog*.
- [O-51] *Jugando ante el espejo*, 1993, pf, *Estr*: 1993, Santiago, Auditorio del Instituto de Chile, Pablo Olivares, *Ed*: En *Pequeña antología del compositor chileno*, María Eugenia Alarcón (ed), Santiago: INTEM, FAUCH, 1993, p.21, *Obs*: Obra especialmente escrita para la señalada antología. El estreno se realizó con ocasión del lanzamiento de ésta el 9 de diciembre de 1993.

- [O-52] *Lunática*, 1993, fl, *Estr*: 1993, Santiago, Instituto Cultural de Las Condes, Alberto Almarza, *Fon*: CD, *Cirilo Vila/Arnold Schoenberg*, Karina Fischer, FONDART, 2003, *Obs*: Obra comisionada por el Instituto Cultural de Las Condes.
- [O-53] *Otra cosa es con guitarra*, 1995, gui, *Dur*: 6':40", *Estr*: 1995, Santiago, Instituto Goethe, Luis Orlandini, *Ed*: *Compositores chilenos, obras para guitarra*, Luis Orlandini (ed), Santiago: FAUCH, 2000, pp. 15-18, *Fon*: CD, *Compositores chilenos. Obras para guitarra*, Luis Orlandini – ABA/SVR-900000-3,1999, *Obs*: Originalmente la obra se tituló *Sugerencias para el tema: otra cosa es con guitarra*. Encargada por y dedicada a Luis Orlandini.
- [O-54] *Crimen y castigo*, 1995, vc, pf, *Estr*: 1995, Santiago, Teatro de la Universidad Católica de Chile, Compañía de Teatro de la Universidad Católica, dir. Héctor Noguera, *Text*: Fedor Dostoievsky, *Obs*: Música incidental encargada por Héctor Noguera.
- [O-55] *Himno de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación*, 1996, comx, *Text*: Fidel Sepúlveda, *Estr*: 1997, Santiago, UMCE, Coro de Madrigalistas de la UMCE, dir. Ruth Godoy, *Obs*: El estreno del himno se efectuó el 27 de mayo de 1997, con ocasión de un homenaje a la pianista Elvira Savi, quien recibió la Medalla Institucional de la UMCE.
- [O-56] *Villancico simple para una navidad de pájaros*, 1997, picc, *Estr*: 1997, Valdivia, Sala Ainilebu, Sergio Carrasco, *Fon*: CD, *Cirilo Vila/Arnold Schoenberg*, Guillermo Lavados, FONDART, 2003, *Obs*: La obra se estrenó en el II Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia (3 de octubre de 1997); se volvió a interpretar en Santiago durante el VIII Festival de Música Contemporánea Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (19 de noviembre 1997) con Alejandro Lavaderos.
- [O-57] *Viaje a la constelación del tritono*, preludio para órgano, 1998, *Obs*: Obra comisionada en 1998 por el Concurso Charles Ives del Instituto Chileno Norteamericano.
- [O-58] *Heidenröslein*, 1999, S, pf, *Text*: Johann W. Goethe, *Estr*: 1999, Santiago, Instituto Goethe, Gabriela Lehmann, Cirilo Vila, *Obs*: Dedicada a Gabriela Lehmann. Estrenada en un concierto dedicado a Goethe conmemorando los 250 años de su nacimiento.
- [O-59] *Del diario de viaje de Johann Sebastián. Sarabanda londinense (Conversaciones con la sombra de John Lennon)*, 2000, vc, pf, *Estr*: 2000, Santiago, Instituto Goethe, Patricio Barría, Cirilo Vila, *Obs*: El estreno se efectuó el 9 de agosto de 2000, dentro del ciclo "Música para todos" organizado por el Departamento de Música de la FAUCH. El compositor en esta obra conmemora los 250 años de la muerte de Bach, 20 años de la muerte de Lennon y 25 años de actividad del dúo Barría-Vila.
- [O-60] *Bodandina con ecos de plata (1. Prólogo)*, 2001, 2 cor, *Obs*: "Dedicada a Edward Brown y Candelaria Orihuela en sus bodas de plata. 11/10/2001".
- [O-61] *Del diario de viaje de Johann Sebastián. Pequeño vals a la luz de la luna ossia. Una invitación al vals con luna de Arnold Schoenberg*. 2001, vc, pf, *Estr*: 2001, Viña del Mar, Teatro Municipal, varios intérpretes-concursantes del Concurso Internacional de Interpretación Musical Luis Sigall, *Fon*: CD, *Ensemble contemporáneo*, Edgar Fischer, María Iris Radrigán, Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile (DID), 2003, *Obs*: Dedicada "In memoriam Max Deutsch". Comisionada como obra obligada para el Concurso Internacional de Interpretación Musical Luis Sigall de Viña del Mar. En febrero de 2002 fue interpretada por Karmen Pecar (Rumania), ganadora de este concurso, en Frutillar durante las XXXIV Semanas Musicales de Frutillar junto a Luis Alberto Latorre.
- [O-62] *De sueños y evanescencias (1. Sisífo. 2. Acción de gracia. 3. Copla. 4. Canción de amor. 5. Parábola)*, 2003, Mz, fl, vc, pf, *Text*: Pedro Lastra, *Estr*: 2004, Santiago, Centro de Extensión de la PUC, Claudia Godoy, Nicolás Faunes, Celso López, Fernanda Ortega, Pablo Aranda (dir), *Obs*: Obra comisionada por y dedicada al Taller de Música Contemporánea de la PUC, dirigido por Pablo Aranda.

Transcripciones

1. *Tres canciones de Víctor Jara* (1. *Te recuerdo Amanda*, 2. *Luchín*, 3. *Plegaria para un labrador*), 1982, V, pf, *Text*: Víctor Jara, *Estr*: Alemania, 1983, Hanns Stein, *Obs*: Arreglos realizados a pedido del tenor Hanns Stein.
2. Dos canciones de Hanns Eisler (1. *Solidaritätlied (Canción de la solidaridad)*, 2. *Volksfrontlied (Canción del Frente Popular)*), 1972, V, pequeña banda (2 cl, 2 cor, tpt, tbn, tu, perc), *Text*: Bertolt Brecht, *Fon*: Disco larga duración, DICAP 1971, Stein-Vila, *Obs*: Arreglo realizado en Santiago a pedido del tenor Hanns Stein.

Bibliografía selectiva de los escritos de Cirilo Vila

- “Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo”, *RMCh*, XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 29-38.
- “Igor Stravinsky (1882-1971). In Memoriam”, *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 55-56.
- “Música chilena de cámara de Vargas-Escobar. Lambda- 12-70-01”, reseña de disco, *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 59-60.
- “Entrevista a Luigi Nono” (en coautoría con Andreas Bodenhofer), *RMCh*, XXV/115-116 (julio-diciembre, 1971), pp. 3-9.
- “Olivier Messiaen: un abridor de mundos”. Entrevista de Rodrigo Torres, *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre, 1992), pp. 101-108.
- “A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...”, *RMCh*, LI/187 (enero-junio, 1997), pp. 58-60.

Algunas consideraciones sobre la obra musical creativa de Cirilo Vila

por

Eduardo Cáceres R.

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

INTRODUCCIÓN

Para entrar en este tema sin caer en tecnicismos innecesarios, de los cuales ya hay circulando bastantes, trataré de dar una visión del compositor Cirilo Vila y de su obra musical creativa abarcando también otros aspectos relativos a su vida, trayectoria, formación, intereses, prioridades y un sinfín de atractivas situaciones que hacen del “Maestro” no sólo un compositor, sino también un músico y, por cierto, una gran persona.

Sin duda la educación musical del maestro Cirilo, desde sus inicios, fue vasta y de una formación inimaginable, a tal punto, que junto con ser un gran ejecutante en piano, también lo ha sido en las prácticas del saber. Es así que, tal como una computadora procesa al solicitarle información, él va seleccionando paulatinamente, y, luego, se queda por uno o dos segundos mirando en cualquier dirección, hasta que da con la información pedida, la que entrega generosamente.

Podemos escucharle hablar en su gran magnitud y con mucha soltura, tanto de la música sinfónica del gran repertorio occidental europeo, así como de la música solista y de cámara. También se referirá a la ópera con la misma solvencia, citando obras y autores, no sólo del espectro más cartelero, sino de aquello que para la mayoría es bastante más desconocido.

Todo esto, sumado al repertorio que maneja de memoria cuando se sienta al piano, debido a su gran formación de pianista, la que a todos nos ha sorprendido, no sólo en el aula durante sus clases, sino que en situaciones informales, en reuniones sociales y de esparcimiento. Es innegable para todos la memoria de la cual disfruta y recurre a ella cuando quiere, como insondables y magnos archivos.

FORMACIÓN MUSICAL

Todos quienes conocieron a Cirilo en sus juveniles años de pianista le vaticinaban una gloriosa carrera de intérprete, admirando sus grandes dotes y en especial su talento interpretativo. Sin embargo, él mismo no dejó de sorprenderse al realizar un abrupto y definitivo giro hacia la composición musical en aquel momento de

las grandes decisiones. Esto mismo lo llevó a estudiar sistemáticamente la disciplina de la composición en distintas épocas y con cuatro distintas figuras señeras de este ámbito, que lo marcarían para siempre, los chilenos Alfonso Letelier y Gustavo Becerra, en la Universidad de Chile, y, posteriormente, el austríaco Max Deutsch y el francés Oliver Messiaen en París, Francia.

De los maestros se extrae tanto de lo que profesan como de aquello que emanan, a veces en forma inconsciente, incluso para ellos mismos, pero aun así, con sabiduría. De Alfonso Letelier, Cirilo recogió aquello que sería la exigencia en el componer, el fluir musical expresado en una gran línea de continuidad. Para don Alfonso este sentir de la música sería verdaderamente lo fundamental que debería tener un compositor.

De las enseñanzas dejadas en Cirilo por Gustavo Becerra, en su calidad de gran teórico y pedagogo, serían con el tiempo aquellas que se relacionan con la aplicación en cada obra del mayor rigor compositivo, ligados a un concepto de la escritura musical consecuente con lo dicho anteriormente y, sumado a esto, un gran sentido de respeto, consideración y valoración a las otras músicas que no corresponden al ámbito de aquella que se profesa en los circuitos de la academia.

De los estudios realizados con Max Deutsch, discípulo directo de Arnold Schoenberg y de su escuela, Cirilo va a heredar el rigor del trabajo aplicado al serialismo dodecafónico. Cabe señalar que en el transcurso del tiempo y de sus estudios esa exigencia paulatinamente se fue liberalizando.

Con Oliver Messiaen Cirilo más bien estudió la disciplina del análisis, que según él mismo, es parte fundamental del "aprender a componer". Messiaen generó en él una fuerte influencia indirecta de estímulo hacia la composición, aunque el aprendizaje no fue directo. Otra visión importante que Messiaen dio al maestro Vila fue poner atención a otros tipos de música, a los cuales les asignaba un importantísimo valor en todos los sentidos.

En su formación musical reconoce que aprendió de distintos compositores que pertenecen al espectro universal del siglo XX. Eso ocurrió en distintas circunstancias, descubriendo y admirando, a la vez que sorprendiéndose. Así, de los franceses Claude Debussy y Oliver Messiaen admira la manera de trabajar el color instrumental y el valor que tiene inventar y reinventar en el proceso de búsqueda de una forma propia. De Béla Bartók y de Igor Stravinsky admira el rescate y uso en sus obras del parámetro duración, a través del fenómeno del ritmo y sus infinitas variedades. Además, Cirilo destaca a Luciano Berio, compositor que considera en una categoría mucho más ecléctica y que repone ese valor en pro de la búsqueda de un lenguaje más personal. Sin embargo, piensa que con todo lo que pueda admirar a los creadores mencionados, ninguno de ellos, ni otros, influyeron particularmente en el momento de definir su propia estética compositiva.

PROCESO COMPOSITIVO Y ESTÉTICO EN CIRILO VILA

Para algunos compositores —o aquellos que están en proceso de serlo— una de las cuestiones fundamentales por la que luchan dentro de su aprendizaje es lograr un sistema definitivo que les permita componer y que los mantenga con la ilusión de la creación, y, a veces, también "a flote".

En otros casos, con una base estática a la cual recurrir en cualquier momento, algunos adquieren algo que le llaman livianamente el "oficio", aunque éste obviamente va y viene por otro lado. Los más aventajados construyen un sistema sólido y propio que la misma madurez y autonomía les ha brindado y que alcanza, tanto en el sonido como en la escritura, aquella impronta de cada creador que lo hace irrepetible.

Para el maestro Vila los procesos de aprendizaje por los cuales ha pasado, no llegaron a constituir finalmente su modo permanente ni su receta compositiva. Él mismo no tiene a su haber un sistema fijo para componer. Esto significa que siempre parte de algo distinto.

Sin embargo, detrás de cada obra existe un proceso largo y extendido, que está permanentemente tratando de conciliar aquellos aspectos relacionados con lo intuitivo, lo reflexivo y lo racional. Entiéndase por lo intuitivo, que es lo más personal, aquello que genera la idea primera, un material primigenio, como un primer impulso. Esto conlleva una visión de un total posible de obra, que se vislumbra como un discurso de principio a fin, que mantiene una unidad que la hace consecuente e indivisible en sí misma. A partir de ese material inicial, el creador va redactando, poco a poco, en el orden correlativo.

El creador mantiene a través de su propio proceso compositiva algunos centros de ideas desde donde emanan, por otro lado, lo reflexivo, que le ayuda a ordenar el material potencial y, lo racional, que le permite consolidar su pensamiento musical a través de la escritura.

CARACTERIZACIÓN DE PRINCIPALES RECURRENCIAS EN SUS OBRAS MUSICALES

Hasta el momento, en la obra musical creativa del maestro los conceptos que describiré a continuación han sido los centros más recurrentes y sólidos que tiene y sostiene dentro de su proceso compositivo, hasta que llega finalmente a consolidar una obra musical.

a. La importancia dada a la verticalidad

Se refiere a la resultante sonora, tanto armónica como colorística. Esta es una búsqueda permanente, y cada obra terminada se caracteriza por ello. Se convierte y pasa a ser un fuerte elemento expresivo.

b. La resultante armónica

No necesariamente se limita a una audición obligadamente homofónica, sino a la combinación polifónica que genera una armonía en particular. Ésta puede darse en fenómenos de tipo contrapuntísticos simultáneos, verticales o de resultantes que produce la transiente, desde su *attack* hasta su *release*.

c. Algunas combinaciones de alturas

El gusto por algunas resultantes al mezclar alturas han sido fundamentales, ya que frecuentemente nos encontramos con acordes que incluyen intervalos con

séptima disminuida y quinta aumentada, siempre en distintas combinaciones que son, naturalmente, de su preferencia.

El uso del tritono o cuarta aumentada pertenece también a este ámbito, así como también el uso de la séptima mayor.

d. El uso modal

Por encima de todas las sonoridades mencionadas anteriormente, se observa en reiteradas ocasiones superponer a todo lo anterior una melodía modal de uso bastante frecuente.

e. Evitar repeticiones

Por una opción que constituye su estética evita las repeticiones y, en general, todo tipo de duplicaciones.

f. La importancia del timbre y el color

Para el maestro ha llegado a constituir un verdadero punto de partida de una obra musical la relevancia del timbre y el color, que adquiere vital importancia en el proceso de componer. Se destaca, con un fuerte acento en sus obras, el uso de la voz humana, la que bien tratada ofrece una infinidad de recursos y posibilidades colorísticas para y por descubrir.

g. Fluidez rítmica

Cirilo Vila ha demostrado especial interés en la elaboración del ritmo de sus obras. Trata de evitar, por ejemplo, la cuadratura explícita, así como la reiteración rítmica, lo que no constituye una carencia o falta de fluidez. Por el contrario, logra impregnar a través del uso de ritmos irregulares una línea de continuidad permanente de principio a fin.

h. Uso de la dinámica

En su formación musical como compositor siempre se destacó el especial interés por el tratamiento de la dinámica. En su música este elemento adquiere opciones muy delimitadas, que se caracterizan por impregnar zonas definitivamente muy estables en su dinámica, para, repentinamente, realizar grandes y sorprendentes contrastes que desestabilizan toda la zona anterior.

COMENTARIO

Este análisis por supuesto no concluye aquí, pues son múltiples y variadas las características que posee un compositor. En esta ocasión he querido destacar las más relevantes para el propio Cirilo y para mí como analista.

SU OBRA CREATIVA MUSICAL

Según lo revela su catálogo, la obra creativa composicional, es extensa y ha sido consecuente con una manera de trabajo que ha permanecido durante años sin

mayores variaciones. Su obra no ha dejado de ser atractiva, si bien se ha mantenido un poco misteriosa.

He pretendido en esta oportunidad, como método, aproximarme a su trabajo de compositor no a partir desde una visión unívoca, en una postura de musicólogo analítico, que encontraría, tal vez, lo que no hay y no encontraría lo que sí verdaderamente él quiso expresar. Por lo tanto, entregaré más bien una panorámica a partir de aquellas obras que para el propio maestro Cirilo han sido las más significativas y relevantes.

En algunos casos está, como factor esencial, el hecho de que cada una de estas obras marcó un punto importante en la evolución de su trayectoria como compositor, así como un grado de compromiso con cada una de ellas. El artista va paulatinamente encontrando su propia manera de componer, su estética y la línea que lo diferencia del resto. Como un valor agregado a esto, figura su elocuente compromiso político, que surge de manera implícita y también explícita en muchas de sus obras, especialmente en la dura época del régimen militar.

Estas son las obras más relevantes para el maestro:

1. *Tres canciones corales* [O-7]. Fueron escritas para coro mixto, en el año 1960, a partir de una motivación personal que fluye de una atracción y afinidad primigenia con el discurso y contenido de los textos del poeta español Federico García Lorca.
2. *Secuencia. Momentos* para cuarteto de cuerdas [O-12], escrita en 1964 para un cuarteto clásico, violín I, violín II, viola, violoncello. En esta obra se presentó la posibilidad de pensar y elaborar un acercamiento constante a los procedimientos típicos del serialismo dodecafónico, pero con la particularidad de estructurar un pensamiento y una mirada más personal. Al respecto, el mismo compositor expresa su admiración hacia el compositor húngaro Béla Bartók y el austriaco Anton Webern.
3. *Poema* [O-13], pieza escrita para piano solo en el año 1965 y posteriormente revisada en 1980, con motivo del reestreno por la pianista Cecilia Plaza. Esta obra lo enlaza con la sistematización estricta del serialismo dodecafónico, inmersa en su proceso de aprendizaje con su profesor Max Deutsch.
4. *Canto* [O-18], para un grupo de cámara de ocho instrumentos, conformado por flauta, corno inglés, corno, violín, viola, violoncello, celesta o piano y percusión. Fue compuesta durante los años 1968 y 1969 y, como la anterior, la trabajó junto a su maestro de composición Max Deutsch durante su estadía en París, como la última obra que escribió con él. En París se realizó su estreno absoluto, con la tinta aún fresca, como un modo de sentir la seguridad en el manejo de los procedimientos y técnicas que estaba asimilando. Se advierten claras influencias de la música de compositores destacados de entonces, tales como Oliver Messiaen y Pierre Boulez.
5. *Navegaciones* [O-32], para canto (soprano) y piano, del año 1976, con texto del poeta chileno Vicente Huidobro. En esta obra Cirilo Vila, claramente, se desprende de las influencias de los compositores europeos de la época y va

directamente hacia la búsqueda y consolidación de un estilo propio, después de varios años de su regreso a Chile. En ese momento, entre otras cosas, esto era motivo de preocupación fundamental.

6. *Oda a la esperanza* [O-33], para tenor y piano, escrita en el año 1978, con textos de Pablo Neruda. En esta obra se aprecia una postura política, que lo sitúa en la oposición al régimen militar imperante en ese momento en Chile, aunque guardando inteligentemente los resguardos propios de esos tiempos de censura. Los textos expresaban de manera metafórica su pensamiento profundo, lo que permitía evitar un peligroso enfrentamiento explícito que podía ser fatal en dictadura.
7. *Elegía (In memoriam Béla Bartók)* [O-38], para orquesta de cuerdas y timbales. Esta obra le fue encargada en 1981 para ser estrenada por una orquesta de estudiantes en las Semanas Musicales de Frutillar, bajo la dirección de Francisco Rettig, en 1982. Está estructurada con un modelo inventado por el propio compositor, basado en diferentes alternativas de un mismo patrón interválico instalado en forma previa. Éstas constituyen los llamados “gestos melódicos”, que son alterados en su retorno. En esta obra hay también un uso preferencial y consciente del llamado “tritono”.
8. *Recuerdo el mar* [O-40], escrita en el año 1984, para canto (tenor) y piano, con texto del poeta chileno Pablo Neruda, y *El fugitivo* [O-31], de 1978, también para tenor y piano y texto de Neruda, lo sitúan, desde sí mismo y hacia la sociedad en su momento, como un compositor político que, consecuente con su postura de oposición, enfrentaba más claramente al régimen político, censurándolo duramente con su pensamiento artístico y creativo de esos años. La relación con los textos es explícita y el compositor abre su hermetismo en una afrenta directa a la censura.
9. *Germinal* [O-47], de 1989, para orquesta sinfónica, encargada por la Orquesta Filarmónica de Santiago. La obra se estrenó bajo la dirección de Roberto Abbado en el Teatro Municipal de Santiago.
10. *De sueños y evanescencias* [O-62], compuesta el año 2003 para mezzosoprano, flauta, violoncello y piano. Deja en evidencia su preferencia actual por trabajar con la voz humana, y con el uso de textos, que en este caso pertenecen al escritor Pedro Lastra. Es curiosa la situación producida en esta obra, puesto que las palabras van surgiendo hacia el auditor desde la propia música, es decir, se genera un entorno musical desde donde emana el texto. Se plantea aquí una impronta definitiva hacia el tratamiento del color. En una de las canciones, la voz queda sola con los instrumentos dejando de lado el piano, lo que dadas las características composicionales permanentes del compositor constituye un hecho más bien insólito.

INDAGACIÓN EN OTROS GÉNEROS MUSICALES

No sólo de la música contemporánea de la tradición occidental europea se ha preocupado el maestro Vila. También, su trayectoria de compositor, así como de intérprete, demuestran que ha estado permanentemente interesado en géneros musicales que lo relacionan con otras disciplinas del arte. Se pueden señalar sus incursiones en la música para el teatro: *Las alegres comadres de Windsor* [O-30], de William Shakespeare, encargada y dirigida por Eugenio Guzmán; *La escuela de mujeres* [O-25], de Molière, también dirigida por Eugenio Guzmán; *Crimen y castigo* [O-54], de Dostoiewsky, adaptada y dirigida por Héctor Noguera; además de *Yerma* [O-45], de Federico García Lorca, dirigida por Eugenio Guzmán.

El maestro Vila ha incursionado también en la música para cine. *Sin comentarios* [O-22], fue realizada en Francia en un formato de cortometraje, mientras que *Proyecto uno* [O-27], del realizador Sergio Castilla, fue realizada en Chile. Aquí se mezclan distintos tipos de procedimientos compositivos. Cabe agregar su colaboración al cine mudo, en particular sus innumerables improvisaciones al piano durante muchos años acompañando exhibiciones de ese tipo de cine.

OTROS PROCEDIMIENTOS

En el rubro de las llamadas "transcripciones" realizadas por el maestro, se encuentran tres canciones del cantautor chileno Víctor Jara: *Luchín*, *Te recuerdo Amanda* y *Plegaria para un labrador*, transcritas para canto y piano. Su compromiso político lo entroncó con esta música.

Esto último lo llevó a componer el tango titulado *Tan sólo sombras* [O-34], para canto y piano, con textos del propio compositor, así como la cantata popular *Cantata del carbón* [O-31], creada por encargo del conjunto Quilapayún sobre un tema relacionado con las minas del carbón, con un texto escrito por Isidora Aguirre. La obra fue interpretada a medida que se componía. Sólo se alcanzaron a estrenar algunas canciones, pues, lamentablemente, durante la realización de ese proceso se produjo el golpe militar y todo quedó trunco e interrumpido.

SU PENSAMIENTO ACTUAL HACIA LA COMPOSICIÓN EN CHILE

El pensamiento que un compositor y maestro formador de tantas generaciones de compositores tiene respecto del quehacer actual en la creación musical en nuestro país, después que él mismo ha sido parte del proceso en situaciones diversas y complejas y en momentos también muy arriesgados, pasa a ser fundamental en nuestros días.

Cirilo tiene una visión muy positiva de la situación actual de la composición en Chile, de las nuevas generaciones formadas y en gestación. Considera que ha surgido una sólida línea compositiva que se mantiene en un muy buen pie, dando cabida a propuestas que son más o menos personales y, por cierto, diversas.

En su pensamiento como compositor y maestro no existe la idea de dejar como herencia a sus alumnos su propia línea compositiva de una manera directa, sino, más bien, inculcar una especie de actitud frente a la creación. Lo

fundamental para él no ha sido la formación de una llamada "escuela" de composición, sino encauzar al alumno para encontrar algo más personal y una postura con un fuerte acento en los criterios. Considera que ha creado una "línea pedagógica".

El maestro Vila piensa que aún tiene deudas pendientes con la composición personal, que han quedado como ideas o posibilidades que podría todavía explotar. Encuentra que en el futuro cabe la alternativa de hacer música para danza, que aún no ha compuesto, y más música para el cine. Además, se refiere, con seguridad, a componer otras obras de mayor envergadura y consistencia.

ALGUNOS BREVES CONSEJOS

Para Cirilo la idea de que un estudiante de composición sea perseverante, día a día, es la condición *sine qua non* para lograr buenos resultados que sean permanentes y objetivos en su carrera. A esto se debe sumar la búsqueda constante de una música con un sello personal que, por cierto, no es nada fácil de obtener, pues requiere un esfuerzo largo y complicado. Esto merece en el alumno una constante reflexión y mucho trabajo.

Para el maestro la búsqueda de lo esencialmente nuestro es fundamental a la hora de crear música. Este es un proceso que lleva a un cuestionamiento profundo y que se logra después de pasar por estados de elaboración que permitan llegar a un camino propio. Es importante, piensa el maestro Cirilo, darse el trabajo de rescatar e ir en busca de aquello que podría ser "la condición de chileno" en el arte, enmarcado en un contexto del ser latinoamericano.

En su propia música él no ha alcanzado todavía una síntesis en esta búsqueda, la que debe nacer de lo más profundo y desde una actitud lo más honesta posible. No obstante es dable suponer que surgirá desde su interior, y se desarrollará consecuentemente con la insistencia de su propio proceso creativo.

Cirilo Vila Castro: pianista

por

Julia Grandela del Río

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

“Un pianista, como cualquier otro intérprete digno de tal calificativo, es y debe ser ante todo un músico, cabal y consciente”.

CIRILO VILA.

Esta reflexión la hacía Cirilo Vila hace 46 años demostrando una madurez no muy común entre los estudiantes de instrumento y canto, los que en una primera etapa están prioritariamente abocados a la adquisición de destrezas técnicas para enfrentar los desafíos de la interpretación frente a un público. La cita fue extraída de un artículo que Cirilo Vila escribiera para la *Revista Musical Chilena* titulado “Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo”¹. A través de estas líneas se nos revela no sólo el pianista poseedor de una capacidad de reflexión excepcional para sus entonces 21 años, sino el músico integral que se interesa tanto por aspectos fundamentales de la música contemporánea y los problemas específicamente pianísticos que ésta suscita, como por la situación del pianista o estudiante de piano frente a los desafíos técnicos e interpretativos del nuevo repertorio. Desde su época de estudiante hasta hoy día la labor de Cirilo Vila como pianista se encuentra estrechamente ligada a la del compositor y a su quehacer como docente en diferentes áreas de la música. Podríamos agregar, a su posición humanista que reconoce el sentido esencial, profundamente humano de la música, en particular, y del arte en general.

Cirilo Vila inició sus estudios musicales a la edad de siete años en el entonces Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, con las profesoras María Arias y Cristina Herrera, en la cátedra de piano. Con esta última terminó sus estudios formales, recibiendo en 1959 el grado de Licenciado en Interpretación Musical con mención Piano. El programa de su examen final incluyó la *Toccata* en Re mayor, de J. S. Bach; la *Sonata* op. 57, *Appassionata*, de Beethoven; las *Variaciones y fuga* op. 24, sobre un tema de Haendel, de Brahms; la *Suite pour le piano*, de Debussy, y la *Rústica*, de Juan Orrego-Salas.

¹Vila 1958.

Siendo estudiante realizó presentaciones públicas importantes. En 1954 interpretó junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Juan Matteucci, el *Concierto* N° 1, de Beethoven. En 1957 con la misma orquesta, dirigida por Victor Tevah, tocó el *Concierto* op. 54, de Schumann, ambos en la temporada de conciertos del Parque Forestal. Ese mismo año obtuvo su primera distinción como pianista: el Premio Orrego-Carvallo. En 1961 volvió a interpretar el concierto de Schumann en el Teatro Gran Palace bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente y participó en un curso de perfeccionamiento de interpretación pianística con el connotado maestro Rafael de Silva, con quien trabajó la *Sonata* en Si menor, de Liszt, para ser presentada en el homenaje a los 150 años del nacimiento del músico. A pesar de ser todavía estudiante Cirilo Vila se destacó por la calidad de sus interpretaciones. En 1958, a raíz de un concierto en la Sala Valentín Letelier junto a otro estudiante, el violinista Francisco Quesada, con obras de Bach, Brahms y Debussy, el crítico Federico Heinlein escribió en *El Mercurio*: "Cirilo Vila llama la atención por su 'toucher' sensitivo, su adiestramiento en el espíritu de las obras y una considerable técnica"².

En la década del 60 Cirilo Vila vivió gran parte del tiempo en Europa (Italia y Francia) gracias a becas obtenidas para continuar estudios de dirección orquestal, análisis musical y composición. A su regreso en 1970, fue nombrado profesor de jornada completa en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, y sus actividades se repartieron entre la docencia, la composición y la interpretación pianística, además de labores académicas en cargos de responsabilidad. Una actuación importante a su regreso a Chile fue su participación en el ciclo completo de las sonatas para piano de Beethoven organizado por Oscar Gacitúa, con las sonatas op. 14 N° 1, op. 90 y op. 101. Ese año participó en una serie de conciertos en Puerto Rico junto al cantante Hanns Stein, invitado por el Instituto de Cultura de ese país.

En los años siguientes la labor de extensión de Cirilo Vila continuó tanto a nivel solístico como en diversos grupos de cámara. Sus interpretaciones abarcaron tanto el repertorio universal como las obras de compositores latinoamericanos y chilenos del siglo XX, con valiosos estrenos en Chile de obras tanto extranjeras como nacionales. En música de cámara sus principales actuaciones han sido con el cellista Patricio Barría, en trío con el mismo cellista y el clarinetista Luis Rossi, con los cantantes José Quilapi y Hanns Stein entre muchos otros, en trío junto a Jaime de la Jara (violín) y Patricio Barría (violoncello), el que posteriormente se llamaría Trío Florestán, con el Ensemble Bartók y recientemente con el Ensemble Contemporáneo.

En la década del 80 sus actividades como intérprete tuvieron grandes logros. En 1982 interpretó el *Concierto* en Mi b mayor K 365, para dos pianos y orquesta, de W. A. Mozart junto a la pianista Elisa Alsina y la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Werner Torkanowsky. Además, tuvo una activa participación en las temporadas de extensión de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Uni-

²Crónica 1958: 95.

versidad de Chile, como pianista y conferencista en charlas-conciertos, tales como el ciclo dedicado a los *Preludios* de Debussy. En 1984 dio un recital en el Teatro Municipal de Santiago con un programa dedicado exclusivamente a Schumann: el *Carnaval de Viena* op. 9, las *Escenas infantiles* op. 15 y la *Kreisleriana* op. 16. Tres años más tarde realizaría una gira por diferentes ciudades de Chile (Santiago, Quilpué, Concepción y Punta Arenas) con un programa también dedicado a Schumann, agregándose al repertorio anterior, el *Arabesco* op. 18 y la *Fantasia* op. 17. Cirilo Vila reconoce su predilección por Schumann por una cierta identificación con el temperamento del compositor. Con su música, por un lado exaltada e impetuosa (Florestán) y por otro nostálgica y lírica (Eusebio), está muy a gusto. Siente además una particular atracción por la música vocal de Schumann, especialmente sus ciclos *Amores del poeta* op. 48, que trabajó con José Quilapi, y *Vida y amor de una mujer* op. 42, con Paula Elgueta.

La actividad de extensión de Cirilo Vila se amplió considerablemente al integrarse en 1984 al Ensemble Bartók. Este conjunto desempeña una actividad regular de conciertos en los que da a conocer tanto obras clásicas como contemporáneas y en especial de compositores chilenos y latinoamericanos. Las actuaciones del Ensemble Bartók han abarcado Chile, Latinoamérica, Norteamérica y Europa. A España el conjunto fue invitado en 1992 con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, y en todas las ciudades donde se presentó recibió elogios de la crítica especializada. En varias ocasiones Vila ha viajado a Argentina junto a este conjunto, en giras donde la música latinoamericana y chilena han recibido gran difusión. La característica principal del repertorio escogido por el Ensemble Bartók es su diversidad, lo que significa un notable esfuerzo, dada la complejidad de muchas de las músicas contemporáneas. En este sentido el papel de Cirilo Vila en el conjunto ha sido fundamental, no sólo como pianista, sino que también en la dirección musical. Le preguntamos a Carmen Luisa Letelier, cantante e integrante del Ensemble Bartók desde su fundación, por la participación de Cirilo Vila en el conjunto y nos manifestó lo siguiente:

“Como pianista es extraordinario, no se equivoca nunca, y su labor en el conjunto es esencial, pues con su mentalidad de director, capaz de mirar la partitura en su totalidad, prácticamente maneja los ensayos. Cirilo guía la interpretación de las obras desde una visión integral, siendo una ayuda valiosísima para el resto de los músicos. Cuando se aborda el repertorio actual, bastante difícil por la novedad y variedad estilística que estas obras presentan, su papel es fundamental, pues gracias al conocimiento e intuición musical extraordinaria que posee, toma siempre las mejores decisiones interpretativas. Además, debe destacarse otro rasgo de Cirilo, cual es su respeto por la partitura y por lo que el compositor pide; cuando en la notación se detectan imprecisiones o errores siempre son subsanados por su buen criterio. En cuanto a la elaboración de los programas y el orden en que deben ubicarse las obras, nuevamente Cirilo es quien dice la última palabra”.

La dimensión personal de Cirilo Vila también es resaltada por Carmen Luisa, quien muy entusiastamente se refiere a su calidez, buen humor, sencillez, paciencia y su amplia cultura general y de la historia que han hecho del trabajo regular

y de las giras de conciertos, momentos inolvidables y sumamente enriquecedores desde el punto de vista humano, influyendo muy positivamente en el trabajo del conjunto. Una frase encomiable cierra nuestra conversación: "Es difícil encontrar otro pianista como él". El Ensemble Bartók recibió en 1998 el Premio del Círculo de Críticos de Chile con una mención especial por el II Festival Internacional de Música Contemporánea de ese año. En 1993 la Sociedad Chilena del Derecho del Autor le otorgó su Premio Anual "por su significativo aporte a la música docta chilena".

Difundir la música contemporánea especialmente chilena y latinoamericana ha sido uno de los objetivos prioritarios de la labor de Cirilo Vila como pianista. Ésta se engarzó perfectamente con la creación de la Agrupación Musical Anacrusa a la que Vila perteneció desde su fundación en 1984. Anacrusa, entidad formada por compositores, intérpretes y musicólogos, se preocupó de realizar actividades de extensión y reflexión en torno a la música de los compositores chilenos y latinoamericanos, y permitió crear espacios de encuentro entre los compositores y los intérpretes. Ello generó un ambiente propicio para que surgieran músicos solistas y de cámara interesados en interpretar el repertorio contemporáneo. En 1985, en el marco del primer encuentro musical organizado por la Agrupación Anacrusa en el Goethe Institut, Cirilo Vila junto a Valene Georges, estrenaron *Añoranzas* para clarinete y piano, de Carlos Riesco. Un considerable número de obras de compositores latinoamericanos y chilenos fueron difundidas ese año: en el Teatro Colón de Buenos Aires, se presentó en primera audición, el *Trío* op. 4, de Marlos Nobre y las *Tres canciones sobre textos de la Condesa de Noailles*, de Miguel Letelier, además del estreno mundial de *Antipoeta y Mago* con texto de V. Huidobro, de Federico Heinlein. Otras obras de compositores argentinos interpretadas en aquella ocasión fueron el *Concertino a tre*, de Eduardo Alemann, *Voces*, de Alicia Terzian, y *Dos tangos*, de Astor Piazzolla, en arreglo de A. Terzian. Esta última obra es una de las preferidas de Cirilo Vila quien siempre ha sentido una inclinación especial por este género. Muchos son los compositores que han escrito música especialmente dedicada al Ensemble Bartók. Es el caso de *Cinco canciones a seis* op. 87, de Juan Orrego-Salas, estrenada en la Sala América de la Biblioteca Nacional en 1985. Ese mismo año Cirilo Vila participó activamente en importantes presentaciones y estrenos. Uno de ellos fue el concierto *Chile canta a Israel*. En el Teatro Municipal, iniciativa de la Embajada de Israel. En aquella ocasión el Ensemble Bartók estrenó *No en el día, no en la noche*, de Alfonso Letelier, y *Canto a Jerusalén*, del mismo Cirilo Vila. También en 1985, en el homenaje al centenario del nacimiento y cincuentenario de la muerte de Alban Berg, en el Goethe Institut, Cirilo Vila junto a Ilse Simpfendorfer presentaron las *Siete canciones tempranas* op. 1 y los *Cuatro Lieder* op. 2, además de las *Piezas* op. 4, para clarinete y piano, y el *Adagio* del *Concierto de cámara*. En la gira por Washington DC, ese mismo año, y con ocasión del homenaje a don Alfonso Letelier realizado en esa ciudad, merecen destacarse la ejecución de la *Sonata* para clarinete y piano, las *Canciones antiguas*, *Desvelada* y *Dame la mano*, para voz y piano del destacado compositor chileno. Entre Vila y Alfonso Letelier, quien fue su maestro siendo muy joven y con quien trabajó directa y personalmente muchas de sus obras, existía una singular conexión. Es

así que consultado Vila sobre la obra chilena mejor lograda desde el punto de vista interpretativo, nos dice que *Nocturno*, de Alfonso Letelier, obra con texto propio y dedicada al Ensemble Bartók, es una de las más atractivas para él, habiéndose logrado en el trabajo de conjunto una gran compenetración con resultados musicales extraordinarios en el ámbito dramático y sonoro-expresionista. Otras obras chilenas por las cuales siente una especial admiración son la *Partita*, de Juan Orrego-Salas y en general las obras que contienen elementos improvisatorios de Fernando García. En 1987, para el II Encuentro de Música Contemporánea, también organizado por Anacrusa, con obras de compositores latinoamericanos del cono sur, Cirilo Vila estrenó la obra para piano del argentino Claudio Lluán titulada *Vidala de los tiempos muertos*.

El año 1988 fue nutrido en estrenos e interpretaciones de música contemporánea y chilena: *A la memoria de Alberto Ginastera* para violín, violoncello y piano, de Gabriel Brncic, y *Nocturno* para clarinete, violín, contralto y piano, dedicada al Ensemble Bartók, de Guillermo Rifo, fueron presentadas en el marco de la Tercera Temporada de Música Chilena Contemporánea realizada en el Instituto Cultural de las Condes. Además se interpretaron el *Trío* para flauta, violín y piano, de Gustavo Becerra y *Triptychon (Tres canciones)* para voz y piano, con textos de Bertold Brecht del mismo compositor, junto a Hanns Stein. Otras obras en las que participó Cirilo Vila junto al Ensemble Bartók ese mismo año en una gira al sur fueron: *India hembra*, de Guillermo Rifo; *Tres canciones* para voz y piano, de George Gershwin; *El fin de la primavera*, de Edward Brown; *Chansons madecasses*, de Maurice Ravel; *Le merle noir*, de Olivier Messiaen; *Dramatic Polimaniquexixe*, del brasileño J. Antunes; *Canción del árbol del olvido*, de Alberto Ginastera, y *Tango revolucionario*, de Astor Piazzolla. En el marco del II Festival Internacional de Música Contemporánea, el Ensemble Bartók, con la participación de Cirilo Vila, presentó en primera audición en Chile *Tres piezas* para clarinete, trompeta, violín, contrabajo y piano, de Paul Hindemith; *Dos canciones*, con textos de Pablo Neruda, de Juan Lémann, y *Tres trozos en forma de pera* para piano a cuatro manos, de Eric Satie, junto a Gerardo Gandini. Ese mismo año, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ensemble Bartók con Cirilo en el piano y la dirección, interpretó una de las obras más queridas del maestro y que ha hecho en varias oportunidades: el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Olivier Messiaen. En 1988 Messiaen cumplió 80 años y en el concierto-homenaje al compositor francés, Carmen Luisa Letelier y Cirilo Vila interpretaron *Poèmes pour Mi* para canto y piano. Debemos recordar que Vila estudió con Messiaen en Francia, por lo que su cercanía emocional y conocimiento del repertorio del maestro es muy grande, siendo en este aspecto una autoridad en nuestro país.

El 16 de noviembre de 1990 Cirilo Vila interpretó junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Agustín Culléll, el *Concierto N° 2*, de Juan Orrego-Salas. Esta obra había sido estrenada en Estados Unidos tres años antes y en Chile era la primera audición. El crítico Federico Heinlein se refiere a esta ocasión en los siguientes términos: "Una labor heroica correspondió al músico Cirilo Vila, a Culléll y a la orquesta en el transcurso del concierto[...] El entendimiento de los intérpretes nos pareció inobjetable. La voluntad de la batuta vigiló sobre la gallardía

de los ritmos agitados, y el pianista pudo exhibir su gama enorme de técnica y musicalidad”³.

La década del 90 se caracterizó por un renovado impulso a la difusión de obras de gran variedad de lenguajes musicales contemporáneos, en un deseo de que éstos fueran incorporados definitivamente al quehacer artístico-cultural del país. Podemos destacar las siguientes composiciones donde la participación de Cirilo Vila fue fundamental: en 1990 se estrenó *Allá abajo*, dos canciones con textos de David Rosemann, para voz, violín, clarinete y piano, de Federico Heinlein, y en 1991 *Objetos varios* para violín, clarinete y piano, de Fernando García; *Piezas en forma de pera* para piano a 4 manos, de Eric Satie; *Silogística II* para voz, clarinete, violín, violoncello y piano, de Santiago Vera; *De consumo* para clarinete, violín, violoncello y piano, de F. Heinlein; *Nocturno*, de Alfonso Letelier, y *Epigramas* sobre cuatro poemas mapuches, de Eduardo Cáceres. Ese mismo año el Ensemble Bartók celebró su décimo aniversario con un concierto en la Parroquia San Vicente Ferrer de Los Dominicos, organizado por la Corporación Cultural de Las Condes donde se rindió además un homenaje a Mozart en el bicentenario de su muerte. En esa ocasión, y haciendo gala de una gran versatilidad en el manejo de estilos tan diversos, el conjunto interpretó entre otras obras el *Trío* K 489 para clarinete, viola y piano y el *Quinteto* K 581 para cuerdas con clarinete. La Agrupación Anacrusa también se unió a este homenaje, encargando obras especiales para la ocasión. Una de ellas fue *Retrovías inconexas (Algo así como un Réquiem)* para 4 manos, de Juan Amenábar, estrenada por Cirilo Vila y Cecilia Plaza en el Goethe Institut.

En el marco del IV Festival Internacional de Música Contemporánea del Ensemble Bartók, en 1993, estrenaron composiciones especialmente escritas para el conjunto: *Canciones de asombro*, con textos de Hernán Galilea, de Pablo Délano, y *Parrianas (Homenaje a Nicanor Parra)*, de Gabriel Matthey; además se interpretaron tres de las doce *Canciones de cuna*, con textos de Gabriela Mistral, de Ema Ortiz. En estas obras, como en tantas otras para canto y piano, Cirilo Vila ha tenido que asumir el papel de “pianista acompañante”, actividad que es todo un desafío para los pianistas formados como solistas, y que dadas las particularidades del género que requiere una sensibilidad y adecuación al canto solista muy singular, ha hecho de esta actividad toda una especialidad. Cirilo Vila es un pianista acompañante por excelencia: a la vez que “sigue” al cantante sin jamás sobrepasarlo, le transmite desde el piano toda la emoción interpretativa que requiere este género, en el cual ambos intérpretes deben transformarse en uno solo. Muestra de esto son las versiones del año 1996 en el Goethe Institut de las siguientes canciones de Eduardo Maturana: *Una cuenta que saldar*, con texto de Paul Eluard, y *Alone y Ecce puer*, con textos de James Joyce, con Paula Elgueta, y de Juan Allende Blin *Drei Rilke-Lieder*, con textos de Rainer María Rilke, junto a Hanny Briceño.

Fernando García ha sido uno de los compositores predilectos de Cirilo Vila. En 1997 presentó de este autor *De los sueños* para clarinete, piccolo y piano y *Sabellíades a ruiseñor rojo*, con textos de Andrés Sabella, junto a Gabriela Lehmann,

³Crónica 1990: 119.

en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Posteriormente, en 1999, el trío de la Jara, Barría, Vila (Trío Florestán) estrenó *Aforismos*, de este mismo compositor, obra dedicada al conjunto, y en el año 2001 *Rosa perfumada entre los astros*, a cargo del Ensemble Bartók. Juan Orrego-Salas es otro compositor por cuyas obras Cirilo Vila ha mostrado particular interés, siendo la *Partita* op. 100 para violín, cello y piano una de sus predilectas, según nos cuenta. Fue interpretada en la Sala Isidora Zegers en 1997 por el mismo trío. De esta época también se destacan otras interpretaciones de este conjunto que ha dedicado importantes esfuerzos a la música chilena. Es el caso del *Trío* en Sol menor, de Enrique Soro, el cual ha ejecutado en varias ocasiones en distintas salas, y el ya mencionado *Trío* a la memoria de Alberto Ginastera, de Gabriel Brncic, en la Sala Isidora Zegers y Sala América en 1998. Del repertorio universal merece mencionarse el *Trío* en Sol menor op. 17, de Clara Schumann, que testimonia el interés del conjunto por dar a conocer un repertorio menos divulgado. También Cirilo Vila ha interpretado en innumerables ocasiones obras para piano solo del repertorio contemporáneo. Podemos mencionar, en el último tiempo, los *Estudios emocionales* y los *Retratos*, de Roberto Falabella, en el año 1999, en la Sala Isidora Zegers, y de Olivier Messiaen, *Ile de feu*, en el Festival de Música Contemporánea del año 2002. La Sala La Capilla del Centro Cultural Montecarmelo es otro espacio que se ha abierto a la música contemporánea con una gran convocatoria. En 1999 en la IX Temporada de Música de Cámara, el Ensemble Bartók, con Cirilo Vila a cargo de la parte pianística y dirección musical, presentó en este centro *Cueca y rin*, de Luis Advis; *Queridas aguas*, de Federico Heinlein; *Autorretrato*, de Nino García, y *Epigramas mapuches*, de Eduardo Cáceres.

Por el año 1975 Cirilo Vila comenzó a trabajar con el violoncellista Patricio Barría, como una manera de realizar extensión en la entonces sede occidente de la Universidad de Chile. Barría reconoce que en todos estos largos años en que ha trabajado con el maestro se ha producido un contacto vital y muy enriquecedor para él, pues encontró en Vila una persona con la cual hacer música en forma muy activa y viva. Al respecto declara lo siguiente:

“Cirilo Vila tiene una natural disposición pedagógica, siempre apoyando y ayudando a solucionar todo tipo de problemas musicales o de lectura por complicados que éstos sean. Siempre está el profesor detrás, pero nunca es impositivo, pues lo hace con mucha naturalidad y soltura; está abierto a aceptar indicaciones y a realizar un verdadero trabajo de conjunto. Establece un contacto muy llano con las personas con las que hace música y es un guía en aspectos como fraseo, matices y todo lo que tenga relación con la clarificación de la forma musical. Posee una gran solidez musical e intelectual, lo que en el trabajo de la música de cámara es muy importante. Es una persona inquieta, gran amante de la historia y toda su consistencia intelectual se refleja en la interpretación”.

Patricio Barría confiesa que el encuentro con el maestro ha sido muy beneficioso para él, pues más allá de todo lo que le ha aportado en el ámbito profesional, ha disfrutado de su amabilidad, de su buen humor y de su calidez. Lamenta que no haya hecho clases de música de cámara (aunque no descarta que en el

futuro pueda hacerlo), pues hubiera sido un gran aporte dado su amplio conocimiento del repertorio, su experiencia en el quehacer camerístico y su capacidad para abordar y guiar cualquier conformación instrumental. El repertorio que ha trabajado y presentado en innumerables conciertos el dúo Barría-Vila es extenso y cuenta con muchos estrenos y primeras audiciones en Chile. De los estrenos de obras de compositores chilenos se pueden destacar: *Conversación entre el niño y el hombre*, de Estela Cabezas; *Balada* op. 84, de Juan Orrego-Salas; *Ofrenda In Nomine...*, de Abelardo Quinteros; *Sonata N° 1*, de Hernán Ramírez, y del propio Cirilo Vila, *Del Diario de Viaje de Johann Sebastian: Sarabanda londinense*. Del repertorio universal también han registrado varias primeras audiciones en Chile: *Sonata* en Re menor, de Franck Bridge; *Sonata*, de Frederick Delius; *Sonata* en Si bemol mayor op. 71, de Dimitri Kabalevsky; *Sonatina*, de Zoltan Kodaly; *La góndola lúgubre*, de Franz Liszt; la *Sonata N° 1*, de Bohuslav Martinu; la *Sonata*, de Francis Poulenc; la *Balada* op. 15, de Sergei Prokofiev, y la *Sonata N° 2* op. 66, de Héitor Villalobos.

Cirilo Vila ha actuado también con el Ensamble Contemporáneo fundado en 1999 y dirigido por Aliocha Solovera, conjunto que ha tenido una importante labor en la difusión del repertorio musical contemporáneo, tanto universal como chileno. El Ensamble Contemporáneo ha estrenado un significativo número de obras de compositores nacionales, y su meritoria labor fue reconocida al obtener el Premio Altazor "Música Docta" 2003. El año 2001, con ocasión de la conmemoración del 50° aniversario de la muerte de Arnold Schoenberg, el Ensamble Contemporáneo realizó varias presentaciones de una de sus obras cumbres, el *Pierrot Lunaire* op. 21, con Cirilo Vila al piano. Esta obra, junto a otras cuatro de compositores chilenos vinculados particularmente con Schoenberg, fueron grabadas en un CD el año 2003.

La participación de Cirilo Vila en varios fonogramas es otra actividad que se ha sumado a sus muchas actividades musicales. De 1991 están dos casetes sello SVR que constituyen una pequeña antología de música contemporánea latinoamericana interpretada por el Ensemble Bartók. Recientemente están diversos CD, uno con obras de Nino García; otro titulado *Música... en la frontera... de la música. Esperando el 3000*, con obras de Eduardo Cáceres; otro con música para saxofón preparado y realizado por Miguel Villafruela que contiene la *Partita* op. 100, de Juan Orrego-Salas, y otro con los *Cantos de la ciudad sitiada*, de José Quilapi y Vila al piano con música de diversos compositores chilenos.

Recopilar los datos sobre la actividad de Cirilo Vila como pianista ha sido una tarea ardua dada la magnitud del repertorio, tanto universal como latinoamericano y chileno que maneja y ha ejecutado en público, como solista y junto a tantos músicos y conjuntos de cámara. Hemos querido destacar aquel repertorio referido al siglo XX y, dentro de éste, aquel perteneciente a compositores de nuestro continente y especialmente de Chile. Sabemos de su gran amor y empatía por la música de Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel, Bartók, cuyo repertorio solístico para piano, si bien no constituyen el centro de sus presentaciones en público, sin duda conoce en profundidad. La música de cámara le ha atraído especialmente y ha optado, a nivel de difusión, prioritariamente por este género y por obras que contribuyan a ampliar los límites de los repertorios habituales, ya que su labor

como pianista se encuentra estrechamente vinculada a su quehacer como compositor y docente. Su preocupación central ha sido la música contemporánea y la necesidad de que ésta sea difundida, conocida e interpretada con mayor frecuencia por los jóvenes músicos de nuestro país.

Para concluir, quisiera citar las palabras con que Cirilo Vila cierra su artículo que escribiera para la *Revista Musical Chilena* mencionado al comienzo de este trabajo, considerando que sus palabras mantienen absoluta vigencia.

“Los intérpretes serán siempre necesarios y gozarán de un papel activo en la vida musical –sobre todo, cuando se cuenta con un repertorio de primera categoría, como ocurre con los pianistas– por cuanto nunca cesará la humanidad de acudir a escuchar a los individuos que, poseedores de una sólida cultura musical y una auténtica musicalidad, experimentan una honda conmoción estética y pasional ante la música, y saben transmitir esa misma conmoción al resto de los hombres. En otras palabras, estimamos que el porvenir del intérprete está asegurado mientras no se pierda –confiamos en que no ocurrirá jamás– el sentido esencial profundamente humano de la música, en particular, y, en general, de todo el arte”.

BIBLIOGRAFÍA

CRÓNICA

- 1958 “Actividades del Conservatorio Nacional de Música”, *RMCh*, XII/59 (mayo-junio), pp. 94-95.
- 1990 “Estreno del *Concierto N° 2* para piano del compositor chileno Juan Orrego-Salas en el Teatro de la Universidad de Chile”, *RMCh*, XLIV/174 (julio-diciembre), p. 119.

VILA, CIRILO

- 1958 “Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo”, *RMCh*, XII/59 (mayo-junio), pp. 29-38.

Cirilo Vila: formar en el rigor hacia la libertad del compromiso

por

Rolando Cori

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

En este número de la *Revista Musical Chilena*, dedicado a Cirilo Vila con motivo del otorgamiento del Premio Nacional de Arte 2004, me ha correspondido el privilegio de contribuir con entrevistas que pongan de relieve la personalidad musical del maestro como formador.

Con el fin de enriquecer los puntos de vista tratamos que la procedencia de los entrevistados, ex discípulos de Cirilo Vila, abarcaran diversas áreas del quehacer musical, tales como la creación en el ámbito académico, popular y comercial, la interpretación y la investigación. En este mismo sentido entrevistamos también a músicos que han hecho carrera profesional en Chile y en el extranjero. Sólo dos de las entrevistas fueron personales, lo que suscitó la aparición de contrapreguntas surgidas del diálogo.

Los entrevistados fueron Patricio Wang¹, Eduardo Cáceres² (EC), Fernando Carrasco³ (FC), Juan Pablo González⁴ (JPG), Gabriel Matthey⁵ (GM), Rodrigo Díaz⁶ (RD) y José Miguel Tobar⁷ (JMT).

Como obertura a este homenaje a Cirilo Vila conocimos el testimonio escrito de Patricio Wang.

“A Cirilo Vila lo conocí el año 1970, cuando ingresé a la carrera de composición en el Conservatorio de la Universidad de Chile y se convirtió en mi profesor de taller de composición y de ramos teóricos, como análisis de la música, contrapunto y armonía, es decir, la figura central de ese período de formación. Cirilo es uno de esos personajes providenciales que aparecen, de vez en cuando, en momentos decisivos de la vida. Recién llegado de Francia, venía ya precedido de un prestigio casi legendario, sin duda acentuado por el hecho de haber sido discípu-

¹Compositor y guitarrista con amplia carrera internacional.

²Compositor y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

³Compositor y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

⁴Musicólogo y académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁵Compositor y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

⁶Cellista y académico de la Universidad de La Serena.

⁷Compositor con abundante música para cine, radio y televisión.

lo de Oliver Messiaen, lo que, desde nuestra visión de provincia del mundo, equivalía casi a estar codeándose con el Olimpo de la Música Universal.

Todo en el ambiente contribuía a un estado de excitación permanente: la inminente elección de Salvador Allende y todo lo que aquello significaba como cambio a todo nivel; los resultados de la reforma universitaria, que había permitido y estimulado la apertura de la carrera de composición a músicos tradicionalmente alejados de una formación académica, llegando así al Conservatorio integrantes de grupos de música popular o de raíz folclórica, lo que implicaba colaboraciones intensas e inéditas en nuestro horizonte cultural (el mismo Cirilo, colaboraría con un grupo como Quilapayún); los profundos cambios que venían produciéndose en todo el mundo en los años 60, en los cuales la realidad chilena se insertaba naturalmente. Así, en ese período, me cruzaba en los pasillos del Conservatorio con algunos de mis profesores: Cirilo, Fernando García, Gustavo Becerra, Celso Garrido-Lecca, Eduardo Cortés; discípulos como Raúl Alarcón (antes de llamarse Florcita Motuda), algunos de los Blops, Inti-Ilumani, Quilapayún, Los Jaivas, personalidades como Víctor Jara, Sergio Ortega pero también bailarines y coreógrafos y hasta algunas bailarinas de Música Libre.

Dentro de ese contexto vertiginoso de los años 70 Cirilo representaba para mí la presencia real de un ideal a alcanzar, pero también un horizonte abierto porque su enseñanza tenía poco de dogmática. La solidez de su conocimiento era inspiradora; me recordaba que, además de correr a diestra y siniestra detrás de todos los estímulos sensoriales e intelectuales de la época, había que encerrarse también para trabajar el exigente y misterioso contrapunto, cuya utilidad no siempre era evidente. Cirilo forma parte de aquellos seres cuya riqueza humana aparece tan por encima de la mediocridad ambiente, que resulta apabullante y estimulante al mismo tiempo. Apabullante, sobre todo, si tomo en cuenta que yo no contaba entonces más que con 17 años y un entusiasmo a toda prueba, es cierto, pero también con una historia musical aún demasiado breve. Ésta sólo consistía en un par de años tocando fanáticamente la guitarra eléctrica con mi grupo del Instituto Nacional y en el año precedente en el Conservatorio, tratando de combinar mis inquietudes científicas y musicales en la carrera de Tecnología de Sonido, la que, aunque abandoné rápidamente por la composición, me permitió avanzar en forma acelerada y concentrada en la teoría de la música y tener acceso a una escucha intensiva de música de todo tipo.

En ese cuadro, encontrar a Cirilo tenía algo de mágico, porque era más grande de lo que yo era capaz de imaginar y sin embargo contaba con el lujo de tenerlo tan cerca. Seguramente que para mi formación de compositor mi encuentro con Cirilo fue un poco prematuro, puesto que la época era demasiado revuelta para un trabajo de concentración como el que supone la composición, el que para mí vino un poco más tarde. En ese momento hubiera necesitado una mano de fierro que me hubiera obligado a poner en segundo plano las distracciones de la época. Pero no es el carácter de Cirilo el de tiranizar a sus alumnos.

Lo que más recuerdo de su enseñanza es el rigor en el análisis y sobre todo la sensación de que todo lo daba como un regalo, pero había que estar atento para poder recibirlo, porque no había obligación de aceptarlo ni presión de ningún

tipo. Es decir, que había que asumir una actitud adulta y eso era un desafío no despreciable a una edad aún intermedia. Así, si bien fue un poco prematuro encontrarlo en ese momento con respecto a mis inquietudes de compositor, resultó ser, por el contrario, el momento justo para sentar bases teóricas sólidas, y eso hoy puedo apreciarlo en su justo valor.

Recuerdo aún muy claramente cómo absorbíamos durante sus cursos todo ese caudal de información que nos daba Cirilo. No meros datos, sino información viva, y que nos era entregada con la claridad y sencillez de quien comprende de verdad y no necesita hacer alarde ni recurrir a artificios para simular una cierta sabiduría. Porque además todas las historias de Cirilo venían acompañadas por la ilustración al piano, lo que testimoniaba una memoria más que impresionante y una lectura prodigiosa. Recuerdo, por ejemplo, cómo explicaba el Motete a 40 voces, de Thomas Tallis, mientras iba reduciendo al piano esa partitura monstruosa que casi no cabía en el atril del piano, y que apenas llegábamos a seguir con la vista mientras sus dedos realizaban extrañísimas contorsiones para abarcar todo el material que debía traducirse en sonidos. O cómo de la misma manera me despertaba una curiosidad infinita por ese extraño personaje que fue Gesualdo y sus madrigales, música que sin embargo, e inexplicablemente, nos sonaba más moderna que aquella de compositores muchísimo más cercanos en el tiempo. Y luego la explicación, sin pasiones exacerbadas, que nos hacía entender el porqué de todo eso, como la cosa más natural del mundo, para después correr a la entonces Sala de la Reforma (actualmente Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes), para escuchar las canciones de Brecht/Eisler cantadas por Hanns Stein con Cirilo al piano. Así, cada día en las cercanías de él era un nuevo descubrimiento.

Por suerte vivíamos también cosas más terrenales, como aquella vez en una de las salas del 6° piso del Conservatorio cuando el taburete del piano, sentado sobre el cual Cirilo se esmeraba en anotar correcciones durante un curso de taller de composición, cedió a los balanceos constantes de nuestro querido maestro y se rompió una pata dejándolo caer de espaldas, como en la mejor de las películas de la época del cine mudo. No estaba de más recordarnos que este mensajero de los dioses también formaba parte de una Humanidad expuesta a lo más sublime y también a lo más banal de la existencia.

En todo lo que he podido hacer después, veo siempre muy claramente lo que le debo a ese período de tres años en que estudié con él. Y si siempre que en mi vida ha estado en primer plano la música de mi tiempo ha sido, en gran medida, gracias a la visión inteligente y dinámica que transmite Cirilo.

Después de mi partida de Chile, el año 76, he reencontrado a Cirilo esporádicamente en alguna de mis visitas al país, lo que siempre será uno de los aspectos tristes de la distancia. En todo caso, como siempre, sigo, aunque sea de lejos, el acontecer chileno; regularmente me voy enterando de algunos de sus pasos, como también de los de muchos otros que, como yo, tanto le debemos a Cirilo Vila. Así me enteré, feliz, del Premio Nacional de Arte 2004".

RC.: *Cirilo Vila es una persona admirada como músico y como maestro ¿crees tú que todo esto es genuino o puede haber una constelación de situaciones que lleven a una exaltación exagerada de una persona? Por conversaciones con él y según lo que hemos escuchado de*

otras personas cercanas al maestro, sabemos que, en un comienzo, él mismo dudó –por la modestia que tan marcadamente lo caracteriza– si aceptar el Premio Nacional de Arte 2004. EC.: Siempre se ha dicho que el hombre no es sólo él sino además sus circunstancias. Creo que Cirilo ha vivido circunstancias ideales para su propia configuración como personaje. No hay que olvidar que Cirilo está ligado como protagonista, al igual que muchos de nosotros, a lo que fue el gobierno de la Unidad Popular, el golpe militar y la vuelta a la democracia. Todo esto ha influido en su vida política y musical, llegando a configurar una personalidad artística y figura cultural.

Tuve la suerte de conocerlo en el Taller 666. Esa institución era un centro cultural combativo que tenía la bandera al tope, donde una serie de situaciones que tenían que ver con la enseñanza del arte sin censura estaban ahí, con Cirilo como un baluarte de esa actividad. Y era lo único que había. Posteriormente, toda la situación que se vivió con la Asociación de Académicos de la Universidad de Chile cuando llegó José Luis Federici [Rector de la Universidad de Chile, 1986-1987], Cirilo Vila levantó la voz. Siempre su figura como músico ha estado ligada a los procesos políticos y durante esa época corrió el riesgo de ser expulsado, como casi ocurrió el 87. Nos tomamos la Facultad de Artes porque a Cirilo se le estaba echando. Luego llegó la democracia, el gobierno de la Concertación y se van produciendo lentamente reconocimientos a toda la gente que dio la pelea en esa época, enfrentando la dictadura desde su puesto. Algunos la enfrentaron con armas, otros con arte, con educación. Creo que Cirilo está ahí. Fue una mezcla de músico y político, creador y artista.

Otra cosa es lo que ha sido como compositor. Ese es otro tema. Pero creo que los años nos han ido dejando la enseñanza de que Cirilo toda la vida ha estado comprometido con su momento. Sin dejar de hacer lo que tiene que hacer. Eso posee un gran valor, porque en Chile hemos necesitado gente que diga cosas y esas cosas sean consideradas. No han sido palabras al viento, sino que han dado fruto. Su postura dio fruto. Es como un árbol con una raíz muy fuerte y con ramas hacia todas partes. Es una figura absolutamente histórica y tiene trascendencia para rato.

RC.: *¿Cuál crees tú que era el atractivo de Cirilo Vila?*

FC.: El atractivo de Cirilo tenía que ver también con lo que Chile estaba viviendo. Tampoco había mucho donde elegir, pues muchos músicos se habían ido. Cirilo fue de los pocos que se quedó, de manera que había que aferrarse a él. En ese sentido muchos exageraron este seguimiento, dentro de una polarización del país donde todo lo de aquí era bueno y lo de allá malo. Pero tú sabes que para mí también existieron otros maestros y aprendí a apreciar la enseñanza de Juan Lemann y Juan Amenábar. Cuando yo entré era muy inmaduro y las cosas no fueron como yo pensaba.

RC.: *¿En qué sentido?*

FC.: Me di cuenta de que este es un camino personal, más bien depende de uno mismo la formación, de encontrar lo que cada uno amorosamente te quiera entregar. A veces, uno puede estudiar con un compañero de curso –como a mí me sucedió– y encontrar en él lo que me faltaba para crecer. Al principio uno piensa

que encontrarse con un maestro es la salvación y después te das cuenta que está bien; pero hay muchas otras cosas; tales como abrirse a otras personas.

RC.: *El primer contacto con "el Maestro", ¿cómo conociste a Cirilo Vila?*

EC.: Yo estudiaba percusión en la Facultad de Artes en 1975 y en ese tiempo Cirilo ya era un personaje conocido como profesor de composición. Sin embargo, lo conocí personalmente el 76 y 77 en el Taller 666, lugar donde yo trabajaba como percusionista de la escuela de ballet de ese taller. En algún momento me puse a componer por mi cuenta y le mostré mis trabajos a Rodolfo Norambuena, que en esa época estudiaba con Cirilo, para que él los viera.

FC.: Lo conocía sólo de nombre, porque cuando entré a estudiar pedagogía en 1972, Cirilo hacía composición. Allí le hacía clases a alguna gente de la música popular, y como yo hacía también eso, había sabido de él, de su forma de trabajar y la manera de entender la música. Me parece recordar, además, que en esa época compuso algo para el Quilapayún⁸. Cirilo también se acercó a la música popular. Era como una política de los compositores "doctos" de esa época. Becerra, Advis, Ortega; todos hacían música para conjuntos populares "comprometidos".

En ese año se abrieron las puertas de la Facultad para todo el mundo. Una vez adentro se iba a saber si iban a seguir o no. No se pidieron conocimientos previos ni condiciones. Bastaba sólo querer ingresar.

JPG.: Hay algunas personas que uno cree que conoce de siempre. Su prestigio, su aura de sabio y toda la luz que emanaba de su ser eran más fuertes, aun en esa época oscura que vivíamos en Chile a mediados de los años setenta. De modo que Cirilo lo cubría todo, estaba allí desde siempre y era lo único que me mantenía aferrado al Conservatorio.

Lo que sí recuerdo es la primera vez que me acerqué a hablarle, lo encontré bajando la escalera del primer piso y me fui a presentar y a decirle que quería estudiar composición con él en el Taller 666, ya que en la Facultad estaba empezando con la musicología y aún me mantenía fiel a la guitarra. Él asintió con toda su generosa humildad, y allí empezó una relación y un aprendizaje que se prolongó por unos siete años.

GM.: A Cirilo Vila lo conocí cuando ingresé a estudiar Licenciatura en Composición, el año 1980, en el entonces Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el primer año no lo tuve como profesor, de tal manera que mis primeros contactos con él fueron fortuitos, en los pasillos, conciertos, exámenes o en alguna reunión de compositores fuera de la Universidad.

RD.: Siendo alumno de la carrera de Licenciatura en Educación Ritmo-Auditivo, Solfeo y Armonía tuve el privilegio de asistir al curso de análisis de la composición y, posteriormente, participar activamente en varios seminarios de análisis y del curso de audición comentada impartidos por él.

RC.: *¿Qué es lo que aporta la formación recibida por Cirilo Vila en tu quehacer musical actual?*

⁸Según recuerdos del propio Cirilo Vila, se trata de una obra con texto de Isidora Aguirre que quedó inconclusa a raíz de la partida del Quilapayún a Europa, después del golpe militar.

EC.: Cirilo Vila es un formador integral. Esto radica en la utilización de criterios y no en la trasmisión de recetas de composición. Esos criterios tienen que ver con la reflexión que uno hace frente a cada obra nueva, cómo te la planteas, cómo te compenstras en la obra a partir de ella misma, considerando la libertad máxima respecto al lenguaje. Esto es desde el punto de vista creativo. Desde lo compositivo Cirilo Vila da la libertad justa para tomar decisiones propias, seguir un camino propio, pero a la vez respetando todo el rigor que una obra musical debiera tener. Estos son criterios más que recetas.

FC.: En el aprendizaje del manejo del lenguaje musical, Cirilo fue fundamental en mí, porque me enseñó a pensar, a entender la música como un proceso articulado. Hay una emoción regida por un pensamiento rector que tiene que estar enraizado en una cuestión comunitaria. Ahí tenía sentido la formación de él. Cirilo pertenecía a una comunidad de compositores y yo de eso me nutrí.

Con Cirilo empecé a entender la música como una coordinación interior. Yo sentía que cuando él analizaba y tocaba había una coordinación perfecta entre su cabeza, su emoción y sus dedos. Uno puede separadamente analizar, tocar y conversar; él podía hacer estas tres cosas al mismo tiempo, y en ese sentido uno percibía que él tenía una preparación integral. Así entendí yo la música como algo integral, bajo un fin común. Es decir, el trabajo del bajo cifrado, en fin, todas las cosas que uno estudia, no tienen un valor en sí mismas, sino un sentido hacia la formación integral. Cirilo, como profesor, era un ejemplo vivo de eso.

Él no componía mucho, nosotros no conocíamos sus obras. Cuando yo llegué a estudiar con él no era por sus obras, sino por esta forma de ver el mundo y la música, y porque él era un abnegado de la pedagogía. En sus clases estaba la interpretación, la composición y la metodología de la enseñanza.

Creo que un hito culminante de su trabajo pedagógico fue cuando dirigió la tesis de Andrés Alcalde y Mario Silva sobre la metodología de la enseñanza del contrapunto. Cuando se leen esas páginas, allí se siente el alma de Cirilo con Andrés traduciendo eso en el escrito. En esa época, Andrés era el más cercano al pensamiento de Cirilo. Estaba Cirilo y después venía Andrés, tal vez sin que cada uno de ellos se lo propusiera. Andrés era muy trabajador, en cambio Cirilo era más bien una persona que fluye con el accionar. Ambos se complementaron y dieron a luz este trabajo, que para mí era una cosa que no se me habría ocurrido nunca.

Yo la he asimilado (esta formación). Él entregaba a todos lo mismo. Yo he hecho una traducción que me ha servido mucho y cada vez me sirve más. Claro, porque yo entiendo que el lenguaje es el mismo cuando las cosas se reflexionan del interior si hay un plano ético; entonces las cosas llegan a parecerse. Bajo este prisma el folclore y la música docta serían casi lo mismo, pues hay una necesidad de comunicación que es común. Quizás la música comercial se diferencia, pues hay otros objetivos.

RD.: Mi formación teórica se vio fuertemente consolidada cuando el maestro Cirilo accedió a la petición realizada por Verónica Sierralta, William Child y yo para que nos dirigiera un seminario de título, destinado a abordar y sistematizar el lenguaje armónico de Claude Debussy. Producto de ese excelente ejercicio de estudio,

tuve la oportunidad de recibir una guía cuyo sentido –reflexivo y analítico– me acercó a la fructífera dimensión que puede otorgar el abordaje de un problema, de un cuestionamiento o de algún fenómeno musical poco conocido, con rigor y sentido integrador, además de persistencia y sistematicidad. En el ámbito de mi desarrollo como intérprete musical, si bien todos mis estudios teóricos me nutrían, la visión otorgada por el maestro Vila fortaleció la idea de música como objeto de estudio en permanente cuestionamiento.

JPG.: Yo estudiaba en la Facultad de Artes de fines de los años setenta con tres maestros fundamentales para mi formación como músico y musicólogo: Samuel Claro, María Ester Grebe y Cirilo Vila. De Cirilo aprendí análisis, armonía y contrapunto, formación que preferí realizar desde la perspectiva de la carrera de composición y que me situó con propiedad en el campo de la música clásica. Pero tan importante como eso fue recibir un método de trabajo, una forma de estudiar, una rigurosidad a toda prueba, y una capacidad para relacionar la música con la sociedad, la historia y el ser humano.

JMT.: [Me aportó] la formación de una creciente conciencia acerca de los eventos musicales presentes en una música determinada.

RC.: *¿Qué recuerdas de él como rasgo pedagógico más característico?*

EC.: Lo que más recuerdo es el compromiso. Algo así como un compromiso ideológico con cada una de las materias. Si te hablaba de Liszt, él era el genio, si era Beethoven, todo era Beethoven. Había un compromiso emocional tan fuerte con cada una de las cosas que te hablaba. Me acuerdo que a través de Cirilo aprendí a apreciar muchas obras y compositores que para mí eran lejanos. Me transmitía esa fascinación que él sentía. Eso es algo que como pedagogo siento que heredé y si no es así, me gustaría heredarlo. En cada cosa que se dice, en cada cosa que se enseña, debe estar todo tu ser: convicción y compromiso.

FC.: Para mí era como el puente con una tradición, una tradición que se había roto a través del golpe de Estado. Como yo entendí que en Chile las cosas iban a cambiar radicalmente y que nunca volverían a ser lo que habían sido o pretendido ser, era necesario cobijarse en la Universidad. Esta mantiene la tradición y dentro de ella había herederos de nuestra tradición musical. Entendí que Cirilo era una persona que me vinculaba con mi pasado, con el pasado musical chileno, pues había sido discípulo de Gustavo Becerra, que a su vez fue discípulo de Pedro Humberto Allende.

Además, estaba el hecho de que es un excelente intérprete y también había estudiado dirección de orquesta, todo esto unido a un carácter afable...

GM.: Siempre me llamó la atención su profunda vocación musical, junto a la sabiduría, naturalidad y facilidad con que se relacionaba con la música y, en particular, con el piano. Sus clases eran conversaciones fluidas, aunque las obras de estudio fueran muy complejas. En general él sabía expresarse en un lenguaje sencillo y, cuando hablaba de música, siempre lo hacía en su contexto, relacionándola con las demás artes, la historia, la vida social y cultural en general.

En las clases de composición me llamaba la atención la gran libertad que nos daba. Él no hacía juicios estéticos sobre el trabajo, sino que, simplemente, comentaba las incoherencias que podían tener las propuestas personales dentro del

estilo que uno estaba desarrollando. Recuerdo también sus clases de análisis como verdaderas cátedras, donde lograba recrear cada obra acercándose al espíritu del compositor y su época.

Sus clases podían ser dentro o fuera del aula y eran igualmente interesantes y efectivas. Su capacidad de análisis e inteligencia siempre me sorprendían, tanto en materias musicales como en materias culturales en general, razón por la cual con Cirilo nunca dejé de aprender.

RD.: Uno de los aspectos pedagógicos que más me hizo sentido, fue esa capacidad de transformar nuestras apreciaciones erróneas o insustanciales en el camino inductivo y deductivo para convenir y converger en una mirada siempre reflexiva y abierta a futuras agregaciones.

Admiro su persistencia en la valoración, estudio y enseñanza de un pasado musical, con el claro objetivo de conocer aquello que, por falta de conocimiento, puede retrotraernos a viejas fórmulas anquilosantes.

JPG.: Su capacidad para encantarnos con la música, para entusiasmarlos con un repertorio nuevo. Nos preparaba anímica e intelectualmente para el repertorio a estudiar, llegando a la obra luego de un recorrido por otras obras, por la historia y la cultura. En el taller de composición era muy respetuoso de la propuesta del estudiante y sabía sacar lo mejor de él, conduciéndolo hacia el encuentro consigo mismo. Su actitud positiva ante el estudiante era muy importante, especialmente en un medio como el Conservatorio donde, a veces, se tiraban los cuadernos al suelo o los estudiantes salían llorando de las clases.

JMT.: La generosidad para entregar su enorme conocimiento y experiencia con sencillez y sin reservas (y hasta altas horas de la noche si era necesario), teniendo como único límite aquel determinado por las capacidades de sus alumnos.

RC.: *¿Qué es lo más actual o vigente que ves en él?*

EC.: Las verdades, cuando lo son, nunca pierden vigencia. A pesar de que yo estudié con él hace un cuarto de siglo, para mí está todo vigente. Yo recuerdo sus clases de composición y principalmente de análisis, en el enfoque que hacía de estos tópicos. Sin ser un proselitista político, había unas componentes sociológicas y filosóficas que están hasta el día de hoy absolutamente vigentes. Tú mismo lo debes recordar. Cirilo no hablaba solamente de la música, ella era un punto de partida para hablar de tantos otros temas. Cada música era una motivación para abrirte hacia otras áreas del pensamiento y disciplinas. Eso debe estar siempre vigente, la música puede descubrir y transmitir al ser humano en su cabalidad.

RD.: Si bien con el maestro Cirilo me ha tocado compartir un espacio relacional derivado del estudio específico musical y de la reflexión más general que emerge del ser músico en Chile, veo como una postura ideológica su inquietud de no dejarse atrapar por un reduccionismo proveniente de la especialización. Tengo la percepción que para el maestro Cirilo, la música necesita, para su significación, de una convergencia epistémica nacida del hombre como humanidad y del mundo como fuente inagotable de logros.

JPG.: Una concepción integral de la música ni excesivamente técnica ni excesivamente culturalista. Su capacidad para situar la música y el músico en el devenir histórico. Su profunda conexión con el tiempo y el lugar en que le toca vivir. Su

apertura a toda música. Su extraordinaria memoria musical, capacidad analítica, lectura de partituras y técnica pianística, siempre al servicio de un fin mayor, la obra musical en su contexto.

JMT.: Su disposición siempre abierta a las cosas nuevas (si las hubiera) y el respeto a la diversidad.

RC.: *¿Qué aspectos más críticos recoges del trabajo con él?*

EC.: Nunca había pensado en eso. Lo que más me costó fue reproducir estilísticamente obras. Finalmente lo logré, pero sudé la gota gorda con el asunto. Para hacer algo en estilo hay que vibrar con eso. Hacer algo como lo hace otro. En ese sentido yo siempre he sido muy celoso.

RC.: *Pero tú dijiste que Cirilo te transmitió este amor por la obra y compositores del pasado, ¿eso no te llevaba a entusiasmartelo por imitar su estilo como forma de comprender una forma de escritura?*

EC.: No. Me movía a conocerlo, analizarlo, pero no a reproducirlo.

RC.: *¿Tú no estás de acuerdo con una pedagogía así?*

EC.: No.

GM.: En mi calidad de estudiante, y como un sentimiento muy personal, lo que más me costó con él fue tener que someterme a un programa de estudios predefinido y limitado a un repertorio eminentemente clásico-romántico europeo, cuestión que en realidad imponía el programa oficial de la carrera. También me costó adaptarme a su libertad en los horarios, pues a veces había que esperarlo horas para poder conseguir una clase; sin embargo las esperas valían la pena pues, en pocos minutos, uno aprendía mucho y se sentía altamente recompensado.

RD.: El rigor para el abordaje de los problemas planteados. Esto que aparece casi de sentido común, en el ámbito del estudio, a veces se mostraba dificultoso cuando se exigía rigurosidad en temas desconocidos o con muy pocos elementos referenciales. Es por tanto un elemento clave y aportativo en mi formación y devenir como profesor universitario.

JPG.: Nada, aunque no participaba del campeonato de ajedrez “Esperando a Cirilo”⁹, estaba dispuesto a esperarlo una hora para que empezara la clase. Creo que lo habría esperado un día entero.

RC.: *En el trato cotidiano, el maestro Vila no es una persona de cercanía inmediata (así como decía Coriún Aharonián en un homenaje en el último festival de música contemporánea en la Universidad de Chile: “vivía a un metro y medio del suelo”). ¿Cómo surge la comunicación personal con él?*

⁹Campeonato de ajedrez liderado por sus alumnos de la asignatura de análisis, Jorge Hermosilla y Alejandro Guarello, a fines de los 70, en el pasillo frente a la actual sala René Amengual (607-A) de la sede Alfonso Letelier Llona, de la Facultad de Artes, donde ocurría la clase. El título de este torneo aclara su sentido último. Con el acostumbrado atraso, de aproximadamente hora y media, la clase de análisis se extendía hasta que el mayordomo cortaba por un instante el suministro eléctrico del edificio, pasadas las 21:00 horas, como aviso del fin de las actividades docentes diarias. El maestro Cirilo miraba entonces con sorpresa su viejo reloj de cuerda, pronunciando la cándida explicación acostumbrada: “parece que mi reloj tiene un desperfecto”.

EC.: Ahí entramos en un tema más delicado para mí y también más abstracto. Yo siento que mi comunicación con Cirilo es “telepática” [ríe]. No es la comunicación directa a través del lenguaje simple. Nosotros podemos estar callados, sentados en una misma mesa, sin necesidad de hablar y yo encuentro que hay una conexión, una comunicación que va más allá de las palabras. Hay una complicidad con la mirada, con la doble lectura que uno o hace de los hechos, es como leer entre líneas. Esta lectura entre líneas es la que yo siento que me comunica con él, por eso digo que es más “telepática” [ríe nuevamente].

CONCLUSIONES

De las opiniones vertidas, el rasgo que aparece recurrentemente y el que, en definitiva, configura el atractivo fundamental de la personalidad artística de Cirilo Vila, es el de músico integral. ¿Qué significa para nosotros, los que de alguna manera procuramos desempeñar de la mejor forma posible la docencia, la creación, la investigación y la divulgación musical? Músico integral es aquel que hace del arte una forma de vida, de liberación de sí mismo y de otros hacia un auténtico compromiso con la realidad.

Bajo esta perspectiva podemos explicarnos un fenómeno, en cierto sentido paradójico, en la docencia de Cirilo Vila y es que, como profesor de composición y análisis, nos hacía descubrir lo contemporáneo y vigente de la música del pasado. Nunca llegamos a discutir en clase la música propiamente del presente o, al menos, de la segunda mitad del siglo XX. Como estudiantes al comienzo nos costaba entender que, para el “Maestro”, siempre había aún aspectos por descubrir en músicas pretéritas todavía imprescindibles para entender las actuales. La omisión del repertorio contemporáneo podría parecer aberrante, si pensamos en la constante exigencia que nos imponen a los formadores los vertiginosos cambios en la cultura actual, en el sentido de estar al día. Sin embargo, como lo atestiguan las entrevistas, el maestro Cirilo no vivía en el pasado ni repetía. Toda su docencia era algo verdaderamente vivo y actual. Cirilo Vila nos quería transmitir que entender la música, significaba *entender lo humano*, escuchar al hombre en todas sus manifestaciones.

Sin embargo, la pedagogía de Cirilo Vila no se reducía a abrirnos una ventana a la cultura desde la música. Como formador de creadores perseguía, desde las obras del pasado, introducir la polaridad esencial que dinamiza el arte y que es la tensión entre *rigor y libertad*. Su clase misma era un espacio privilegiado donde se manifestaba esa tensión.

Finalmente, la actitud de descubrir al hombre en el rigor y libertad del arte no significaba un acercamiento abstracto a la humanidad, sino un *compromiso* vivo y concreto con personas de carne y hueso cerca de él: sus alumnos y la transformación social de su tiempo. Recuerdo que alguna vez en sus clases de análisis, en una discusión sobre el rol del artista en el cambio social, Cirilo Vila pronunció una máxima cuyo autor y versión textual no recuerdo; pero cuyo sentido me parece que quedó como marca indeleble, aunque distinta y personal en cada uno de sus discípulos: que la música no producirá un mundo nuevo, pero cantará su llegada.

OPINIONES

Algunas reflexiones motivadas por Cirilo Vila Castro

por
Gustavo Becerra-Schmidt
Universidad de Oldenburgo, Alemania

Empiezo por declarar que no puedo hablar objetivamente de él. Sólo podré referirme a lo que mi relación, directa e indirecta, con él ha cambiado en mi vida interior.

Mucho antes de haberlo conocido personalmente había oído, de sus compañeros de estudios en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, sobre sus extraordinarias cualidades de músico y, especialmente, de su apreciado valor como integrante de diversos grupos informales de estudiantes. Lo que iba atesorando en mi memoria era parte de un proceso de identificación de su personalidad y función en dichos grupos. Se trataba de una persona que hablaba probablemente poco y que resumía con frecuencia el sentir colectivo dentro de una estructura propia que, según iba oyendo, iba marcando en forma duradera a aquellos que entraban en su contacto. Más adelante, cuando tuve la suerte de tenerlo como estudiante, me di cuenta que la parte social, concentrada en las personas, dominaba en su conducta. Como de todos los estudiantes, aprendí también de él. Daba la sensación que se nutría de aquella parte social a la que entregaba generosamente sus valiosos aportes. Para él, eso me parece aún hoy, no era el aula el sitio más importante en su relación con el aprendizaje y la enseñanza. La fuente principal estaba más bien en las conversaciones de pasillo, de patio, de grupos en diversas situaciones, que me atrevo a calificar como privadas. Parecía que había algo de esterilizante, de enajenante, en la relación formal de la academia actual, no como aquella original en los Jardines de Academo, en la Grecia Clásica. Ahora veo, más claro como nunca antes, lo adecuada que ha sido su actitud en este campo. Y, como corolario, anoto que lo delicado del pensamiento estético y científico necesita de ese calor que parece haber desertado de la mayor parte de las aulas, no sólo de los estudios superiores de música, sino que también de los estudios superiores en general. Y este calor germinal parece ser básico en la creatividad que nutre a las ciencias y las artes.

Cirilo Vila ha sido creativo en su vida artística y social. En esta última ha dado vida a grupos, como si fueran seres colectivos. Veo el merecido Premio Nacional de Arte en Música que se le ha otorgado como reconocimiento a su aporte polifa-

cético. Ello se puede observar en su aporte como ejecutante, como compositor y como "centro nervioso" en la dinámica de los grupos que frecuenta. Se me presenta, a la distancia del tiempo y el espacio, algo así como un ganglio, entre sus compañeros, que fueran como un conjunto vivo en la sociedad, que tiendo a ver como un conjunto vivo mayor. Como todos los seres vivos, esos mundos relacionales tienden a preservar su existencia y a reproducirse para actuar en el futuro. Esta fecundidad lleva, en los grupos que él ha frecuentado, su sello personal. Así ocurre también con sus discípulos y ex discípulos, que proyectan al futuro sus enseñanzas, las que rebasan con creces lo puramente musical y académico.

Cirilo Vila lamenta la incomunicación entre la música docta y su auditorio. Dice, definiendo su papel en el momento histórico: "Pensaba, por ejemplo, en todo este divorcio entre la música y el público. Pensaba que a uno le correspondía asumir, como si fuera casi un nuevo punto de partida, establecer los vínculos y —como ha sido siempre en las artes— partir de propuestas relativamente simples que de a poco se van haciendo más complejas, más sofisticadas". Trato de ver esto en un campo más amplio y afirmo: la comunicación ha sido su vía más importante de relación con el medio. Dura tarea esta, para quien trabaja con las emociones propias y las ajenas. ¿Cómo expresarlas, como recibirlas sin conmoverse frente a su generación y desplazamiento de aquellas profundidades recónditas de las que proceden y a las que llegan, a veces, como la semilla al surco? ¿Cómo no romperse en esta tarea titánica? Para Cirilo Vila siento que sus comentarios, análisis y, sobre todo, sus obras tocan con frecuencia lugares íntimos y que trascienden lo puramente formal. Le deseo que sea así por mucho tiempo, añorando desde hace mucho tiempo, el no haber aprendido más de él.

Recordando a Cirilo Vila. Exégesis alrededor de un viaje

por
Agustín Cullell
Director de Orquesta, España

Fue durante el regreso a Santiago desde Viña del Mar con motivo de repetir un concierto en la Quinta Vergara previamente ofrecido en el Goethe Institut. Nos desplazábamos cuatro viejos amigos en el auto de Hanns Stein; junto a él, Jaime de la Jara, Cirilo Vila y quien esto escribe. Habíamos dado a conocer por primera vez en Chile algunos autores cuyas obras fueron proscritas en Alemania durante la época del nazismo, entre éstas las dramáticas *Cinco canciones del ghetto*, rescatadas y orquestadas por Adolfo Allende Blin, dedicadas a Hanns y que éste había estrenado en Berlín diez años antes.

Por un largo trecho nuestras conversaciones giraron en torno a su desgarrador contenido y las similitudes que de algún modo hallábamos entre aquella tragedia y la ocurrida en Chile. Sólo hacía poco más de un año que había finalizado la dictadura y el país daba sus primeros pasos en el inquietante proceso de una “democracia vigilada”. En cierto momento Cirilo sugirió la necesidad de cambiar de asunto. Según recuerdo, sus palabras apuntaban al hecho de que estimaba demasiado cruel continuar rememorando todas esas amargas experiencias, tan difícilmente superables por la gran mayoría de los chilenos. Aunque sólo fuera por un simple ejercicio de salud mental, era necesario oxigenarse. Estuvimos de acuerdo y nos dedicamos de inmediato a comentar los temas de referencia obligada en cualquiera de nuestros encuentros: la realidad musical del país y sus metáforas, así como la recreación de cantidad de anécdotas vividas en nuestra época de estudiantes y durante la actividad profesional realizada antes de la gran ruptura.

Absortos en la contemplación de aquella apacible noche de octubre y sumido cada cual en sus propias reflexiones, poco a poco nos fuimos quedando en silencio. En lo personal, las mías regresaron al concierto que acabábamos de ofrecer. De todo aquel emotivo programa dos obras en particular habían cautivado mi atención: la *Sonata* para violín y piano, de Hanns Eisler, interpretada magníficamente por Jaime de la Jara y Cirilo Vila, junto a las ya mencionadas *Cinco canciones del ghetto*. De pronto mis pensamientos dieron un giro y se centraron en la figura de Cirilo. A diferencia de mis otros dos compañeros de ruta, los contactos personales entre Cirilo y yo habían sufrido largos períodos de distanciamiento, inclui-

do el provocado por los años malditos. A consecuencia de sus becas de estudio en Francia e Italia durante la década de los 60, muy pocas veces hubo la oportunidad de un reencuentro desde su final hasta aquel fatídico 1973. Por otra parte, a su regreso yo desarrollaba mis actividades en la Universidad Austral de Valdivia. Sin embargo, mi memoria recupera el último de aquellos encuentros, ocurrido en 1972 mientras dirigía como invitado la Orquesta Sinfónica de Chile. Nos habíamos reunido con Gustavo Becerra quien se encontraba de paso en Santiago, a fin de acordar el estreno de su *Concierto* para piano durante la Temporada del 73; pero los terribles acontecimientos que para entonces asolaron el país postergaron *sine die* aquel proyecto.

Retrocedo a épocas más lejanas aún; al momento en que conocí a Cirilo por primera vez. Creo que fue una mañana de los años 1945 o 1946. Nos encontrábamos mi hermana María Clara y yo en la clase de piano del profesor Roberto Duncker, cuando entró al aula la profesora Cristina Herrera, entonces ayudante de su cátedra. Llevaba de la mano a un niño de aproximadamente unos 8 o 9 años con el propósito de que el maestro lo escuchara. Duncker, quien fallecería poco tiempo después, era de esos magníficos viejos maestros cuya sola presencia infundía temor y respeto, si acaso no pavor. Me fijé en su rostro y me pareció observarlo pálido y amedrentado; pero esta impresión duró tan sólo el tiempo que tardó en colocar sus manos sobre el teclado. Fue algo asombroso. Interpretaba obras muy superiores a las que exigía su nivel de estudios, con musicalidad y técnica fuera de lo común, haciendo gala de raras cualidades que auguraban ya la conquista de un lugar importante entre los buenos pianistas del futuro. A partir de ahí lo recuerdo participando con frecuencia en las presentaciones de alumnos organizadas por la Dirección del Conservatorio, donde poco a poco fue reafirmando su prestigio como músico de singular talento.

Y a pesar del salto en el tiempo, esa imagen de entonces la vuelvo a evocar y se me perfila como la de un chico de apariencia frágil, cabello un poco alborotado, rostro plácido y mirada ausente que ocultaba unos ojos inquisitivos, como si de ellos emanara un perpetuo asombro hacia todo aquello que no tuviera nada que ver con la música. De espíritu inquieto, gran sensibilidad, siempre derrochando sencillez y simpatía en el marco de un carácter sociable; con frecuencia oscilante entre una actitud comunicativa y otra casi ensimismada, a la que tal vez acudía para reencontrarse en ese mundo de riqueza interior que le servía de refugio, donde, imagino, buscaba respuestas a las muchas interrogantes que le planteaban sus grandes inquietudes.

Sigo con mis recuerdos. La memoria me conduce a otras facetas de su personalidad, que se desarrollan al correr de los años. Premunido en su etapa juvenil de un nuevo talante, con el que hace gala, además, de un cierto matiz irónico y burlón, no renuncia a participar activamente en todos los actos festivos que la comunidad musical programa, en particular las farándulas que hasta 1955 organiza cada año el Centro de Alumnos del Conservatorio para despedir el curso académico. Memorable sobre todo la última por una paródica actuación de comicidad esperpéntica, como nunca la hubo antes ni se ha repetido al día de hoy, en la cual Cirilo cumplió un rol preponderante.



Cirilo Vila, alumno del Ciclo Medio del Conservatorio Nacional de Música, en 1949 (Archivo de Agustín Cullell).

En algún punto del camino nos detuvimos brevemente para estirar las piernas y tomar un refresco. En ese instante otro asunto de alcance meramente anecdótico vino a mi memoria: el hecho de que ésta era la segunda vez que Cirilo y yo viajábamos juntos. No habría otra.

- ¿Recuerdas, le pregunté, esa gira al sur en octubre del 59 con la Orquesta del Conservatorio, en reemplazo de la Sinfónica a raíz de nuestra huelga por aquel terrible conflicto? Tocabas la parte de piano obligado en el *Concerto grosso* de Bloch y las partes de bajo continuo en las obras barrocas. Hace más de treinta años de todo aquello.
- ¡Vaya si me acuerdo! Era uno de los que lideraban a los manifestantes del Conservatorio en sus desfiles callejeros en apoyo de ustedes. Fue duro aquel episodio, y dramático... muchos meses.
- Nueve. Casi nos quedamos sin orquesta... y, bueno, todos a la calle. Esa gira al sur resultó un bálsamo.
- Sí, intervino Jaime de la Jara, pero yo no le perdono a Cirilo que casi nos echan del tren cuando regresábamos desde La Unión, en el nocturno, y éste se puso a lanzar petardos en el coche-cama mientras dormíamos.

Hubo risa general y de inmediato surgieron más anécdotas relacionadas con la gira.

Reanudamos el viaje. Por unos momentos Jaime, Cirilo y yo nos dedicamos a recordar una emblemática celebración que tuvo lugar en casa del primero con motivo del viaje a Europa, quizá de las últimas donde se prodigaron al más alto nivel nuestros vínculos de amistad y camaradería, y de la que se hablaría por mucho tiempo a consecuencia de su inusitado final eufórico y desbordante. Eran

otros tiempos; tiempos en los que el ingenio con cierto toque de humor insólito constituían un feliz contrapeso a las adversidades de la vida y al rigor exigido por la profesión; tiempos en los que todo parecía posible.

Llegado a este punto la charla derivó hacia nuestra actuación conjunta, efectuada finalmente el año anterior con el estreno en Chile del *Concierto N° 2* para piano y orquesta de Juan Orrego Salas. Habían transcurrido prácticamente veinte años luego de aquel frustrado intento con la obra de Gustavo Becerra. En cuanto a la de Orrego –así lo expresamos en una entrevista– ambos coincidimos en estimarla como una de las mejores obras chilenas escritas para el género, cuyo montaje, por cierto, nos había exigido un arduo trabajo en virtud de las dificultades que plantea tanto la parte solista como el acompañamiento orquestal.

Con antelación a mi partida de Chile, año y medio después de realizado este viaje, Cirilo y yo no volvimos a mantener otro entrañable encuentro. Él se hallaba absorbido por sus múltiples obligaciones docentes como responsable de varias cátedras, cumpliendo a la vez una serie de actividades artísticas; y yo, por mi parte, desempeñaba una compleja labor al frente de la Orquesta Sinfónica. Sólo en mis esporádicas visitas a la Facultad de Artes, y en la tónica de los contactos casuales, tuvimos la oportunidad de cruzar fugazmente algún amistoso saludo junto a uno que otro comentario adicional.

Ya residiendo en España y en mis sucesivos viajes a Chile no le volví a ver. Tal vez el paso del tiempo, las circunstancias vividas junto al efecto de la separación y el entorno de una realidad diferente, van configurando un inevitable distanciamiento en las relaciones humanas... como en el verso aquél: “Nosotros los de entonces ya no somos los mismos”. Al menos me queda el recuerdo de una vieja amistad inmersa en el contexto de épocas inolvidables. Ahora, en conocimiento de que ha sido acreedor al Premio Nacional de Arte, desde estas líneas le envío la más calurosa felicitación.

Una vieja amistad

por

Hanns Stein

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Creo que sería difícil encontrar a alguna persona en nuestro mundo musical que no haya sentido felicidad o al menos satisfacción al enterarse de que Cirilo fue galardonado con el Premio Nacional de Arte. El compositor, el pianista, el profesor, el académico tienen méritos de sobra.

Con Cirilo me une una vieja amistad de más de cuarenta años. Una amistad que a lo largo de los años tuvo muchos frutos musicales. Juntos hicimos un sinnúmero de conciertos, en general con programas no corrientes, muchos estrenos, también de obras del propio Cirilo. Hubo algunos conciertos particularmente emblemáticos; ambos actuamos en el concierto de reapertura de la actividad musical en Temuco, después del terremoto del año 1960. En el año 1970, días después de la elección presidencial en la que ganó Allende, fuimos a hacer una serie de conciertos a Puerto Rico, uno de ellos, en el marco del festival "Música de España y de América", dedicado exclusivamente a obras de compositores chilenos. Fue una gira llena de aventuras. A raíz de una repentina huelga de las compañías de aviación tuvimos que volver de un concierto, cruzando toda la isla, Cirilo, yo y el piloto en un avioncito para dos personas, un vuelo inolvidable. Un año más tarde grabamos juntos un disco con canciones de Hanns Eisler. La tercera edición del disco iba a salir en septiembre de 1973; la edición fue destruida por los militares.

Cuando volví del exilio quise reinsertarme a la vida musical con un concierto. Corría el año 1981. Sólo el Goethe Institut me abrió las puertas y por supuesto yo quería hacer el concierto con Cirilo. El decano "designado" de entonces llamó a Cirilo y lo amenazó con echarlo de la Facultad; uno de los crímenes de Cirilo era haber anunciado que me acompañaría en ese concierto. Según le dijo el decano, él no podía acompañarme porque yo tenía un prontuario kilométrico. Cirilo respondió con una argumentación inteligentísima y logró hacer ese concierto conmigo. Fue un evento muy emocionante, no puedo olvidar el recibimiento que nos brindó el público ese día. Después que ese decano tuvo que abandonar su cargo (poco le faltaba para que abriera una cuenta en el Banco Riggs), volvimos a "delinquir" juntos con conciertos en el Goethe Institut que tenían claros contenidos y mensajes democráticos, para calificarlos de alguna manera.

Toda esta larga historia musical común me hizo conocer a Cirilo muy profundamente, a conocerlo, a quererlo y a apreciar su inteligencia y su pensamiento tan original, su extraordinario sentido de humor, más su enorme musicalidad y su igualmente enorme calidad humana.

En realidad no me acuerdo cuándo conocí a Cirilo... *(Imágenes sueltas de los años 50 y 60)*

por
Andreas Bodenhofer
Compositor, Santiago de Chile

...Pero debo haber tenido 12 o 13 años, y había logrado colarme de alguna manera en la vida de los estudiantes de música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales...

Recuerdo, por ejemplo, que fue todo un acontecimiento cuando en el año 1958 vino Claudio Arrau a dar un concierto y pidió escuchar al joven Cirilo del cual ya tenía noticias. A mí me lo contó mi profesora de piano, Lucila Céspedes, gran amiga y admiradora de Arrau. Y según se comentaba, Arrau, sorprendido por el enorme talento del joven pianista, habría dicho: "Este niño va a llegar muy lejos, pero debe estudiar un poquito más...". Cirilo recuerda que "en esa misma ocasión habían llevado a Violeta Parra porque Arrau tenía mucho interés en conocerla. Ella cantó algunas canciones y Arrau quedó muy impresionado..."

Debe haber sido al año siguiente cuando Cirilo interpretó el *Concierto* para piano de Schumann. Fue impresionante ver al Cirilo de todos los días, a nuestro amigo, tocar maravillosamente, allí, al otro lado, en el escenario, acompañado por la Orquesta Sinfónica. Y luego, al finalizar, seguir como si nada, humilde y casi divertido con la situación. Por aquella época –o algo antes– llegó a Santiago la película de Louis Malle *Los amantes*, con Jeanne Moreau. Fue todo un acontecimiento cultural, con ribetes de escándalo por la osadía de su famosa escena de amor. Y para nosotros, además, por el hecho de que la música de esa escena pertenecía al segundo movimiento del *Sexteto* para cuerdas, op. 18, de Brahms, que Cirilo –a falta de una grabación en el mercado nacional– nos lo tocaba al piano.

El año 1962 parte a Italia. Cirilo no olvida la fecha exacta –el 13 de junio–, pues ese día jugó Chile con Brasil en la última etapa del Campeonato Mundial de Fútbol. En Buenos Aires se embarca en el Federico C. Al cabo de un par de semanas llegó a Barcelona, donde lo esperó su gran amigo Diego Ortiz de Zárate, junto a su madre y hermana. Lo primero que hicieron Cirilo y Diego fue partir a los famosos Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt. Esta ciudad alemana era, todos los años durante dos semanas, el lugar de encuentro y confrontación de la vanguardia musical: Stockhausen, Boulez, Berio, Maderna, Ligeti, Pousseur, Nono y muchos otros mostraban sus obras, dictaban charlas, dirigían talleres o participaban en acalorados debates...

Luego partió Cirilo a Roma para iniciar sus estudios de becario. Permanece hasta octubre de 1963, fecha en la que decide irse a París. Ese mismo año, llegué a estudiar al Conservatorio de Stuttgart. Y, a pesar de tener excelentes profesores, no me sentía a gusto en aquella ciudad, por lo que viajaba a París cada vez que podía. Durante aquella época me topé en numerosas ocasiones con Cirilo, Diego Ortiz de Zárate, Enrique Bello y otros. Ellos vivían en un pequeño departamento en la rue Henri Barbusse. Irene Domínguez, la pintora y gran amiga de Cirilo, recuerda: "Lo conocí en la cola de un cine ...y desde ese momento, no nos separamos más. Nos juntábamos todos los días en el "Danton", un café en el barrio del Odéon... También casi todos los días íbamos a algún cine de la rue Champollion". ¡Cirilo, el gran cinéfilo!

Al poco tiempo comenzó a estudiar composición con Max Deutsch, ese gran maestro austriaco, alumno de Arnold Schoenberg. La dirección orquestal la estudió primero en la École Normale y luego con Rosenthal en el Conservatorio de París. Y, para rematar, durante un par de años asistió a las clases de análisis de Olivier Messiaen.

Irene Domínguez recuerda que en aquella época estaba de agregado cultural en la embajada chilena de París Luis Gastón Soublette, quien se fascinó con este divertido y talentoso grupo de artistas chilenos. A menudo organizaba pequeñas veladas en las que Cirilo tocaba el piano.

En mayo del 68 se lo vivió entero. Este grupo de chilenos no se perdía manifestación alguna. Cooperaban en la construcción de barricadas y también en el lanzamiento de adoquines. Por las mañanas, parece que era en la avenida Cardinal Lemoine, Cirilo despertaba a los cohabitantes y amigos alojados con *La internacional* interpretada en todos los estilos musicales, desde Bach a Stravinsky...

Para Cirilo, desde siempre fue natural combinar y articular de las más diversas formas el compromiso social con su actividad artística. Un compromiso social entendido como práctica cultural, permanente y constante. Una actividad musical atravesada sin cesar por la literatura, la pintura, el cine y también por el dolor de las guerras, la represión y la muerte.

Cirilo Vila, el maestro humanista y progresista, que abrigó y llenó de esperanzas a tantos durante los diecisiete oscuros años de dictadura sórdida, ya era el mismo en aquellos santiaguinos años 50 y los años 60 parisinos... Un fascinado de la vida, lleno de humor y completamente leal a sí mismo.

Cirilo volvió a Chile a comienzos de 1970, atravesando el canal de Panamá y bordeando la costa occidental de América Latina. El nombre del transatlántico: "Giuseppe Verdi".

Gracias, Cirilo

por
Jorge Arriagada
Compositor, Francia

Nos conocimos en París a fines de 1966. Allí me presentaste a Max Deutsch, nuestro tan querido maestro, con el cual tú estudiabas y que fue también mi profesor durante cuatro años. Luego fui su amigo y colaborador hasta su muerte.

Mi primer recuerdo es en tu hotel de la rue Cujas donde discutíamos sobre la tercera *Sonata* para piano, de Boulez, la música electroacústica y el pequeño libro rojo de Mao. De vez en cuando me regalabas un ticket de restaurante universitario para comer, el dinero de la beca aún no me llegaba. Por la misma razón te pedí que me acompañaras para presentarme a un trabajo donde necesitaban una señora para hacer el aseo. Tu labor consistió en convencer a la dueña de casa que, a pesar de que yo no hablaba bien francés y que no era una señora, podía perfectamente ocupar el puesto. Cosa insólita, ahí había vivido Emile Zola; el dueño de casa era crítico musical para un periódico y yo terminé escribiéndole los análisis de los cuartetos de Mozart para el periódico.

Recuerdo los viajes con nuestras respectivas novias en mi Volkswagen, cazando molinos en los alrededores de Brujas, visitando el tríptico de Rubens de la Catedral de Anvers, la casa de Bosch, los cuadros de Bruegel y alojándonos en albergues de juventud porque eran más baratos.

Cómo olvidar nuestras clases colectivas con Sylvano Bussotti, Ahmed Essyad, Luis de Pablo, Eugène Kurtz, Marcello Panni, William Albricht. Todos grandes compositores hoy en día, con quienes nos cruzábamos entre las clases de análisis de Max Deutsch y Olivier Messiaen y que se acuerdan de tu talento, de tu cultura y de tu gran modestia.

Me viene a la memoria cuando Max Deutsch nos dio la posibilidad, en abril de 1968, de dirigir nuestras propias obras en un concierto con músicos de la orquesta de París. Dos semanas antes del concierto pasó a visitarlo Sylvano Bussotti para contarle que estaba enamorado. El maestro, junto con manifestarle que se alegraba mucho, nos contó de su preocupación por la obra que tú ibas a presentar, ya que sólo le habías mostrado cuatro compases. Le respondimos que no se preocupara y que tú la terminarías a tiempo, cosa que hiciste. Se trataba de tu obra *Canto*. Gracias a ese concierto el gran crítico francés Claude Rostand, en su diccionario *Larousse de la Musique Contemporaine*, que apareció poco después que tú regresaste a Chile, nos cita en el diccionario como compositores importantes, y

Revista Musical Chilena, Año LIX, Enero-Junio, 2005, N° 203, pp. 61-62

te traduzco lo que escribió sobre tu persona: “Su *Sonata* para piano, su *Cuarteto mixto*, su *Rapsodia* para trompeta y pequeña orquesta, su *Movimiento sinfónico* y su *Canto* para ocho instrumentos y percusión, lo designan como una de las personalidades relevantes en la escuela postserial de América Latina”.

Tampoco he olvidado ese fantástico mayo del 68 con todo el entusiasmo y los miles de proyectos. Aquella cena en casa de una princesa rusa un poco mecenas comiendo con puro champagne. Para agradecerle la invitación, tocaste admirablemente una sonata de Beethoven.

Me recuerdo del nacimiento de tu hijo, tu vuelta a Chile y la importancia para ti de volver. A mí me quedaba todavía un año más de beca y aún estoy aquí.

Entonces imagínate mi alegría cuando supe que te habían dado el merecidísimo Premio Nacional de Música del año 2004; pensé que era la ocasión para darte públicamente las gracias por todo lo que me entregaste en nuestra convivencia francesa y por todo lo que has entregado y seguirás entregando a la música.

Recordando a Cirilo Vila

por

Eduardo Carrasco Pirard
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile, Chile

Cirilo Vila ha formado a varias generaciones de músicos. La mía fue un poco dispersa en sus resultados, debido principalmente a que en medio de nuestros estudios se produjo el golpe militar. Algunos fuimos expulsados de la Universidad de Chile, y hasta del país, mientras los otros siguieron estudiando, pero en una Universidad que nunca más fue la misma que aquella en la que habíamos comenzado a estudiar. A pesar de esto, todos recibimos en diversas maneras y grados la impronta musical de Cirilo, que, sin proponérselo, inscribió en nuestra vida la fuerza de su personalidad como músico y como profesor. Como todos los que alguna vez hemos dedicado nuestra vida a la enseñanza, Cirilo dejaba una huella en la vida de sus discípulos que poco tenía que ver con los temas o contenidos de los planes de estudio o de las propuestas universitarias. Creo que a nosotros nos enseñó algo de lo que nunca se habló en clases y de lo que él mismo a lo mejor ni siquiera sabe que es maestro, esto es: el amor a la música, que es algo que no se enseña, pero sí se contagia.

Él siempre fue un profesor a su manera. Sus motivaciones nada tenían que ver con las prescripciones programáticas del Conservatorio o con el funcionamiento administrativo de la Facultad. Él ha amado la música, eso es todo, y este amor ha sido siempre el centro de su vida. Sus clases, aunque siempre transmitían sabiduría, eran, por encima de todo, un ejercicio de respeto, de cariño y de admiración por la obra de todos los grandes maestros del presente y del pasado. Podía ocupar toda una clase analizando el *Träumerei*, de Schumann, y a la clase siguiente pasábamos directamente a la *Consagración de la primavera*. Se seguía un camino que en cierto modo nosotros mismos le proponíamos. Como sabíamos que era cuestión de hacerle una pregunta para que comenzara a derramar sus conocimientos sobre nuestras todavía vacías cabezas, nos aprovechábamos de eso para ahondar en lo que en ese momento era objeto de nuestro entusiasmo. Así, aprendíamos lo que más nos interesaba y el resultado no podía ser más adecuado a nuestras expectativas. Eso es lo que explica por qué Cirilo siempre fue tan querido y admirado como profesor: nos enseñó lo que necesitábamos saber y nos hizo mejores músicos, pero también más honestos, porque nos empujó a seguir nuestro camino propio.

Ejercía un extremo respeto por lo que nosotros le presentábamos en cada clase, aunque muchas veces se trataba de aburridas elucubraciones en las que nadie hubiera podido encontrar ni la sombra de belleza musical. Eran composiciones que casi siempre partían como primeros movimientos de sinfonía, pero terminaban como humildes motivos apenas desarrollados. Él las tomaba en serio a todas por igual. No prejujaba sobre nuestras propuestas y nos permitía soñar sin interferir en nuestras chifladuras. Esto, al final quizás nos hizo comenzar a creer en nosotros mismos y nos fue afirmando en nuestro propio camino. No sé qué habrá sido de mis compañeros. El tiempo nos dispersó, pero creo que todos los que después hemos hecho diferentes tipos de música recordamos esas clases como grandes momentos en nuestra formación.

Cirilo no respetó jamás los horarios. Si teníamos clases a las 8:30 horas de la mañana, era claro que comenzaríamos cuatro horas más tarde o más. No importaba. Cuando se trataba de Cirilo el tiempo corría de otra manera. Como era imprevisible su hora de llegada, llegábamos a la Facultad pertrechados con libros y sentados en las escaleras hacíamos ejercicios de paciencia, que es sin lugar a dudas lo primero que Cirilo nos enseñó a tener. Esperar puede ser un arte: algunos de nosotros, mejor organizados, para pasar la espera llevaban a la Facultad juegos de ajedrez y hasta se llegó a organizar un famoso campeonato de ajedrez "Esperando a Cirilo", que no se incorporó a las actividades curriculares, pero que produjo memorables partidas. Estas esperas no importaban. Que yo sepa, nunca hubo reclamos. Sabíamos que la espera siempre valía la pena. Aunque la mayoría de las veces las clases partían a mediodía y podían perfectamente prolongarse hasta las 4 o 5 de la tarde, nadie se las perdía. Cirilo se sentaba al piano y nosotros nos disponíamos a su alrededor. A veces analizábamos obras clásicas y otras él revisaba minuciosamente los trabajos de cada uno de nosotros, aconsejándonos hacer tal o cual modificación e ilustrándonos sus ideas con ejemplos. Su capacidad de análisis musical era extraordinaria: no sólo era capaz de desarmar didácticamente las complejas formas que nuestra pedantería musical le ponía delante (para todos nosotros en ese momento la prueba de que uno era un buen músico estaba en la complejidad), sino que además las ponía en relación con obras de maestros de todos los tiempos, haciendo gala de un conocimiento analítico e histórico que nos dejaba a todos asombrados. Parecía conocerlo todo, desde la anécdota curiosa que explicaba por qué se había puesto tal acorde y de tal manera, hasta la estructura que resultaba del estilo de la época a la que correspondía la obra o la dirección que le había impuesto la personalidad del músico. Lo terrible para nosotros era que siempre daba en el clavo: después de recibir sus opiniones guardábamos nuestras partituras silenciosamente e inmediatamente empezábamos a pensar cómo íbamos a poder resolver los problemas que la paciencia de Cirilo había descubierto en esas músicas, que justo antes de entrar a su clase nos habían parecido obras maestras.

Lo más prodigioso era su facilidad para leer directamente cualquier partitura que se le pusiera delante. Transcribía directamente una compleja partitura orquestal y la tocaba inmediatamente sin ninguna vacilación. Como pianista era un prodigio, pero como lector todavía más. Eso hacía que sus clases fueran musi-

cales de punta a cabo. No había una sola idea que no se ilustrara con ejemplos. Y a pesar de que su propia música, por su belleza, su sinceridad y su potente inspiración podría haber servido muchas veces para cumplir este objetivo, nunca fue utilizada por él mismo para ello. Cirilo nunca se ha "vendido", nunca se ha puesto delante de nadie, nunca ha tratado de imponerse por la fuerza. Su modestia es ejemplar. Como todo verdadero artista se ha encomendado al poder que su propia obra tiene por sí misma y con razón, porque ella no necesita de ninguna promoción o propaganda para asentarse como una de las músicas más poderosas de su generación.

Creo que Cirilo ha sido por encima de todo una excelente persona. Como todo gran profesor, más que imponer sus puntos de vista o tratar de influir sobre nuestros gustos musicales, nos dejó aprender. Enseñar es dejar aprender, abrirle al otro sus caminos propios. Él no ha escondido nunca sus opiniones, de cualquier tipo que sean, y como ellas vienen de un hombre esencialmente respetuoso de los demás, creo que nunca nadie se atrevió a ponerle la mano encima. El respeto que sus propios enemigos políticos han tenido hacia él fue un factor esencial para la continuidad histórica de la enseñanza de la música en la Universidad de Chile. Su contribución es enorme y el Premio Nacional que se le otorgó es enteramente merecido. Los que hemos tenido el privilegio de haber sido alumnos suyos lo recordaremos siempre con el mismo cariño, agradeciéndole su generosidad y celebrando en su música una de las contribuciones artísticas más importantes de la cultura chilena de nuestra época.

Cirilo en la Escuela Musical Vespertina

por

Horacio Salinas

Director Corporación Educacional S.C.D. Chile

Mis primeros recuerdos de Cirilo Vila se remontan al fantástico tiempo de la Nueva Canción Chilena, es decir, finales de los años 60 e inicios de los 70. Hacer música entonces era abrir un camino nunca antes explorado, y esta constatación sirve, por supuesto, para entender lo que fue la vida político-cultural y seguramente éxitos y fracasos de esas gestas. Fueron años de tiempos desbordados, de fuertes cambios de hábitos, esperanzas y entregas generosas que cuesta imaginar factibles hoy en día.

La música sonaba fuerte entonces. En variados estilos. Y eran músicas exóticas para nuestros oídos acostumbrados a un repertorio familiar distinto. Era, de una parte, un cancionero que la radio difundía con pluralidad y hasta con un entusiasmo inusitado –si nos imaginamos la apatía a la diversidad que se escucha en el dial de estos tiempos– y, por otra, algo que a ratos era folclore y a ratos sinfonía. Nacía una música completamente nueva. Era la Nueva Canción Chilena que coexistía junto al Neofolclore, la Nueva Ola y la otra revolución musical que encabezaban Los Beatles.

Para quienes nos asomábamos al deseo de componer –y talvez dedicar la vida a la música– surgieron algunos maestros educadores de aquello que fue, finalmente, un complemento sin el cual no habiéramos podido caminar el trecho que llevamos. Yo estudiaba guitarra clásica con doña Liliana Pérez y lo hacía en la Escuela Musical Vespertina, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que funcionaba en la calle Agustinas, entre San Martín y Manuel Rodríguez. En este espacio, que lo recuerdo cariñoso, asistíamos a cursos de armonía, audición dirigida, formas y, por supuesto, debate y conversaciones sobre el rol de la música y los artistas, etc. La vida era un torbellino de sucesos y descubrimientos. Ahí estaban, en primer lugar y un poco organizando la idea de la Escuela Musical Vespertina, Gustavo Becerra. Luego aparecía Sergio Ortega, Luis Advis. También, en otro recodo del ambiente musical, se asomaba Celso Garrido-Lecca, quien fuera mi profesor tutor cuando estudié composición en el Conservatorio, y por ahí, compartiendo su semblante principesco con Celso, Fernando García, mi profesor de audición dirigida. Pero un día tuve un impacto y una confirmación del enorme poder subyugador que tiene la música: asistí a una clase de Cirilo Vila. Allí explicaría algunas estructuras de la música barroca y la forma sonata, si mal

no recuerdo. Fue una clase larga que se resistía a terminar. Al cabo de unas palabras se puso a ilustrar con notas, frases, períodos y, finalmente, obras musicales completas, que pasaban por sus atareadas y enfáticas manos con una entrega total a las exigencias de una buena y apasionada interpretación al piano. Así conocí a Cirilo y recuerdo que su entusiasmo y abandono en el empeño de educar me quedó profundamente grabado, tal vez como otro ejemplo de la fascinación, por misterio, en la que entramos cuando nos sumergimos en medio de la música, como en un océano. Por supuesto fue una clase sudorosa, como aprendí luego que así eran las suyas, tal como en un recital o concierto.

Esta imagen es la que tengo de Cirilo Vila, maestro querido por todos. Y esa entrega suya me identifica en plenitud. Tocando como si fuera la última vez. Así es como creo que debemos enfrentar el magnífico ritual de la interpretación musical y como también debiera ser el de enseñar. Porque, en el fondo, el tiempo que tenemos no es tanto y bien vale la pena estrujarlo, tratándose de algo tan maravilloso como fue lo que nos dijo, en música, el maestro Cirilo, aquella tarde en la Escuela Musical Vespertina.

El Profesor Cirilo Vila Castro

por

Iván Barrientos Garrido

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

La primera noticia que tuve del maestro Cirilo Vila fue completamente musical. En efecto, me encontraba en clase de lectura con la profesora Sra. Alma Wörner, en la sala 601¹ —estudiaba Pedagogía en Educación Musical en el Departamento de Música— y a través de la puerta que estaba entreabierta a causa del calor, oímos que alguien tocaba el piano diestramente y con tal musicalidad que hizo que nos quedáramos escuchando bastante embelesados junto a nuestra maestra de lectura, que comentó: “Es Cirilo”. Yo aún no lo conocía. Luego me enteré que efectivamente era el profesor Vila quien tocaba el piano hermosamente en la sala 607. Era el año 1970. El maestro, luego de hacer uso de sendas becas otorgadas por los gobiernos de Italia y Francia, respectivamente, volvía a Chile después de varios años de permanencia en el extranjero, habiendo estudiado dirección orquestal con el maestro Franco Ferrara, en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma, Italia; luego en Francia, dirección orquestal con Pierre Derveaux y Manuel Rosenthal, análisis con Oliver Messiaen y composición con Max Deutsch.

Ese mismo año el maestro Vila junto al violinista Sergio Prieto interpretaban con gran éxito, en la temporada de conciertos del Teatro Municipal, la *Sonata* para violín y piano op. 47, “Kreutzer”, de Beethoven; la *Sonata* para violín y piano, de César Franck, y la *Pampeana* N° 1 para violín y piano, de Alberto Ginastera.

Mientras permanecí estudiando en el Departamento de Música, desde 1969 hasta 1973, lo divisé muchas veces, pero nunca conversé con él. Su atractiva personalidad me impulsó a observarlo constantemente. Lo veía y percibía como una persona afable y bondadosa, completamente asequible, nunca le vi actitudes de grandilocuencia ni de soberbia; en su genialidad era poseedor de una gran modestia. Desde el mismo día que lo escuché interpretando al piano me interesé siempre por conocer y saber acerca de sus actividades musicales, de su labor como profesor, compositor e intérprete. Ello me condujo a leer sus escritos que aparecieron en la *RMCh* de ese entonces, siendo él mismo su director entre los años 1971 y 1972: “Igor Strawinsky. In Memoriam”² y “Entrevista a Luigi Nono”³. En

¹Corresponde al edificio ubicado en la calle Compañía N° 1264 de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

²“Igor Strawinsky (1882-1971). In Memoriam”, *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 55-56.

³“Entrevista a Luigi Nono”. (En coautoría con Andreas Bodenhofer), *RMCh*, XXV/115-116 (julio-diciembre, 1971), pp. 3-9.

todo ese tiempo nunca conversé con él ni fui su alumno, ya que el maestro era profesor solamente de los estudiantes de las carreras de composición y musicología y no de los de pedagogía en educación musical. Lo admiraba profundamente y para mis adentros pensaba "algún día seré su alumno". Abandoné Santiago en 1974 y volví a la Facultad en 1985, hasta 1988, obteniendo el grado de Licenciado en Música y el título de Profesor especializado en Historia de la Música y Análisis. En este contexto y luego de quince años de espera, se cumplió mi anhelado deseo de ser su alumno. Efectivamente, entre los años 1986 y 1988 cursé con él las asignaturas superiores de armonía y análisis.

En esos tres años pude darme cuenta perfectamente de la genialidad del profesor Vila en varios aspectos: como pedagogo, como músico, como intérprete, como compositor y como ser humano. En sus clases de análisis no sólo se refería a las estructuras presentes en la partitura, sino también a aquellas ausentes. Es decir, al acto creativo trascendente del compositor que lo develaba en su espíritu creativo. Sus notables reducciones al piano de las obras orquestales de Mozart, Beethoven, Brahms o cualquier otro compositor eran incomparables. En las clases de armonía superior, la rigurosidad en la correcta aplicación de las leyes de la armonía tonal, traducida en la correcta conducción de las voces, los exactos enlaces, preparaciones y resoluciones de los respectivos acordes no admitía devaneos. Su proverbial atraso a la realización de sus clases era consubstancial a su genio. Tenía el talento de llegar siempre atrasado... pero sus clases eran de tal calidad que una vez iniciadas toda la espera quedaba recompensada con creces, y no sólo en el ámbito netamente musical, sino también en el tiempo cronológico, porque la cátedra se extendía hasta que –las más de las veces– el encargado de cerrar el edificio se asomaba cautamente a la sala 607 y le decía: "¡Maestro son las 9:30 de la noche y vamos a cerrar!"

Para la realización de sus cátedras *nunca* llevó ni el más mínimo apunte, sólo las partituras correspondientes, sus notables interpretaciones y su prodigioso saber, que no se limitaba solamente a lo musical, sino que abarcaba otras disciplinas como la filosofía, la literatura, la poesía, la historia y un gran etcétera.

Hoy hace ya treinta y cinco años que lo escuché interpretando al piano y mi primera opinión sobre él no ha cambiado. Al contrario, se ha ampliado y acrecentado demostrándome a través del tiempo que todas aquellas virtudes que percibí primigeniamente en este profesor son reales y que pertenecen a una estirpe de profesores-artistas, lamentablemente, en período de extinción.

Creo que la palabra que lo puede representar en su más genuina condición es la de magíster o maestro. Es decir, aquella persona que no sólo tiene la capacidad de enseñar un determinado arte u oficio. Que no sólo porta en sí el conocimiento necesario para ello, sino que además es poseedor de la máxima metodología y bondad para entregarlo.

En definitiva, el profesor Cirilo Vila Castro no sólo es un maestro de la más alta jerarquía, relevancia y mérito entre sus pares, sino que concita y ostenta un tremendo grado de simpatía, gratitud y reconocimiento entre la pléyade de estudiantes que tuvimos la fortuna de ser sus alumnos. Tal vez sea éste uno de los mayores premios y tesoros que acumuló hasta ahora.

Mi experiencia como alumno de Cirilo Vila Castro.

Un maestro de la música

por

Alejandro Guarello

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Tuve la suerte de conocer al maestro Cirilo Vila a fines de 1975 gracias a la recomendación que me hiciera, en ese entonces, mi profesora de piano, armonía y contrapunto Lucila Céspedes. Fue justamente una lamentable enfermedad que la aquejó y que la obligó a no dictar más clases, no sin antes preocuparse por cada uno de sus alumnos. Entonces me dio los datos del maestro Vila y ella misma concertó una reunión en casa del maestro. Cuando fui hasta su dirección, en la calle Almirante Latorre 566, me encontré con un personaje afable, amable y tranquilo. La reunión, a la que también asistió Rolando Cori, significó de inmediato el acuerdo de iniciar sesiones de trabajo retomando el nivel y las actividades que yo estaba desarrollando con Lucila Céspedes. Sin embargo, todo cambió en cuanto a la exigencia, a la cantidad de trabajo, a la amplitud de actividades y al enfoque que el maestro Vila le dio a cada una de las clases. Cada quince días una sesión de tres, cuatro y a veces más horas de duración, una compenetración absoluta en la música. En realidad, el paso del tiempo desaparecía por completo y cada corrección, cada sugerencia era acompañada de un extensa y completa fundamentación, origen y evolución del problema en cuestión. En verdad, daban ganas de cometer todos los errores posibles para disfrutar y aprender de cada comentario del maestro.

Muy rápidamente se gestó entre nosotros una amistad notable y en mí, un respeto tal, que pese a que él me pedía que lo tratara de tú, para mí era y sigue siendo francamente imposible. Las clases en su casa continuaron por todo el año 76. En lo que respecta a la armonía, el trabajo consistía en analizar corales de Bach y armonizar melodías simples. En cuanto al contrapunto, un completo y exhaustivo recorrido por todas las posibilidades y soluciones que un ejercicio tal o cual podía ofrecer. Cánones de todo tipo, *cantus firmus*, de Fauré, cantos dados de su propia mano. Todo parecía sencillo y normal visto en el cuaderno. Sin embargo, lo más rico y valioso sucedía en la corrección. Estilo, técnica, historia, toda una carga de información a partir de cada detalle. Debo reconocer que de mi parte, si bien había un gran entusiasmo, no tenía las condiciones musicales que un maestro como él se merecía. Yo venía de un mundo musical ajeno al mundo del conservatorio y la música clásica. En realidad, era un músico de oreja vincula-

do al rock que quería aprender en serio lo necesario para hacer música. Es posible imaginar, entonces, lo que para mí significaba cada corrección: un verdadero estímulo para descubrir más y más tan fascinante mundo que se me abría y, de este modo, rápidamente me sentí impulsado a crear y componer. Lo hacía fuera de clases, puesto que éstas no eran de composición sino, según lo acordado, de armonía tradicional y contrapunto renacentista. Este impulso a componer se manifestaba naturalmente dado que, y lo vuelvo a destacar, las clases básicas de contrapunto y armonía eran, en realidad, verdaderas clases de composición, y podría decir más, eran fabulosas y completas lecciones de música.

Hacia fines de 1976, él me dijo que sería bueno que yo regularizara mis estudios en la Universidad de Chile y obtuviera una licenciatura o un título correspondiente. Para mí eso era inconcebible, no podía imaginar a un poeta con título y menos a un compositor con un cartón que dijera que tal o cual era verdaderamente un compositor. A esas alturas y con el tiempo de aprendizaje con el maestro, la música y la composición se habían transformado en algo superior, mágico, imposible de atestiguar con un papel. Luego de largas conversaciones y pese a que de alguna manera él estaba de acuerdo con mi posición, me convenció en cuanto a que así era posible continuar estudios en el extranjero y que, en definitiva, el sistema social y educativo así lo había establecido. Fue de este modo como mi relación de maestro-discípulo siguió adelante en el edificio de la Facultad. La mayoría de los ramos que cursé durante mi paso por la universidad los tomé con él: análisis, lectura de partituras, armonía superior, contrapunto, composición. Sólo instrumentación y orquestación, los cursos de historia y lo referente a la electrónica los cursé con otros profesores. De este modo, siempre me sentí alumno sólo de Cirilo Vila y, como lo he dicho en otras oportunidades, es a él a quien le debo el ser compositor.

La clase de composición, esta vez dedicada sólo a la creación, se desarrollaba de una manera muy especial. No se podía hacer lo que se quisiera, había un programa, habían exigencias estilísticas y era absolutamente necesario cumplir con lo establecido. Podría parecer entonces que la relación de libertad que existiera en las clases informales en su casa debería haber desaparecido. Pero no, todo se desarrollaba en plenitud. No importaba que estuviéramos en el quinto piso, en la calle, en su casa, donde fuera; cada proposición, viniera de su parte como de la mía, se conversaba hasta llegar a un acuerdo absoluto y a una convicción total de que era eso lo que se debería hacer. Ahora bien, en el desarrollo mismo de la clase, es decir, en las correcciones de los trabajos, ocurría algo que me ha marcado para siempre. Él pasaba un largo rato observando la partitura. Luego, la leía en el piano y comenzaban las observaciones. Éstas eran precedidas de variadas preguntas y consultas respecto a por qué había yo hecho lo que había hecho, qué pensaba yo de lo que podría suceder más adelante o si había visto, revisado o estudiado tal o cual ejemplo. Todo esto sucedía en un trabajo compositivo en estilo, es decir, una reproducción de Mozart, Beethoven o Schumann. ¡Conjetúrese lo que era cuando trabajábamos sobre una obra propia! Al final de la revisión la partitura se llenaba de signos de interrogación, de exclamación, números en círculos que hacían referencia a otro momento de la pieza, etc., y, para seguir adelante, una exposición de las múltiples soluciones posibles o no, sobre las cuales yo debía

decidir sin presión o imposición de ninguna especie. Siempre fue así, todo era comprensión y estimulación para seguir adelante, un verdadero faro o guía que estaba ahí disponible pero que nunca se manifestaba indispensable. Todo era posible y aunque él supiera qué era lo mejor, jamás lo hacía saber hasta que la pieza estuviera terminada. Ese era el momento de la evaluación, el momento de la nota. Y otra vez aquellos signos que de una manera simple y clara dejaban constancia de lo logrado y lo fracasado.

Si quisiera recordar momentos de “discordia”, tal vez en lo único que siempre percibí una cierta presión fue con el tema del canto y el uso de los textos. Eso es algo que para él era y es fundamental: la expresividad y la simplicidad del discurso musical tienen para él su fundamento en el verbo, el canto, la melodía. ¡Basta oír sus composiciones! Cediendo a la presión mencionada e intentando cumplir con el programa establecido en la carrera, no tuve otra salida que componer un *lied*, en el cual utilicé, finalmente, un texto de Federico García Lorca. La elección del texto fue en sí misma una gran lección de literatura. A través de las conversaciones con el maestro pude descubrir el verdadero sentido de la poesía, la profundidad de las imágenes poéticas y un mundo que, hasta entonces, me era absolutamente distante y poco interesante. Pese a que mi distancia con los textos continuó, y debo reconocer que continúa aún, en el año 1978 escribí otra canción con texto de García Lorca —esta vez fuera de cualquier exigencia académica— dedicada especialmente al maestro Cirilo y a José Quilapi, la que estrenaron en un memorable concierto en el Goethe Institut ese mismo año.

Siguiendo con la problemática de lo que él mismo llama música adjetiva y sustantiva, largas fueron las conversaciones en torno al género operático, campo creativo que, en general, yo desprecio. Sobre todo lo relacionado con la ópera italiana de los siglos XVIII y XIX. El maestro Cirilo, sin dejar de manifestar su sorpresa y cierto irónico escándalo por una actitud como la mía, siempre mantuvo el tema en la mesa de conversación y siempre respetó todos los puntos de vista. Es notable haber aprendido tanto de una persona sin haber tenido que pasar por un conflicto en el intento por defender o mantener puntos de vista a ultranza. El respeto mutuo pudo siempre mantener los desacuerdos como tales, sin transformarlos en conflictivos, muy por el contrario, fueron para mí siempre fuente de riqueza y crecimiento.

Siguiendo, siempre con cierto recelo, la fascinación del maestro con la relación texto-música decidimos abordar, como obra de tesis y culminación de mis estudios en la Facultad, el fenomenal poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés* (Un golpe de dados). De esta decisión resultó una sinfonía escrita para cuatro solistas vocales, una orquesta y todos sus integrantes —en pleno— gritando el manifiesto que le da el nombre al poema: “un golpe de dados jamás suprimirá el azar” (*Un coup de dés jamais abolira l’hasard*). Ese fue un trabajo que nos fascinó a ambos desde el momento de tener que tomar la decisión de trabajar con la lengua original o con la traducción en español, hasta cada uno de los planteamientos que le fui proponiendo para lograr proyectar todo lo que había dentro de ese magnífico poema en una obra musical de formato sinfónico. Recuerdo extensas conversaciones en relación a la traducción que decidí utilizar y que en algunos momentos era puesta en crisis por el maestro. Ahí se me manifestó plenamente el cariño que

él tiene por el verbo, el texto, su semántica, su sonoridad o significante y su trascendencia en el sentido global de una obra.

A modo de paréntesis y en lo estrictamente personal, quiero reconocer en mi maestro Cirilo su tremenda capacidad para haberme constituido en mí mismo, haber ayudado a atreverme y saber tomar mis propias decisiones. En definitiva, a administrar mi propia libertad compositiva. Una vez más: ¡Gracias!

Retomando aspectos más generales de su labor docente, las clases con el maestro, como muchos pueden atestiguar, nunca se circunscribieron a los aspectos estrictamente musicales sino, muy por el contrario, se abrían a dominios tan diversos como el cine (memorable fue aquella tarea de establecer la forma musical de *Luces de la ciudad*, de Charles Chaplin en reexhibición en aquellos años), la literatura y el teatro, sin descuidar o dejar de lado las vicisitudes del diario vivir que, en ese tiempo, daban para hablar en extenso y que, por lo mismo, pasaban a ser el tema recurrente de las largas y conversadas despedidas en las esquinas después de las clases de análisis. Éramos muchos quienes permanecíamos, a veces horas, conversando acerca de diferentes cosas y, cuando parecía que se venía el último “hasta mañana”, el maestro abría una nueva brecha al acordarse de alguna anécdota o hecho relevante que siempre venía al caso. Creo que hubo veces que estas conversaciones al terminar las clases fueron verdaderas lecciones de vida y a muchos de nosotros todavía nos resuenan en nuestras memorias.

Antes de finalizar esta pequeña reseña de mi experiencia con el maestro, hay un aspecto que me parece muy importante y que me gustaría destacar. Esto es, reconocer públicamente el coraje y la determinación de un músico del nivel y reconocimiento internacional que él tenía al haber tomado la decisión de quedarse en Chile, pese a todos los riesgos y problemas que ello le pudiera haber significado, y haber dedicado todo su esfuerzo a una generación de músicos chilenos –intérpretes, teóricos, musicólogos y compositores– que, sin duda, estarán por siempre agradecidos y orgullosos de haber recibido, de parte de una gran persona, tanto conocimiento, tanta experiencia y, además, entregados con tal eficacia, profundidad y cariño.

Sin duda, un gran maestro del que siempre se puede seguir aprendiendo en cada conversación, después de un concierto, en algún encuentro o para aquellos que aún son estudiantes y tienen la suerte de trabajar con él, en sus maravillosas clases magistrales de música, la música toda, sin exclusiones de género, de estilo, de época o de culturas. La plenitud personificada en un músico notable, pero sencillo; un gran personaje, pero siempre accesible; un intérprete de primer orden, pero siempre dispuesto a colaborar con sus alumnos o colegas; un gran pensador, a veces, demasiado reservado.

Tuve la suerte de ser su discípulo, en el sentido más estricto de la palabra, y por eso deseo agradecer a la *Revista Musical Chilena* esta oportunidad de expresar mi gratitud, que seguramente comparten todos quienes fueron sus alumnos, y mis felicitaciones por su Premio Nacional de Arte en Música. Un reconocimiento que en este caso ha sido concedido a un artista que, sin lugar a la más mínima duda, ha sido un regalo para la cultura musical chilena.

Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit. 1973-1983)

por

Andrés Alcalde Cordero

Centro de Estudios de la Composición Matta 365, Chile



Notas a pie de página

- 1 9 páginas.
- 2 Cirilo profesor, compositor.

Revista Musical Chilena, Año LIX, Enero-Junio, 2005, N° 203, pp. 74-82

- 3 Concentrarlo en él, no en mí.
- 4 Los aspectos de su enseñanza: trato cariñoso, piano, las relaciones que establecía en música, sencillez de imagen...
- 5 El período Vila de la música chilena.
- 6 Hablar bien de Cirilo es redundante puesto que se está haciendo un número de la *RMCh* entero dedicado a él con motivo de su Premio Nacional de Música 2004.
- 7 Podría ser un artículo como el que Adorno escribió sobre Mahler.
- 8 Ritmo, contrapunto, armonía, análisis, proceso de eliminación, liquidación, interpolación, interversión, Chaplin, corales de Bach, Schubert, Schumann, fuga, stretto...
- 9 Aprendí que Beethoven y Schubert más que ser patrimonio del mundo burgués, como para muchos hoy así lo es, fueron hormigas desconstructoras de la ideología de la quietud. Con ellos comienza a desaparecer el alma, y ahí comenzamos a ser todos iguales; desde ese momento ya nadie poseerá un alma que lo haga superior a otros. Los que tienen alma tienen la ayuda de Dios, los que no creen, no la tienen.
- 10 Observando y experimentando cómo en Beethoven se disuelve la tradicional forma-sonata entendemos que al componer nuestro imperativo ético es criticar cualquier forma preexistente. Aprendemos que la forma se va haciendo forma mientras la vamos formando.
- 11 Cirilo: profesor de análisis, contrapunto, armonía, lectura de partituras, guía de tesis, piano y composición, director (dar bien el alzar), pianista (relajación), compositor e intelectual.
- 12 Estimular la creación, no incentivar la producción.
- 13 La música siempre ha progresado con la ayuda de un dominio extramusical: Schubert-Goethe; *Consagración*-ballet; *Pelleas*-ópera.
- 14 El ritmo es el factor progresista que distingue a un gran compositor: Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms.
- 15 Nociones claves de Cirilo: "Ritmo", que en el ambiente universitario resulta tan prosaico como decir "amor" y "Estructura", que en la academia puede parecer hasta un desliz pornográfico.
Palabras ocultadas en dictadura y prohibidas en democracia.
- 16 Mozart (cromatismo en el diatonismo; Mozart el más cromático de los músicos) y Chaplin (humor en la tristeza) unidos por el claroscuro.
- 17 Lo integral, lo crítico, lo sencillo, lo práctico-musical, la paciencia, la tranquilidad, darse tiempo, lo escrito, lo oral, la racionalización de las reglas, la riqueza del método.
- 18 Cuando me echó por primera vez el decano de esa época don Pedro Félix de Aguirre me dijo que podía permanecer en la Universidad de Chile, a cambio de cortar inmediatamente mi relación con Cirilo. Yo, en ese momento, hacía con el maestro mi tesis de grado *-Armonía y contrapunto: aportes para una enseñanza integrada-* y nos veíamos todos los días, incluso los domingos.
En otra ocasión, preparando mi expulsión de la Universidad Católica de Valparaíso, Sergio Witto (que en ese momento no era director) me invita a

su oficina –dando los primeros pasos en la conspiración– y, en medio de un cínico y cortés diálogo, me pregunta directamente por mi relación con Cirilo: ¿Cuéntame, Andrés (en ese momento aún no me llamaban Roberto), aún sigues relacionándote con Vila?, ¿cómo es ese personaje?

- 19 La integración respetuosa de la canción popular en la academia de la armonía (desde *O Tanenbaum* hasta la hermosa *The Last Rose of Summer*, pasando por la pícara *Après de ma blonde*). Encontrar la consanguineidad de estas melodías y no usarlas como estilo o tarjeta postal.

La madurez intelectual de la canción popular: G. Brassens, V. Parra, E. Piaf y B. Dylan.

La raíz popular en Schubert, Beethoven, Brahms: el músico urbano –el músico de la campiña.

- 20 La sugerencia cada vez menos sutil de la fundamental presencia de las culturas no germánicas –latina, francesa, española, asiática, rusa o americana– en la academia de la música y en el pensamiento musical occidental moderno.
- 21 Componer copiando. Estar en un dominio colectivo donde no hay dueños de las formas, ni derecho de autor. Copiar la estructura manteniendo la tensión en alguna región cognoscitiva. Yo, por lo menos, no aprendí esta experiencia como aprendizaje estilístico.
- 22 Escribir respetando con mucho rigor lo sentido y lo escuchado.
- 23 Respetar las notas hechas por mí, pero aceptar el cambio y la corrección de quien me está guiando.
Desacralizar, lo justo y necesario, la inspiración.
- 24 Trabajar y escribir mucho.
- 25 Entender la proyección del pensamiento contrapuntístico como algo que va más allá de Palestrina y Bach. Ver, por ejemplo, cómo el sistema o rigor contrapuntístico se adapta a la trama dieciochesca (Sinfonía Júpiter, Cuarteto “de las disonancias”), o bien, asombrarse cuando se romantiza en Mendelssohn.
- 26 Se puede evaluar con amor y dedicación. Todo un sistema informal de signos, que no sé si las psicociencias pedagógicas actuales aceptarían: ojo, ¿! () sistema que, sin duda, indicaba cuán pacientemente había recorrido los trabajos.
- 27 Mostrarme Mendelssohn. Muchos revolucionarios vienen de cunas burguesas: Guevara, Matta, Huidobro. La responsabilidad ético-lingüística nos hace iguales. Mendelssohn, un músico meloso para el idiota (la izquierda conservadora), un gran músico para los músicos.
Mendelssohn: el pensamiento contrapuntístico invade la textura formal en el deseo capital de intersección; las voces secundarias se democratizan al estar constituidas por células matrices; el *allegro* y el *scherzo* adquieren carta de ciudadanía en el reino de la seriedad (no confundir con aquello que la “música chilena es tan seria, yo le pondría más humor”); componer música pone en movimiento tus ideologías, tus filosofías, tus pensamientos religiosos. La música no es sólo una cuestión que suena.
- 28 Introducir al músico en un dominio ético-epistemológico. Pensamos cuando componemos desde una emoción paradigmática. Ritmo y tragedia, paradigmas de nuestra cultura hasta el siglo XX.

- 29 Asuntos éticos como las disciplinas integradas (el músico integrado), la sensibilidad hacia el mundo de izquierda, la inhumanidad del sistema liberal.
- 30 Palabras mías para un homenaje a Cirilo:
 “Más de algún presente recordará a un par de gorditos gemelos que hace dos décadas atrás se ponían de acuerdo a la salida de las salas de la Facultad de Artes. Ellos eran Cirilo y Yo –el Cirilito.
 Entregar la identidad a otro es el más típico acto de amor (el amor, pienso, no es un valor, es un reflejo).
 Así me lo he pasado en la vida. Primero un Cirilito. Luego un Donatonito. Y ahora supongo que los guardianes de la identidad hablarán de otros como los Alcalditos.
 Orgulloso de todo esto, espero aún ser un Cirilito”.
- Hoy estamos en el 2005 y, al menos en las instituciones tradicionales, fueron expulsados, definitiva y concluyentemente, los temibles “guatones copiones”.
- 31 Cirilo, por su estadía en la Europa sesentista (Francia e Italia, el barrio latino) me transmitió la idea del continente raíz de la Utopía, descrito tantas veces y con tanta calidez por Julio Cortázar. Ir becado a Italia, era ir a buscar las utopías lingüísticas –base de las utopías políticas. Estructuralismo.
- 32 Crear la necesidad de vinculación de uno con las estructuras emotivas del pensamiento.
 Por ejemplo, la exposición pedagógica del ritmo como herencia de lo concreto del mundo de matriz teleológica (tragedia-catarsis), la raíz, el sedimento de nuestra cultura contemporánea.
- 33 Clímax como asociación directa y analógica del acto sexual. Visión completa de la obra. *Síntesis*, mayor actividad composicional.
- 34 Predicación: palabra tempranamente aparecida en su pedagogía escritural que alude al orden musical como una coordinación de atenciones humanas (humanistas) enraizado, en este caso, en la memoria (“...una memoria atenta”).
- 35 “Síntesis”: un aspecto grave, vehículo de lo inalcanzable, de lo general, de lo erudito, inteligente, etc. Ahí nunca cupe y, desgraciadamente quería caber. Me faltaban, inteligencia, asertividad, cultura política, cultura cinematográfica, agallas de *self made-man*. Esta palabra nunca la compartí y, con mucho miedo, apenas la pronuncié.
- 36 Nunca definió forma, decía, por ejemplo: “ahora que hemos visto hartas fugas: ¿la fuga es una estructura, una forma o un procedimiento formal? Decía, también “las formas no son esquemas formales, lo son sí, la forma canción y la forma sonata”.
- 37 Estructura: una de las pocas palabras que en este contexto académico sonaba como fuera de la academia.
- 38 Otro rasgo humanista del maestro se revela cuando en la primera clase de análisis nos dogmatizó con su visión deductiva: “Ir siempre de lo general a lo particular”. Así nuestra emoción siempre va a experimentar un sentido de completitud (lo contrario de la alienación).
- 39 Hermosas palabras, instrumentos de la composición, una máquina autopoética: motivo potencial, interpolación, ampliación, conjunción, in-

- tersección, interversión, precipitación, liquidación, eliminación, identidad ¿qué hace aquí esta palabreja?, disgregación, material estructural, etc...
- 40 Me invitó y me inventó como compositor-pedagogo al relacionarme con alumnos para enseñar contrapunto, armonía, análisis y composición. Tuve mis propios alumnos y debí, en muchas ocasiones, inventar mis propios métodos.
- 41 Las clases de fuga con toda esa hermosa terminología. Sujeto, ámbito, respuesta, respuesta real-tonal, episodio, preepisodio, mutación, tema, melodía, temas con ámbito de cuarta, que superan o tocan la quinta, y que modulan a la dominante. La música, la composición como un sistema de condiciones de posibilidad, que se habla y, también, suena. Divertimento, episodio, progresión, secuencia, modulación, *stretto*, coda, *codetta*. Bellas palabras; los primeros juguetes del artesano.
- 42 Reexposición: otro concepto que no me gustaba. Pensaba que el análisis no es una prueba de inteligencia donde haya que encontrar puentes, episodios o segundos temas. Pero, al parecer, la reexposición era un objetivo fundamental; algo así como un ícono epistemológico donde iban a parar toda la inventiva y energía creadora de los competidores.
- 43 Con toda esta lingüística era obvio que, tarde o temprano, se iba a realizar una conexión entre ética y poética; unión que, al menos en mi caso, se dio muy fuerte. La palabra “fuga”, por ejemplo, la impronta ética de la aventura, del devenir, de huir, de alejarse y buscar la forma de volver sabiendo que nunca más volverás. Otro ejemplo, “ricercare”: la impronta alquimista de quien busca e investiga en la materia.
- 44 La imitación. Capítulo fundamental dentro de su concepción pedagógica del contrapunto; al colocar su aprendizaje inmediatamente después del estudio de las especies le interesaba suspender lo menos posible al alumno de una viscosidad musical real. Debemos, sin embargo, aceptar con esto que aquí la razón irrumpe clandestinamente en un mundo cargado de sentimentalismo intuitivo. La retrogradación, por ejemplo, es un procedimiento especulativo que no se puede “escuchar”. La pedagogía, o la ética de lo que se “escucha”, es un asunto que, al menos en esos tiempos de retraimiento individual (ahí en el aula), aún no se anidaba. Eran tiempos de experimentación ingenuamente “abstracta”, no sonaba (o sonaba apenas). Todavía no se tenía certeza de lo que “verdaderamente” no sonaba y lo que “absolutamente” sí sonaba. La “estructura” en esa época de introspección sí, creíamos, podía sonar (*Träumerei* de Schumann, de Alban Berg).
- 45 Imitación exacta o inexacta: la importancia del sentido lingüístico del intervalo. Ejemplo de conciencia interválica casi único de su academia.
- 46 Heterofonía, nuevamente nos sorprende su delicado humanismo. Al mostrar las bases epistemológicas del que es el gran paradigma occidental, “la polifonía”, nuestra clase, la docta, descubre que tiene sus raíces bien proletarias, casi tribales. Nuestro inconsciente colectivo se funda en los primeros cantos rituales. Pensamos entonces, aún, en forma sencilla; hacia allá vamos.
- 47 La variación: las hermosas clases del “Ah vous dirai je maman”, de Mozart o de las variaciones en Do, de Beethoven. Aquí nacen cosas fundamentales: de partida, la figura ética-orgánica-mecánica de Beethoven; el tema con sus va-

- riaciones entendido como una unidad; el sentido de complejidad creciente; la variación de la variación y el grupo de variaciones.
Complejidad creciente: cada variación sucesiva es predicado del conjunto de las anteriores.
- 48 Brahms, el símbolo de lo complejo, de lo docto. El status actual de la música de cámara del pasado. Brahms-Arrau.
- 49 Beethoven y la idea de *passacaglia* (I movimiento *Concierto* para piano, de Schoenberg). Me descubro en la continuidad.
- 50 El tema de un conjunto de variaciones debe ser claramente formulado y desprovisto de cualquier complicación textural que impida su reconocimiento. Compleja simplicidad en función del juicio de un desconocido, sin embargo, juicio conecedor del público. Componer desde un supuesto juicio público. Adorno y los fundamentos pedagógicos de la nueva academia de la composición a partir del estilo galante.
- 51 La práctica del bajo cifrado. La práctica carnal de la escritura. Una experiencia muy rigurosa.
- 52 La *Sinfonía* N° 40, de Mozart. En los tiempos de Waldo de los Ríos era inaceptable para Cirilo la extirpación del desarrollo. La melodía superior de la 40° no es la obra. Delito autoral.
En la 40° de Cirilo conozco la proyección formal de una célula ínfima. El semitono en la relación exposición (g) y comienzo del desarrollo (f#). Increíble relación, irrespetuosa al sentimentalismo intuitivo. La disculpa: el corazón (de Mozart) piensa bien. Sol menor, tono dramático de Mozart. Adulterio sinestésico de comprensiones herméticas.
- 53 La forma canción. La pequeña forma ahí donde Schubert y Schumann nos enseñaron la música vía las manos de Cirilo. ¿Cómo pueden haber mecanismos en el sentimiento? El permiso –el derecho humano a pensar– para escribir la música. Aquí se quiebra la sacralización dogmática de la música, incluso aquella más sentimental, la música romántica de Schumann. Todo esto ocurre en el mundo a nuestro alcance: la pequeña pieza. Luego vendrían las sinfonías y óperas. Cirilo, cuidadoso pedagogo del tránsito del estudiante desde una vida musical ignorante de la academia (sabía, sin embargo, en la práctica) a una entronización en el aula.
La preciosa *Danza alemana*, de Schubert en Re menor, en el gentil análisis de Cirilo. Qué forma más plácida de entender. Desde ahí contraí matrimonio con la música. La *Danza alemana* y la *Melodie* de Schumann del op. 65. Un músico llorón al que se le estaba permitido pensar. Algo que en el colegio me fue vedado. Pensar desde el clima de lo sentido. Me habría bastado tan sólo conocer la pequeña forma canción con el maestro. Ahí estaba depositado todo su humanismo, dulzura, generosidad y sabiduría.
- 54 ¡Uy! Falso. Luego vino Bach: sus corales y sus fugas.
- 55 Schubert, Schumann, Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck, Weber, Chopin, Wagner, Berlioz, Mussorgsky, Chaikovsky, Brahms, Mendelssohn, Brassens, Gardel, Charlot.

- 56 Sólo Cirilo sintetizó con descaro romántico (un intelectual de izquierda lo podría haber asesinado por promover doctrinas burguesas) el paradigma del triángulo de Freytag. Con qué claridad se pudo entrar en las vísceras de nuestra historia del pensamiento.
- 57 Uno de los conceptos por donde Cirilo hace entrar al alumno de composición en una dimensión ética y generosamente humana –que después, hiperdesarrollada, se atrofia en un maquiavelismo liberal– es la atención dada tempranamente a la “predicación”. La regla es muy simple: piensa que todo lo que haces “queda registrado en la memoria atenta de un auditor” (el tono podridamente positivista de la frase en comillas indica la proyección maquiavélica que, creo, este discurso puede gatillar). Ahí aprendemos que hasta los procesos más intrincados del pensamiento pueden, en nuestra juventud, reconocer sus génesis en las experiencias más básicas.
- 58 A propósito de la dinámica en la *Danza alemana* de Schubert, donde el *pp* se ubica al inicio del consecuente de la segunda frase, aprendí que el clímax y la composición, en general, no tienen fórmulas preexistentes y que necesitan de una emoción inteligente que –descontada la idiotez resentida de contradecir las expectativas propuestas– actúa relacionando lo sucedido. El proceso era el siguiente: primer antecedente se escucha *p*, consecuente se escucha *p*. La proposición queda hecha. En la repetición esta sucesión –antecedente *p*, consecuente *p*– se consuma, en una binariedad. Luego, antecedente de la segunda frase nuevamente *p*, el consecuente –con los dos precedentes anteriores (la frase A más su repetición)– se espera, en un auditor medianamente atento, *p*, o sea, igual. Y esto, no ocurre. Y es más, ocurre, además, la dinámica contraria a la tradicionalmente esperada. El quiebre ocurre en un contexto íntimo, el *pp*. Es decir, quiebre, intimidación y medida se conjugan inesperadamente en un clímax. El principio de engaño que ciertamente implican estas operaciones no fueron, por supuesto, motivo de seducción.
- 59 El principio de la graduación, principio retórico sostenido, también, por un marco de apetencia psicológico era, sin duda, un eje matriz de su pedagogía. Saber reservarse las energías e ir soltándolas poco a poco, de modo de provocar una explosiva catarsis energética, coloca una vez más, aunque éticamente criticable, la composición en una dimensión profundamente humana.

Las sospechas conductistas o gestaltistas pasaban por alto. El mecanismo de graduación dramática o de complejidad creciente era explicado del siguiente modo: lo primero escuchado actúa como sujeto. Lo segundo como predicado de lo anterior. El conjunto de lo primero y lo segundo se constituyen ambos, ahora, en unidad; unidad sujeto de lo sucesivo. Y lo siguiente se comportará del mismo modo.

Esta cadena articulativa actúa como principio psicológico fundamental y, por cierto, más fundamentado en la escolástica Vila; muchos de sus alumnos, los más aventajados, lo aprendieron y lo aplicaron rápidamente. A mí me costó aceptar esta proposición. Nunca encontré su exacto punto de sano

equilibrio. No obstante su maquiavelismo, este proceso posee un pathos humano: la música se hace para que la escuche un auditor atento.

- 60 La pedagogía de Cirilo fue la más transgresora y hasta subversiva del sistema. Con su sentido crítico y reflexivo promovía la ineficiencia. Alguna vez, ciertos alumnos promilitaristas lo quisieron echar por llegar atrasado a clases y, además, terminarlas tarde. Podemos imaginar, también, que tanto contrapunto, tanta explicación, tanto escuchar, tanta reflexión molestaba a muchos alumnos emprendedores que, ya en esa época, encontraban todo esto muy poco práctico y contrario al reino imperante. Lo anterior suponía, por lo demás, la aplicación de un método dialéctico donde la amenaza del materialismo histórico se veía venir.

Un caso de ineficiencia fundamental que descolocaba rabiosamente a la oficialidad eficiente del momento es, o en rigor era, la enseñanza, aprendizaje y aplicación de los neumas gregorianos en la academia de la escritura. Además de sus herméticos nombres latinos (impronunciables por jovencitos anglosajones) su proyección gestual en la música no gregoriana era, o es, un abuso ontológico: ¡Qué tanto "Scandicus flexus". Para qué sirve toda esta senectud!, huele a naftalina de cura ortodoxo.

Para mí, en cambio, todo esto me conectó con mis sedimentos gestuales. Al diablo (perdón, Mefisto) con la sagrada eficiencia.

- 61 Juego mayor-menor. Ahí donde el menor significa tristeza, aparece el modo mayor e, inexplicablemente, nos hace llorar. Schubert, *Winterreise*.
- 62 Porque las cosas en música se llaman como se llaman era una constante explicación que ocupaba una parte importante de su clase. El acorde de cuarta y sexta, la forma canción binaria, las falsas relaciones cromáticas y de tritono, el doble consecuente, la séptima de paso, etc. Los nombres tenían una genealogía que era preciso vivir. La tradición de Schoenberg.
- 63 Me convertí en un fanático del contrapunto, no con Palestrina ni Victoria. Fue, paradójicamente, con un romántico y con una pequeñez formal. Mi fanatismo por el contrapunto nació en medio de un detalle. Un breve instante de la *Melodie*, de Schumann del opus 65. Es decir, conocí el contrapunto por su valor de proyección histórica. Su estado de tradición. Qué cosa más opuesta a la idea de contrapunto –la cuna del rigor y de la razón– que el mundo romántico –¿acaso, la apología de la intuición, del instinto y del corazón? Ahí aprendí la escritura: el oficio descarrilaba la intuición. En ese minuto se acababa mi fe en la inspiración, se fugó el talento, se espantó el genio y la frescura "light" de la desatención me abandonó para siempre.

El contrapunto se me presenta como cuna de la composición, del oficio, de las formas de transformación de la materia. El ideal de "unidad" se concreta en las "técnicas del contrapunto". Cada nota del "Pobre huerfanito" es una de las tres formas que las tres notas iniciales podían proyectar.

El contrapunto, aprendido a través de Cirilo en el contexto romántico de la canción periódica, me enseñó el valor ético de no recibir los dominios como técnicas; entender que la deriva hace brotar, desde lo molecular, el vuelo formal último. Así por ejemplo –y nuevamente desde la experiencia

romántica, Mendelssohn, supongamos— una conducción pendiente de una voz, digamos el bajo, puede anular los límites de secciones formales tan marcadamente autónomas, como el desarrollo y la reexposición, con el aplazamiento de su resolución. Es decir, un pequeño movimiento, socialmente anónimo, intersecta y disuelve las fronteras que las estructuras del sentido común, con su eficiente claridad, ha acostumbrado desde siempre imponer.

Cirilo Vila Castro.
“Maestro de maestros”: Una luz en la oscuridad

por
Fernando Carrasco Pantoja
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

“... *En rigor...*” ¿Qué esperábamos del maestro Vila los que pacientemente aguardábamos a Cirilo en los pasillos del sexto piso de la Facultad de Artes?

“¡El corazón piensa!”.

En la segunda mitad de la década del 70, el maestro Cirilo Vila se transformó y marcó a una importante generación de jóvenes músicos chilenos.

Docentes, investigadores, creadores e intérpretes afianzamos nuestra vocación y encauzamos nuestras vidas, motivados e inspirados por la comprometida labor pedagógica que él encarnó.

El pensar y reflexionar la música dentro del aula es una de las herencias más queridas y pontificables de esa época, sobre todo tomando en cuenta el riesgo que significó, entonces, reunirse y comunicarse colectivamente.

Cirilo fue el puente que permitió a nuestra generación transitar y construir, desde nuestra “memoria rota”, caminos y alternativas de desarrollo.

Su legado permite, hoy, a las nuevas generaciones insertarse en una realidad musical chilena donde existe una pertenencia cultural y una continuidad histórica.

“¡El pensamiento siente!”

A través de estos recuerdos y reflexiones de mi experiencia vital con Cirilo, he logrado recomponer y profundizar sobre mi visión traumática de una época de nuestro país. No sería lo que soy si no hubiese estudiado y trabajado con el maestro Vila.

Cirilo fue nuestro “héroe”. A veces elevamos su figura e imagen a una categoría inalcanzable y superior de persona.

Esta relación vertical no nos permitió, entonces, ver ni sentir las necesidades de un ser humano de carne y hueso.

“... Eventualmente... entonces...”

¿Qué esperará, hoy, el maestro Vila de los que pacientemente aprendimos a tener esperanzas en las esperas de los pasillos de nuestra querida Facultad?

ESTUDIOS

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales¹

I

por

Iván Barrientos Garrido

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

(A la memoria de mi madre, Clementina)

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Miguel de Cervantes Saavedra nació en Alcalá de Henares en septiembre del año 1547 y murió en abril de 1616. La primera parte del Quijote se publicó en el año 1605 y la segunda parte de dicha obra en noviembre de 1615.

Esta breve indagación tiene su origen en mi pasión por la música y la literatura. El agrado y la satisfacción de releer una vez más esta obra de arte de la literatura universal, deteniéndome en las variadas citas y alusiones que hace Cervantes respecto de la música, entendida en su más amplia denotación y connotación, me ha significado un notable enriquecimiento intelectual y espiritual. Si, además, quienes la lean encuentren en ella algún sentido pedagógico que los impulse a adentrarse aún más en los derroteros casi infinitos que ofrece una obra de arte literaria de este género y, por otra parte, penetrar en el fascinante mundo de la música, entonces a mi alegría debo sumar una sincera satisfacción. En este sentido el presente trabajo apunta, no sólo al lector que conoce la obra, sino también, a quien por diversas razones no haya podido o tenido la valiosa experiencia de leerla.

Respecto a la explicitación de los términos alusivos a la música: conceptos musicales, voces organológicas y géneros musicales citadas en la obra, éstos irán, en general, siendo explicados en la medida que vayan apareciendo en su respectivo contexto y de acuerdo al orden natural de la lectura. Las citas posteriores que nombren la misma voz ya explicada anteriormente, solamente serán señaladas en

¹Se publica este trabajo como un homenaje de la *Revista Musical Chilena* a los 400 años de la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. La publicación se hará en dos números de la Revista. Para hacer su investigación, el autor del artículo se basó en la edición de la novela de Cervantes publicada en 1968 por la Editorial Turner. Sobre mayores detalles de la misma, consultar la bibliografía que se empleó en la indagación.

su debido argumento, sin mayor explicación y con el propósito de evitar redundancias. En estos casos el lector podrá remitirse a la primera ilustración verbal.

He tratado de darle continuidad al texto ya que en ocasiones, como es natural, pasan varios capítulos sin que aparezca ninguna alusión o referencia a la música. Respecto de los versos de los romances y los sonetos, éstos no se citarán *in extenso* –sólo y en general la primera y última estrofa– ya que lo primordial, en este aspecto, no es tanto el contenido de la forma poética, sino la definición musical respectiva. Sin embargo, el lector podrá disfrutar plenamente leyendo el texto completo en la obra misma.

En el prólogo, Cervantes anuncia el espíritu que dio origen a esta obra literaria que permanece completamente vigente luego de cuatro siglos de existencia:

“Qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?”².

Y a renglón seguido describe, mediante un texto lleno de musicalidad, la atmósfera que le otorgó el marco creativo y el solaz espiritual que necesitaba para el surgimiento de su novela.

“El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento”³.

No deja de ser importante recordar que las musas, en el pensamiento griego, aparecen como inspiradoras y protectoras de las artes: Clío, de la historia; Euterpe, de la música; Talía, de la comedia; Melpómene, de la tragedia; Terpsícore, de la danza; Erato, de la poesía amorosa y de los himnos; Polimnia, de los cantos sagrados y de los himnos; Urania, de la astronomía, y Calíope, de la poesía épica⁴.

Finalmente, Cervantes presenta los dos grandes personajes de este insigne relato que narra: “...la historia del famoso don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escudileras que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas”⁵.

²Cervantes 1986: t. I, 16.

³Cervantes 1986: t. I, 22.

⁴Ver Pérez-Rioja 1988:310.

⁵Cervantes 1986: t. I, 22.

Primera parte
Tomos I y II, capítulos I al LII

Capítulo I

La primera alusión a la música se encuentra al final del primer capítulo. En efecto, luego de haberle otorgado el nombre de Rocinante a su caballo, y haberse dado a sí mismo el nombre de don Quijote, añadiéndole el nombre de su reino y patria de La Mancha, "...no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma"⁶. Presto a hacer de este pensamiento su verdad y realidad, se acordó de una moza labradora, Aldonza Lorenzo, natural del Toboso, de quien antiguamente estuvo enamorado y decidió darle el título de Señora de sus pensamientos y la llamó "Dulcinea del Toboso [...] nombre, a su parecer, *músico* y peregrino y significativo"⁷. De tal manera que se puede decir que la música está contenida en un nombre, en el nombre de la mujer amada, de la mujer idealizada, es decir, subsumido en el texto y contexto del amor.

Capítulo II

La segunda mención a la música se refiere a la *armonía*, que junto al ritmo y la melodía se han considerado tradicionalmente como los parámetros esencialmente formativos de la música barroca-clásico-romántica, posterior a la época de Cervantes⁸. El contexto es altamente poético y está inserto en un monólogo que don Quijote rumiaba en la primera salida que hizo de su tierra, en el distrito del campo de Montiel, y que se refiere a cómo la posteridad relataría esta hazaña.

"—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: 'Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua *armonía* la venida de la rosada aurora [...]'"⁹.

La historia de la música no determina en forma fehaciente cuál o cuáles fueron los primeros instrumentos musicales que el hombre usó. Se habla que podrían haber sido los de percusión, pero también hay teorías que postulan a los de viento y finalmente los de cuerdas también tienen sus adeptos. La discusión queda abierta, si bien no resulta un tópico relevante en la musicología contemporánea. El hecho es que en la obra que estamos investigando, los tres primeros ins-

⁶Cervantes 1986: t. I, 37.

⁷Cervantes 1986: t. I, 38. Destacado del autor. De aquí en adelante, en todas las citas literales se destacarán, mediante cursivas, los conceptos que digan relación con la música.

⁸Modernamente y con la disolución del sistema tonal bimodal llevada a cabo por la llamada "Segunda escuela vienesa", formada por Arnold Schoenberg y sus discípulos Berg y Webern, el concepto armonía ha adquirido denotaciones y connotaciones diferentes.

⁹Cervantes 1986: t. I, 39.

trumentos que aparecen citados por Cervantes pertenecen a la familia de los de viento y son: la *trompeta*, el *cuerno* y el *silbato*. Los pasajes literarios pertinentes dicen relación con su primera llegada y estadia en una venta¹⁰ y que a don Quijote le pareció un castillo. Como tal esperaba "...que algún enano se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna *trompeta* de que llegaba caballero al castillo"¹¹. En realidad lo que sucedió fue "que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos [...] tocó un *cuerno*"¹², como señal para que la manada de puercos que se encontraba en los rastrojos se recogiera a su cubículo. Posteriormente y mientras nuestro Hidalgo –atendido por el ventero– comía un pedazo de pan negro y mugriento y una porción de bacalao mal cocido –que a él le parecían exquisitos manjares– "llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su *silbato* de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con *música*"¹³.

La *trompeta* es un aerófono de sección cilíndrica cuyos antepasados más lejanos se descubren en los tubos sonoros de caña, de bambú o de madera, provistos de una embocadura y en el extremo opuesto un pabellón. Existen referencias de su uso en casi todos los pueblos de la antigüedad tanto de oriente como de occidente. A partir del siglo XIII su uso se empieza a generalizar en el mundo cristiano. Por la potencia de su sonido se utiliza en ritos mágicos o iniciáticos, rituales agrícolas, cacerías, torneos, danzas, ceremonias, funerales, bandas militares, grandes orquestas, etc.¹⁴.

En la segunda parte de esta obra la *trompeta* es citada precisamente en el contexto de un torneo entre don Quijote y el lacayo Tosilos:

"Presente don Quijote en la estacada, de allí a poco, acompañado de muchas *trompetas*, asomó por una parte de la plaza, sobre un poderoso caballo, hundiéndola toda, el grande lacayo Tosilos [...]. Partióles el maestro de la ceremonia el sol, y puso a los dos cada uno en el puesto donde habían de estar. Sonaron los *atambores*, llenó el aire el son de las *trompetas*, temblaba debajo de los pies la tierra; estaban suspensos los corazones de la mirante turba, temiendo unos y esperando otros el bueno y el mal suceso de aquel caso"¹⁵.

El *cuerno* es un instrumento de viento hecho primitivamente con astas de reses de vacuno u otro animal y cuyo sonido, semejante a la trompa, es de antiquísima data. También se le denomina olifante en la Europa medieval.

El *silbato* es una de las formas más elementales de la flauta, generalmente emite un solo sonido, similar al silbo, y produce los primeros armónicos. Puede hacerse con cualquier material: hueso, cuerno, caña, corteza, madera, marfil, pie-

¹⁰Lugar o casa establecida en los caminos o des poblados para hospedaje de los pasajeros.

¹¹Cervantes 1986: t. I, 41.

¹²Cervantes 1986: t. I, 41.

¹³Cervantes 1986: t. I, 45.

¹⁴Ver Tranchefort 2002 : 256-266.

¹⁵Cervantes 1986: t. IV, 165-166.

dra, arcilla o metal. “Consta de un tubo generalmente corto, cerrado por un extremo y abierto por el otro; al soplar por dicho orificio se produce una sola nota, más o menos aguda según las dimensiones del tubo; la sonoridad suele ser estridente”¹⁶.

Hacia el final del capítulo y, mientras las mozas de la venta le ayudaban a sacarse la armadura, don Quijote se presentaba a ellas acomodando “al propósito presente este *romance* viejo de Lanzarote”¹⁷:

“Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél,
princesas de su rocino”¹⁸.

Debido a la importancia del género musical *romance* y de sus múltiples citas en la obra, como testimonio indefectible de la vigencia que estas viejas canciones tuvieron en la época, me referiré a este punto en la alusión más explícita que se encuentra en el capítulo siguiente.

Capítulo V

La voz que nos interesa en este capítulo es el *romance*. Derivado de los antiguos poemas caballerescos, fue, junto al *villancico*, muy popular en la España renacentista. En ese tiempo se conocía con el nombre de balada lírica, y podía ser recitado y/o cantado. Su contenido era de carácter épico y su origen fue precisamente España, región de Castilla. También se conoció y desarrolló en Italia. Imperó, aproximadamente desde el siglo XIII hasta mediados del siglo XVIII.

Los *romances* gozaban de gran popularidad, no sólo en la vida cortesana de los palacios, sino que también en las esferas populares, en la vida cotidiana de los campesinos, cabreros y una variopinta categoría de personajes.

Los primeros *romances* impresos corresponden al *Cancionero general*, compilado por Hernando del Castillo, y la primera colección dedicada en forma exclusiva a esta forma literaria y musical fue *Silva de romances*, compilada por Esteban de Nájera, en Zaragoza, en 1550. Los *romances* y *villancicos* compuestos y arreglados para canto a solo con acompañamiento instrumental aparecen en los libros de tablatura del siglo XVI¹⁹.

La cita de esta forma musical y literaria viene precedida del episodio que le aconteció a don Quijote con un grupo de mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia y que al Hidalgo Manchego le parecieron caballeros andantes y, como tales, se enfrentó a ellos pidiéndoles que confesaran que no había donce-

¹⁶Tranchefort 2002: 220.

¹⁷Cervantes 1986: t. I, 44.

¹⁸Cervantes 1986: t. I, 43.

¹⁹Ver Chase 1943: 50-52. Sobre mayores detalles del *romance*, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 2002: t. IX, 358-361.

lla más hermosa en el mundo que su señora, la emperatriz de La Mancha, Dulcinea del Toboso, so pena de enfrentarse en batalla con él. De resultas de esto don Quijote recibió una buena paliza propinada por un mozo que no aceptó los epítetos del Quijote. Así, tendido y malherido, fue encontrado por uno de sus vecinos, el labrador Pedro Alonso, pero que a don Quijote le pareció que era su tío el marqués de Mantua, ya que precisamente en esos momentos de desaliento recitaba el *romance* alusivo al famoso personaje:

“¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.

Y desta manera fue prosiguiendo el *romance*, hasta aquellos versos que dicen:

¡Oh noble marqués de Mantua,
mi tío y señor carnal!”²⁰.

“Don Quijote creyó, sin duda, que aquél era el marqués de Mantua, su tío, y así, no le respondió otra cosa si no fue proseguir en su *romance*, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el *romance* lo canta”²¹.

Capítulo VI

En este capítulo hay dos referencias a la música. Están ellas insertas en el contexto literario, que trata acerca del escrutinio que realizaran el cura y el barbero en el aposento del Quijote, para determinar los libros que debían ser quemados y aquellos que debían ser salvados. En un momento de su trabajo encontraron el libro *Diana*, de Jorge de Montemayor, cuyo contenido era de poesía. Creyendo que los demás libros que estaban junto a él también eran de poesía, decidieron no enviarlos a la hoguera. Sin embargo, la sobrina de don Quijote dijo que éstos igualmente podían ser peligrosos para la salud mental de su tío, porque “leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y *tañendo*, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza”²².

Una de las características de los pastores era precisamente *cantar* y *tocar* o *tañer* algún instrumento mientras apacentaban sus rebaños. Más adelante volveremos a encontrar esta relación.

La segunda cita se refiere al libro que encontró el barbero, del autor López Maldonado, intitulado *Cancionero*, y que se salva de la hoguera porque “tal es la suavidad de la voz con que los *canta*, que encanta. Algo largo es en las *églogas*, pero nunca lo bueno fue mucho: guárdese con los escogidos”²³.

²⁰Cervantes 1986: t. I, 60.

²¹Cervantes 1986: t. I, 61.

²²Cervantes 1986: t. I, 70.

²³Cervantes 1986: t. I, 72.

La *égloga* tiene su origen en la antigüedad clásica, “en la poesía helenística (siglo III a. de C.), y sobre todo en la obra de Teócrito, se definió como una de las formas más desarrollada del género bucólico o idílico-pastoril. Pero el paradigma de este género en las literaturas en lenguas romances son las *Bucólicas* de Virgilio”²⁴, compuesta por diez *églogas*.

La publicación de la primera edición de las *Bucólicas*, el año 39 a. de C., consagró a Virgilio como el más grande poeta romano. El éxito de estas *églogas* fue tan rotundo que incluso se llevaron a la escena. “Donato dice que eran interpretadas por *cantores* (recitantes o cantantes), pero algunas se escenifican”²⁵.

La *égloga* era un poema idílico cuya temática recreaba el ambiente pastoral y pastoril a través de diálogos entre pastores. Formas afines son precisamente la pastoral y el idilio. En el siglo XVI-XVII estos poemas se escribían como piezas dramáticas y se representaban en los llamados tablados, origen del teatro español. Muchas de ellas incluían música. Las *églogas*, pastorales e idilios se relacionan y figuran entre las formas dramáticas precursoras del origen y desarrollo de la ópera²⁶.

Los primeros españoles que imitaron a Virgilio son Juan del Encina, Herrera, Garcilaso y Fray Luis de León²⁷.

Capítulo VIII

Las referencias a la *música* que tienen como entorno la naturaleza que *canta* son variadas y hermosas. Las encontraremos a lo largo de esta obra en diversos contextos. En este caso la naturaleza se expresa musicalmente a través del *canto* de las aves.

En efecto, luego del suceso de los molinos de viento, don Quijote y su escudero Sancho pasaron la noche entre unos árboles. Durante todo su transcurso don Quijote no durmió pensando en su señora Dulcinea, remedando de esta manera a los caballeros andantes que pasaban la noche cerrada recordando a sus señoras. No fue así para Sancho que luego de haber comido, durmió toda la noche “y no fueran parte para despertarle, si su amo no lo llamara, los rayos del sol, que le daban en el rostro, ni el *canto* de las aves, que, muchas y muy regocijadamente, la venida del nuevo día saludaban”²⁸.

Capítulo XI

En el presente capítulo, y luego que el anterior culminara con el relato del combate de don Quijote con el vizcaíno y de la herida en la oreja que sufriera nuestro hidalgo, caballero y escudero se acostaron junto a las chozas de unos cabreros para pasar la noche. Los cabreros muy amablemente los invitaron a compartir su cena. Luego que hubieron saciado su hambre, don Quijote, tomando un puñado

²⁴Marchese 1991: 112.

²⁵Virgilio 2003: 37.

²⁶Ver Randel 1991: 159.

²⁷Virgilio 2003: 42.

²⁸Cervantes 1986:t. I, 82.

de bellotas, inició en voz alta un discurso acerca de la institución de los caballeros andantes cuyo fin era “defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos”²⁹. Todo ello como una forma de agradecer la atención recibida de parte de los cabreros.

Entonces uno de ellos dijo:

“-Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con pronta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que *cante* un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y esreberir y es *músico* de un *rabel*, que no hay más que desear”³⁰.

Tan pronto como el cabrero hubo dicho esto “llegó a sus oídos el *son* del *rabel*, y de allí a poco llegó el que lo *tañía*, que era mozo de hasta veintidos años, de muy buena gracia”³¹. Entonces, el que había tomado la voz cantante dijo: “Antonio, bien podrás hacernos placer de *cantar* un poco, porque vea este señor huésped que tenemos; que también por los montes y selvas hay quien sepa de música [...] ; y así, te ruego por tu vida que te sientes y *cantes* el *romance* de tus amores [...]. Y sin hacerse más de rogar, se sentó en el tronco de una desmochada encina, y, *templando* su *rabel*, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a *cantar*, diciendo desta manera:

ANTONIO

Yo sé, Olalla, que me adoras,
puesto que no me lo has dicho
ni aun con los ojos siquiera,
mudas lenguas de amoríos.

.....

Donde no, desde aquí juro
por el santo más bendito
de no salir destas sierras
sino para capuchino”³².

La forma musical *romance* aparece citada acompañada por el *son* de un *rabel*. El concepto *son* significa sonido que afecta agradablemente al oído. Se refiere a aquellos sonidos producidos con arte, tanto por los instrumentos como por la voz humana. Sin embargo, también se aplica a aquellos que produce la naturaleza: *cantos* de las aves y de los animales en general, brisas, vientos, etc. En esta obra el concepto *son* será usado en todas estas connotaciones y contextos.

La voz *templar* o afinar se refiere a ajustar un instrumento al tono o altura que le corresponde. En este caso se ajusta por medio de la tensión de las cuerdas del

²⁹Cervantes 1986: t. I, 106.

³⁰Cervantes 1986: t. I, 107.

³¹Cervantes 1986: t. I, 107.

³²Cervantes 1986: t. I, 107-109.

rabel. El *rabel* es un instrumento de cuerda frotada que se puede sujetar entre las piernas o sobre el hombro y accionarse con un arco curvo. Posee tres cuerdas afinadas por quintas que suelen tocarse de dos en dos con la central actuando de bordón y con una extensión de casi dos octavas. Probablemente “derivado del *rabab* árabe e introducido en la Península hacia el siglo XII. Es un antecedente mediato del *violín* aunque figura en ambientes cortesanos, era un instrumento popular y como tal se mantiene en el sureste de Europa”³³.

En la segunda parte del Quijote hay otra alusión al *romance*, pero esta vez acompañado del *arpa*. Los sucesos corresponden a la aventura vivida por el Hidalgo en el castillo de los condes cuando, luego que Sancho fue a posesionarse de la ínsula Barataria, se quedó a solas, subió a su aposento y al no poder conciliar el sueño, se levantó y se asomó al balcón que daba a un hermoso jardín. En ese momento y un tanto sorprendido escuchó el diálogo entre dos doncellas –Emerencia y Altisidora. Esta última, para burlarse del Quijote, simulaba estar enamorada del ilustre manchego y, con el propósito de hacerle saber su intención amorosa, le *cantó* un hermoso *romance* acompañado por el *arpa*:

“Recorrida, pues, y *afinada* la *arpa*, Altisidora dio principio a este *romance*.

¡Oh tú, que estás en tu lecho,
entre sábanas de holanda,
durmiendo a pierna tendida
de la noche a la mañana,
.....

Mi voz, ya ves, si me escuchas,
que a la que es más dulce iguala,
y soy de disposición,
algo menos que mediana.
Estas y otras gracias miras:
son despojos de tu aljaba;
desta casa soy doncella,
y Altisidora me llaman.

Aquí dio fin el *canto* de la malherida Altisidora, y comenzó el asombro del querido don Quijote”³⁴.

Capítulo XII

La siguiente cita musical se refiere a componer *coplas* y *villancicos*. En efecto, mientras estaban nuestros personajes todavía junto a los cabreros, llegó de la aldea uno de sus compañeros, Pedro, cuya misión era abastecerlos de víveres. Pero junto con ello le traía la noticia de que un pastor estudiante llamado Grisóstomo había muerto de amor por Marcela, la hija de un rico que solía vestirse de pastora.

³³González Lapuente 2003: 404. Sobre el rabel en Chile, ver Lavín 1995:15-28. Sobre mayores detalles del rabel, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 2002: t. IX, 3-4.

³⁴Cervantes 1986: t. IV, 66-67-68-69.

Pedro les habló de él, de sus estudios en Salamanca, de cuanto sabía y de “cómo Grisóstomo, el difunto, fue grande hombre de *componer coplas*, tanto, que él hacía los *villancicos* para la noche del Nacimiento del Señor, y los *autos* para el día de Dios, que los representaban los mozos del pueblo, y todos decían que eran por el cabo”³⁵. Era tal la belleza de Marcela que muchos quedaban enamorados: “Aquí suspira un pastor, allí se queja otro: acullá se oyen amorosas *canciones*, acá desesperadas *endechas*”³⁶.

El *romance* y el *villancico* eran formas muy populares de la época. El *villancico* era una forma poética musical española cuyo texto estaba estructurado por un estribillo o refrán que alternaba con una o varias estrofas denominadas *coplas* o pies. Como *copla* entonces se entiende cualquier composición poética breve que, bien aislada o en serie, sirve de letra en una *canción* popular. En la época medieval y renacentista “la *copla* era el equivalente estricto de lo que hoy designamos como estrofa”³⁷.

El contenido de los textos se refieren a temas variopintos: cortesanos, populares o religiosos. La forma musical *villancico* era una *canción* del pueblo. En alguna medida derivó de las *cantigas* –*cantos monofónicos* en honor a la Virgen María– cuyos códices se copiaran en la corte de Alfonso X, el Sabio. Por la importancia que tuvo el *villancico* en el Renacimiento español puede ser equiparado, guardando las proporciones, al madrigal europeo, pero sin llegar a los extraordinarios desarrollos que tuvo esta forma en el resto de Europa, sobre todo en Italia.

El llamado *Cancionero de Palacio*, contiene variados ejemplos de *villancicos*, escritas generalmente a tres o cuatro voces.

Respecto de las *endechas*, éstas eran composiciones líricas de carácter patético. Podían ser vocales o instrumentales. Su función era declamarse, cantarse o tocarse en ritos fúnebres o en ocasiones de gran tristeza y lamento. El cantor, a través de estas composiciones, expresaba y comunicaba su dolor o pena.

Capítulos XIII-XIV

Mientras un grupo de caminantes llevaba el cuerpo del pastor Grisóstomo al lugar en que pidió ser sepultado, su amigo Ambrosio procedió a coger los papeles del difunto para quemarlos, tal como fue la voluntad del muerto. En eso, un pastor alargó la mano y tomó algunos de ellos. Ambrosio, por cortesía, permitió que se quedara con los que había cogido. Vivaldo, que así se llamaba el pastor que había tomado los papeles, extendió uno y vio que tenía por título “*Canción desesperada*”³⁸. Como era el último escrito del difunto, Ambrosio y los demás personajes de la comitiva pidieron que lo leyera en voz alta. Vivaldo entonces dio lectura a los versos desesperados del difunto pastor y cuyo título era:

³⁵Cervantes 1986: t. I, 112.

³⁶Cervantes 1986: t. I, 112.

³⁷Marchese 1991: t. I, 116. Sobre mayores detalles del villancico, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 2002: t. X, 920-925.

³⁸Cervantes 1986: t. I, 127.

"Canción de Grisóstomo

Ya que quieres, cruel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un *son* doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.

.....
Canción desesperada, no te quejes
cuando mi triste compañía dejes;
antes, pues, que la causa do naciste
con mi desdicha aumenta su ventura,
aun en la sepultura no estés triste³⁹.

En el contexto del relato al texto sólo se le recita, pero con toda probabilidad habría sido compuesta por Grisóstomo para ser cantado.

Capítulo XVIII

En el presente texto don Quijote cree, en su fantasía, escuchar sonidos de *clarines* y *atambores*, que suelen preceder el enfrentamiento de dos ejércitos. En la realidad eran los balidos de dos manadas de ovejas y carneros que venían por el mismo camino de nuestros protagonistas. En efecto, luego de las aventuras que pasaron don Quijote y Sancho en la venta y que a nuestro Hidalgo le pareció un castillo, emprendieron el camino en busca de más aventuras. En eso vieron que por el camino que iban se levantaban a lo lejos dos grandes y espesas polvaredas. Inmediatamente don Quijote creyó que eran dos poderosos ejércitos que venían a enfrentarse en la espaciosa llanura por la que cabalgaban y que él otorgaría la victoria a la parte que ayudara. Y así se lo hizo ver a su escudero, pero como Sancho no veía nada de aquello, don Quijote le dijo: "¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los *clarines*, el ruido de los *atambores*?"⁴⁰.

Los instrumentos nombrados corresponden, el primero, al *clarín*, un aerófono de viento-metal, una especie de *trompeta* aguda bastante conocida durante el Renacimiento y cuyo uso y función está ligada a los toques militares, y el segundo a uno de percusión: el *tambor*. Este instrumento antiquísimo, perteneciente a las sociedades humanas más primitivas, tiene diferentes variedades. En el caso citado es un membranófono o *tambor* de membrana que es la variedad más universalmente conocida y extendida. Generalmente de afinación indeterminada, su uso está ligado a diversas ceremonias de toda índole: religiosas, sociales, militares, etc.

Capítulo XXII

La alusión a la *música* en este capítulo es indirecta. El pasaje en cuestión relata el diálogo que entabló don Quijote con un grupo de doce condenados a las galeras, que eran conducidos por guardias del Rey a cumplir sus respectivas condenas.

³⁹Cervantes 1986: t. I, 128-132.

⁴⁰Cervantes 1986: t. I, 173.

Iban encadenados. Esto movió a don Quijote a pedir a los guardias le informasen acerca de las causas o sentencias por las cuales llevaban de esa manera a esta gente. Uno de los guardias le dijo que preguntara directamente a los condenados. Así lo hizo don Quijote y preguntó al segundo de los condenados los delitos que había cometido. Éste no le respondió, pero en su lugar contestó uno de sus acompañantes quien dijo.

–Éste, señor, va por canario, digo por *músico y cantor*.

–Pues ¿cómo? –repitió don Quijote–. ¿Por *músicos y cantores* van también a las galeras?

–Sí, señor –respondió el galeote–; que no hay peor cosa que *cantar* en el ansia.

–Antes he yo oído decir –dijo don Quijote– que quien *canta*, sus males espanta.

–Acá es al revés –dijo el galeote–, que quien *canta* una vez, llora toda la vida.

–No lo entiendo –dijo don Quijote⁴¹.

Entonces uno de los guardias se encargó de explicarle al Hidalgo su confusión, haciéndole saber que “*cantar* en el ansia se dice entre esta gente *non santa* confesar en el tormento”⁴².

Las referencias al *músico* y al *cantor* culminan con este pensamiento que la tradición popular fue implantando a través del tiempo: “Quien *canta* sus males espanta”. A estas proposiciones o afirmaciones se les denomina, indistintamente, dicho, proverbio, refrán. Los orígenes de estas sentencias breves o pensamientos, que recogen la experiencia de la sabiduría popular, se pierden en el tiempo. Sancho es un especialista en decir refranes, costumbre que irrita bastante a don Quijote. En la segunda parte de esta obra don Quijote le explica a su escudero este concepto: “y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia”⁴³.

En este contexto se comprende la extrañeza de nuestro caballero que asocia la *música* y el *canto* a la alegría; mas, en este caso, el *cantar* tiene una connotación contraria al significado de este proverbio.

Capítulo XXIII

Don Quijote y Sancho se adentraron en Sierra Morena y allí, en las soledades de las montañas, el Hidalgo Manchego encontró una maleta vieja y raída que contenía varias prendas, entre ellas un pequeño libro escrito con buena letra que contenía un *soneto* al cual don Quijote dio lectura en voz alta. La *trova* –como la llamó Sancho– había sido escrita, según don Quijote, por un razonable poeta. Entonces y a la sazón dijo el escudero: “¿también se le entiende a vuestra merced de *trovas*?”⁴⁴. Y don Quijote respondió.

–Y más de lo que tú piensas– [...] y veráslo cuando llesves una carta, escrita en verso de arriba abajo, a mi señora Dulcinea del Toboso. Porque quiero que sepas, Sancho,

⁴¹Cervantes 1986: t. I, 216-217.

⁴²Cervantes 1986: t. 217.

⁴³Cervantes 1986: t. IV, 258.

⁴⁴Cervantes 1986: t. I, 230.

que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes *trovadores* y grandes *músicos*; que estas dos habilidades o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las *coplas* de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor⁴⁵.

Los *trovadores*, junto a los troveros, goliardos, juglares eran músicos y poetas que viajaban por doquier, realizando una labor artística y musical bastante importante, sobre todo en la sociedad medieval, pero también durante el Renacimiento se tienen noticias de su existencia. Los trovadores eran poetas provenzales del sur de Francia que escribían y trovaban en lengua de *oc*, esta particularidad los diferenciaba de los troveros, quienes escribían en la lengua de *oï* o sea del norte de Francia⁴⁶. Eran compositores e intérpretes de sus propias creaciones. En este contexto *trovar* significaba componer canciones, hacer versos.

A este respecto y en boca de Sancho, en el pasaje en el que conversaba con la duquesa y sus doncellas, se escucha: “si es que las *trovas* de los *romances* antiguos no mienten⁴⁷. Y más adelante, en la aventura de la cacería de un jabalí, se lee: “yo me acuerdo haber oído *cantar* un *romance* antiguo que dice:

De los osos seas comido,
Como Favila el nombrado⁴⁸.

Las formas musicales que de preferencia cultivaban estos músicos-poetas eran: la balada, el romance, el villancico, la pastorela, los lauda, el soneto, entre otras.

Capítulo XXIV

En este capítulo, que es continuación de la aventura de la Sierra Morena, queda en evidencia que don Quijote tenía razón al decirle a Sancho que el *soneto* leído provenía de un *cantor* avezado. A través del relato de un cabrero que cuidaba su rebaño en esos lugares, don Quijote y Sancho se enteraron que desde hacía algún tiempo el joven autor del soneto habitaba en esas quebradas. Entonces don Quijote decidió recorrer la sierra hasta dar con él, pero quiso la suerte que mientras escuchaba el relato del cabrero “en aquel mismo instante pareció por entre una quebrada de una sierra, que salía donde ellos estaban, el mancebo que buscaba⁴⁹. Al verlo, don Quijote le rogó que le relatara la causa de sus infortunios y las razones que lo impelieron “a vivir y morir entre esas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona⁵⁰.

Don Quijote se enteró, entonces, que su nombre era Cardenio, que pertenecía a un noble linaje y que había ido a parar allí a causa del infortunado amor que

⁴⁵Cervantes 1986: t. I, 230.

⁴⁶Ver Grout 1988: 81-88.

⁴⁷Cervantes 1986: t. III, 296.

⁴⁸Cervantes 1986: t. III, 304.

⁴⁹Cervantes 1986: t. I, 237.

⁵⁰Cervantes 1986: t. I, 239.

tuvo con una hermosa joven llamada Luscinda, a quien evocaba. “¡Ay, cielos, y cuántos billetes le escribí! ¡Cuán regaladas y honestas respuestas tuve! ¡Cuántas *canciones* compuse y cuántos enamorados *versos*, donde el alma declaraba y traslataba sus sentimientos, pintaba sus encendidos deseos, entretenía sus memorias y recreaba su voluntad!”⁵¹.

Prosiguiendo su relato, Cardenio contó cómo había conocido a Luscinda y lo aficionada que era a leer libros de caballería, sobre todo el *Amadís de Gaula* que él mismo le había regalado. No bien escuchó don Quijote nombrar este libro, que al punto lo interrumpió diciéndole, que si Luscinda era aficionada a tales libros no había necesidad de que Cardenio le hablase ya más de su belleza y entendimiento porque eso se daba por sabido y agregó, que hubiera deseado enviarle como presente otros libros que “junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Geraya, y de las discreciones del pastor Darinel, y de aquellos admirables versos de sus *bucólicas*, *cantadas* y *representadas* por él con todo el donaire, discreción y desenvoltura”⁵².

La voz *canción* alude, en este contexto, al texto tomado de los poemas denominados *bucólicas* o *églogas*, género de poesía cuyo tema trata de cosas concernientes a los pastores y en general a la vida campestre, como se ha señalado con anterioridad.

Capítulo XXV

Vuelve la cita del *romance* en el contexto de los hechos que suceden en Sierra Morena. Don Quijote le encarga a su escudero que lleve una misiva a su señora Dulcinea del Toboso, mientras él se queda en Sierra Morena haciendo penitencia en honor a su dama imitando, de esta forma, lo que otros caballeros andantes anteriores habían hecho en circunstancias semejantes. Sancho, que conocía bien a Aldonza Lorenzo, trataba de hacerle entender a su señor que ésta no era ninguna dama ni princesa como él creía, sino una moza trabajadora, hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales. Como respuesta a su escudero, don Quijote le relata un breve cuento, y agrega.

“¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los *romances*, las tiendas de los Barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto [...]. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco [...] y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo”⁵³.

Capítulo XXVII

Sancho inició su viaje al Toboso para entregar a Dulcinea la misiva de su amo. Pasando cerca de la venta en donde había tenido con don Quijote aventuras bas-

⁵¹Cervantes 1986: t. I, 241.

⁵²Cervantes 1986: t. I, 245-246.

⁵³Cervantes 1986: t. I, 261.

tante desastrosas, no quiso detenerse en ese lugar, a pesar de que era la hora de comer.

En eso salieron de la venta dos personas muy conocidas por él, pues eran de La Mancha. Se trataba del cura y del barbero. Éstos, al reconocer a Sancho, le preguntaron dónde se encontraba su amo. Sancho les dio noticia del lugar en donde estaba, agregando un relato pormenorizado de las aventuras y desventuras que juntos habían pasado.

Luego de oír atentamente al escudero, el cura y el barbero decidieron rescatar de Sierra Morena al Quijote que hacía penitencia en honor de su dama. Para ello elaboraron una estratagema que consistía en disfrazarse, uno de doncella andante y el otro como su escudero con el fin de presentarse ante don Quijote como una afligida princesa que le pedía el servicio de acompañarla adonde ella quisiese.

Habiendo conseguido los atuendos necesarios en la misma venta y guiados por Sancho, se adentraron en Sierra Morena en busca del Quijote. Al llegar a las proximidades del lugar, Sancho les dijo que él iría primero en busca de su señor para darle la respuesta que le había entregado la señora Dulcinea, respuesta inventada, puesto que la carta para la señora Dulcinea se quedó con el mismo don Quijote en el libro de memoria. Además, el cura y el barbero disuadieron a Sancho del cometido que su amo le había encargado, diciéndole que, en ese momento, era más importante sacarlo de donde estaba y que él tenía que ayudarles en esa importante empresa, pero que de todas maneras se adelantase y fuera a verlo.

Mientras el cura y el barbero yacían descansando a la sombra de algunos árboles "llegó a sus oídos una voz que, sin acompañarla *son* de algún otro *instrumento*, dulce y regaladamente *sonaba*, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien *cantase*. Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores y voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando lo que advirtieron que lo que oían *cantar* eran *versos*, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos"⁵⁴.

En este fragmento se presenta al instrumento por antonomasia, el más natural y acaso el más perfecto y bello, la voz humana que, encarnada en el enamorado Cardenio, *canta* hermosamente versos *a cappella*.

Capítulo XXVIII

Cuando el cura, luego de escuchar los *lamentos cantados* por el enamorado Cardenio, se aprestaba y preparaba para consolarlo, escucharon otra voz que también se quejaba con tristes acentos. Fueron a ver de quién se trataba y divisaron un mozo que se lavaba los pies en las aguas de un arroyuelo. Mas el personaje en un momento comenzó a soltarse los cabellos demostrando, ante la sorpresa de quienes lo observaban, que era en realidad una bella joven. Se acercaron conminándola a no huir porque eran gente de bien. Una vez tranquilizada, el cura le pidió que relatara por

⁵⁴Cervantes 1986: t. I, 278.

qué estaba sin compañía en esos solitarios andurriales y además vestida de ese modo. La joven, de nombre Dorotea, comenzó a relatarles su historia. Les habló de sus modestos pero nobles padres originarios de Andalucía y de las labores que como mayordoma realizaba en la hacienda y de cómo luego de sus labores cotidianas se entretenía en los oficios propios de su género: coser, tejer, y “leer algún libro devoto, o tocar el *arpa*, porque la experiencia me mostraba que la *música* compone los ánimos decompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”⁵⁵.

El *arpa* es un instrumento de cuerdas punteadas, un tipo de cordófono de forma triangular. Los tres tipos más conocidos son: el *arpa arqueada*, el *arpa angular* y el *arpa de bastidor* o *de marco*. Al igual que otros instrumentos, su origen se pierde en la prehistoria del tiempo. Basándose en estudios arqueológicos realizados en la ciudad de Ur se puede afirmar que se conocía en la civilización sumerio-caldea unos 3000 años a. de C. y en Egipto hacia el año 2700 a. de C. Durante la Edad Media fue uno de los instrumentos favoritos de los juglares, bardos, trovadores y minnesänger⁵⁶. En España fue muy usada desde la época del rey Alfonso X el Sabio y hasta los albores del siglo XVIII. Posteriormente, el arpa se fue perfeccionando técnicamente y se usa hasta hoy.

Continuando con su relato, Dorotea les habló de que uno de los hijos de un duque de Andalucía, de nombre Fernando, se enamoró de ella perdidamente, pero sólo para satisfacer su libido y quitarle su honra. Lo que logró empleando toda clase de artimañas, entre las cuales no estuvieron ajenas ni la mentira ni el soborno. “Sobornó toda la gente de mi casa, dio y ofreció dádivas y mercedes a mis parientes. Los días eran todos de fiesta y de regocijo en mi calle; las noches no dejaban dormir a nadie las músicas”⁵⁷.

Capítulo XXXIII

En este capítulo se cuenta la novela del *Curioso impertinente*. El relato ocurre en la ciudad de Florencia y se trata de dos buenísimos e íntimos amigos, Anselmo y Lotario. Anselmo se enamora de una bella doncella de nombre Camila con quien se casa, siempre aconsejado y apoyado por su amigo Lotario. Ocurre que Anselmo contento con su matrimonio y más con las virtudes de su esposa se siente insatisfecho y lleno de una curiosidad necia e impertinente, quiere poner a prueba a su mujer en las virtudes más caras que poseía: amor, honestidad, discreción, fidelidad, honradez.

Le cuenta su íntimo deseo a su amigo Lotario y le pide que él sea quien lo ayude en su equivocada empresa. Lotario le argumenta muchas razones con el propósito de hacerle ver su necedad y su error al pretender poner a inútil prueba a su buena esposa.

Anselmo empeinado en llevar a cabo su capricho, le responde que si él no lo ayuda va a recurrir a otra persona. Ante esto Lotario, muy preocupado por la

⁵⁵Cervantes 1986: t. II, 18.

⁵⁶Ver Tranchefort 2002: 103-106. Sobre mayores detalles del arpa, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 1999: t. I, 705-724.

⁵⁷Cervantes 1986: t. II, 19.

honra de su amigo, de su esposa y de la suya propia, se arriesga a prestarle ayuda. En este contexto aparece la referencia a la *música*.

“Abrazóle Anselmo tierna y amorosamente, y agradecióle su ofrecimiento, como si alguna grande merced le hubiera hecho; y quedaron de acuerdo entre los dos que desde otro día siguiente se comenzase la obra; que él le daría lugar y tiempo como a sus solas pudiese hablar a Camila, y asimismo le daría dineros y joyas que darle y que ofrecerle. Aconsejóle que le diese *músicas*, que escribiese *versos* de alabanza; y que cuando él no quisiese tomar trabajo de hacerlos, él mismo los haría. A todo se ofreció Lotario, bien con diferente intención que Anselmo pensaba”⁵⁸.

Capítulo XLI

En los capítulos anteriores ocurren varios sucesos de la mayor importancia, entre ellos que, mediante engaños, el cura, el barbero, Cardenio, Dorotea y Sancho logran sacar a don Quijote de Sierra Morena para conducirlo a su hogar. La estrategia consistía en que Dorotea se hiciera pasar por reina de Micomición, cuyo rey fuera asediado por un gigante. La petición de la ahora reina micomicona al Quijote era la defensa de su persona y la restauración de sus señoríos despojados por el tal gigante. Don Quijote, como caballero andante que era, no pudo ni quiso rechazar la petición de la reina y accedió a acompañarla hasta su reino y restituírle sus bienes perdidos.

La comitiva en su viaje de retorno llegó nuevamente a la venta donde sucedieron varios hechos: la lectura hecha por el cura de la *Novela del Curioso impertinente*, la batalla que tuvo don Quijote con un descomunal gigante; que no era otro que unos cueros de vino tinto, y la historia del *Cautivo*⁵⁹ —el capitán Ruy Pérez de Viedma— que, huyendo de su cautiverio en Argel en manos de los turcos, llegó a las costas de España en una barca junto a otros prisioneros y a la mora Zoraida, quien deseaba convertirse al cristianismo.

Luego de caminar fatigosamente en busca de algún poblado o algunas cabañas de pastores “llegó a nuestros oídos el son de una pequeña *esquila*, señal clara que por allí cerca había ganado”⁶⁰. Eran las tierras de Vélez Málaga.

Se cita aquí un idiófono, instrumento de percusión, la *esquila*, que es un “cencerro pequeño fundido en forma de campana” o campanilla que se cuelga alrededor del cuello de un ejemplar del ganado, sobre todo ovino, para mantener el rebaño unido y facilitar su ubicación. También se usa en los conventos y en las misas, respectivamente, para convocar a la comunidad o llamar la atención en el momento solemne de la consagración⁶¹.

En la segunda parte de esta obra, en el capítulo XXII, cuando don Quijote es descolgado por el primo del licenciado y su escudero en la cueva de Montesinos,

⁵⁸Cervantes 1986: t. II, 85.

⁵⁹Referencia autobiográfica de Cervantes relativa a su cautiverio de cinco años en Argel, desde de 1575.

⁶⁰Cervantes 1986: t. II, 189.

⁶¹Ver *Diccionario de la Lengua Española* 1992: 637. Sobre mayores detalles de la “esquila”, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 1999: t. IV, 799.

habla del *esquilón*. “Inadvertidos hemos andado en no habernos proveído de algún *esquilón* pequeño, que fuera atado junto a mí en esta misma sogá, con cuyo sonido se entendiera que todavía bajaba y estaba vivo; pero pues ya no es posible, a la mano de Dios, que me guíe”⁶².

Capítulo XLII

Se habían logrado reunir en la venta –aparte de don Quijote y Sancho, el ventero, su mujer, su hija y Maritornes– varios personajes principales, todos protagonistas de alguna historia: el cura, el barbero, Dorotea, Luscinda, Cardenio, el capitán Ruy Pérez de Viedma y Zoraida. A estos se agregó un nuevo huésped y su hija. El caballero resultó ser el licenciado Juan Pérez de Viedma, hermano menor del cautivo. Luego del emocionante encuentro de los dos hermanos y llegada la noche, toda la comitiva se recogió a reposar y dormir, excepto don Quijote que se ofreció para hacer la guardia del castillo, “porque de algún gigante u otro mal andante follón no fuesen acometidos, codiciosos del gran tesoro de hermosura que en aquel castillo se encerraba”⁶³.

Antes de que amaneciera “llegó a oídos de las damas una voz tan *entonada* y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que así se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien *cantaba*, y era una voz sola, sin que la acompañase *instrumento* alguno. Unas veces les parecía que *cantaba* en el patio; otras, que en la caballeriza; y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio, y dijo:

–Quien no duerme, escuche; que oirán una voz de un mozo de mulas, que de tal manera *canta*, que encanta”⁶⁴.

Capítulo XLIII

En este capítulo se explica y se conocen los versos del *romance* que cantaba el enamorado de Clara de Viedma, que en realidad no era un mozo de mulas sino don Luis, el hijo de un caballero del reino de Aragón, que, vestido de esa manera y para no ser reconocido por el oidor, seguía el coche donde iba su amada. Éste se detuvo en la venta y todos los huéspedes se acomodaron como pudieron. Las damas en su estancia y don Quijote como centinela de la venta, que creía que era un castillo.

Cuando estaba por amanecer escucharon el *romance* que *a cappella* cantaba con hermosa voz don Luis:

“Dulce esperanza mía,
que, rompiendo imposibles y malezas,
sigues firme la vía

⁶²Cervantes 1986: t. III, 201-202.

⁶³Cervantes 1986: t. II, 199.

⁶⁴Cervantes 1986: t. II, 199-200.

que tú mesma te finges y aderezas;
no te desmaye el verte
a cada paso junto al de tu muerte.

.....

Amorosas porfías
tal vez alcanzan imposibles cosas;
y ansí, aunque con las mías
sigo de amor las más dificultosas,
no por eso recelo
de no alcanzar desde la tierra el cielo”⁶⁵.

Clara, interrogada por Dorotea acerca de los pormenores de este amor secreto, le dijo: “Y más le sé decir: que todo aquello que *canta* lo saca de su cabeza; que he oído decir que es muy gran estudiante y poeta. Y hay más: que cada vez que le veo o le oigo *cantar*, tiemblo toda y me sobresalto, temerosa de que mi padre le conozca y venga en conocimiento de nuestros deseos”⁶⁶.

Capítulo L

Don Quijote y el canónigo discurrían acerca de las fantasías que relataban los libros de caballería. Don Quijote defendió el contenido de esas novelas como reales e inició, a modo de coloquio, una serie de interrogantes frente al canónigo que demostraban fehacientemente la imposibilidad de no creer en aquello que afirmaban estos libros tan caros a su persona. Entre las preguntas que se hizo don Quijote hay una alusión al arte musical.

“¿Cuál será oír la *música* que en tanto que come suena, sin saberse quién la *canta* ni adonde suena? ¿Y después de la comida acabada y las mesas alzadas, quedarse el caballero recostado sobre la silla, y quizá mondándose los dientes, como es costumbre, entrar a deshora por la puerta de la sala otra mucho más hermosa doncella que ninguna de las primeras, y sentarse al lado del caballero, y comenzar a darle cuenta de qué castillo es aquél, y de cómo ella está encantada en él, con otras cosas que suspenden al caballero y admiran a los leyentes que van leyendo su historia?”⁶⁷.

Luego de esta larga e interesante conversación acerca del contenido de los libros de caballería, sus autores y lectores; la comparsa se dispuso a comer. En eso estaban cuando “oyeron un recio estruendo y un *son de esquila*, que por entre unas zarzas y espesas matas que allí junto estaban sonaba, y al mismo instante vieron salir de entre aquellas malezas una hermosa cabra, toda la piel manchada de negro, blanco y pardo”⁶⁸. Tras el animal venía el cabrero que a grandes *voces* conminaba a la cabra a que se detuviese o que volviese al aprisco en donde estaría más segura. Le decía:

⁶⁵Cervantes 1986: t. II, 202.

⁶⁶Cervantes 1986: t. II, 204.

⁶⁷Cervantes 1986: t II, 268-269.

⁶⁸Cervantes 1986: t. II, 271.

“Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! Volved, volved, amiga; que si no tan contenta, a lo menos estaréis más segura en vuestro aprisco, o con vuestras compañeras; que si vos que las habéis de guardar y encaminar andáis tan sin guía y tan descaminada, ¿en qué podrán parar ellas?”⁶⁹.

El canónigo, asombrado por el lenguaje y las verdades dichas por el cabrero, le rogó que se sosegara y le invitó a compartir sus alimentos.

Capítulo LI

Después que el cabrero, de nombre Eugenio, hubo comido, agradeció la buena y generosa acogida y les invitó a que escuchasen su historia de amor. Tratábase ésta de un hombre rico cuya mayor dicha era su hija –de nombre Leandra– que era toda hermosura, discreción, donaire y virtud. Naturalmente todos los jóvenes del lugar y del exterior la pedían en matrimonio, y entre ellos estaba el cabrero que relataba la historia y otro joven del mismo pueblo. El padre de la moza, que no sabía a quién escoger de entre los dos, porque ambos eran dignos de su hija, determinó decírselo a Leandra.

Entretanto llegó al pueblo otro joven, Vicente de la Rosa, hijo de un pobre labrador del mismo lugar y que venía de las Italías. Contaba innumerables hazañas que dejaban asombrados a todos quienes lo escuchaban incluyendo a la propia Leandra; pero, además, “añadiósele a estas arrogancias ser un poco *músico* y tocar una *guitarra* a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar; pero no pararon aquí sus gracias; que también la tenía de poeta, y así, de cada niñería que pasaba en el pueblo, componía un *romance* de legua y media de escritura. Este soldado, pues, que aquí he pintado, este Vicente de la Rosa, este bravo, este galán, este *músico*, este *poeta* fue visto y mirado muchas veces de Leandra, desde una ventana de su casa que tenía la vista a la plaza”⁷⁰.

El hecho es que la joven terminó enamorándose del soldado *cantor* y *poeta*. Decidió entonces abandonar su hogar robando a su padre dineros y preciosas joyas, y, junto a Vicente, huyó de su casa. Su padre, triste y deshonorado, pidió a la justicia que la encontrara. Los cuadrilleros recorrieron caminos y bosques hasta que al cabo de tres días, la hallaron en una cueva.

Confesó entonces la joven que había sido engañada por el soldado quien, luego de robarle dineros y joyas –pero no su honor–, huyó del lugar dejándola encerrada en la cueva en donde la encontraron. El padre decidió entonces, como castigo, encerrarla en un monasterio. Desde ese mismo momento todos los enamorados de Leandra vivían lamentándose de estos acontecimientos. Por su parte, los jóvenes Eugenio y Anselmo decidieron dejar la aldea. El cabrero relataba que se vinieron a este valle, donde Anselmo, “apacentando una gran cantidad de ovejas suyas propias, y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o *can-*

⁶⁹Cervantes 1986: t. II, Capítulo L, 271.

⁷⁰Cervantes 1986: t. 276.

tando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas[...] Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de qué quejarse, sólo se queja de ausencia; y al son de un *rabel*, que admirablemente *toca*, con *versos* donde muestra su buen entendimiento, *cantando* se queja”⁷¹.

Aparece citado aquí otro cordófono, la *guitarra*, instrumento de cuerda punteada, de mástil largo, caja de resonancia ovalada con una cintura en el medio y fondo plano, cuyos orígenes –al igual que muchos otros instrumentos– se pierde en el tiempo. Instrumentos similares fueron utilizados en la antigüedad, existen representaciones asirias e hititas que se remontan a más de mil años antes de nuestra era. Al parecer la *guitarra* toma su nombre del vocablo griego *kithara*, lo que hace suponer que derivaba de las cítaras grecorromanas a las cuales se les habría añadido posteriormente un mástil⁷².

En España este instrumento fue muy popular a partir del siglo X. Se conocían dos tipos de *guitarra*: la morisca y la latina. Posteriormente aparecieron otros tipos de *guitarra*, entre ellas la *vihuela* o *vigüela*, de gran uso en el Renacimiento, principalmente en la Península. Por ser instrumentos cortesanos dieron lugar a un vasto repertorio instrumental y vocal, constituido este último principalmente por *romances* y *canciones*, madrigales y fantasías para voz y guitarra, cuyos temas se inspiraban en vivencias nacionales. Respecto al desarrollo, repertorio, publicaciones y ejecutantes de estos instrumentos, España, sin duda, es el adalid.

Capítulo LII

El cuento del cabrero causó gran satisfacción a toda la concurrencia, tanto por el contenido como por el tono y estilo, dando prueba de que aquello que había dicho el cura era verdad, “que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos”⁷³.

En este último capítulo, que cierra la primera parte del Quijote, hay dos alusiones a la *música* insertas en varios acontecimientos de los más importantes, entre los que se cuentan la pendencia que tuvo don Quijote con el cabrero Eugenio; la aventura que el Caballero de la Triste Figura tuvo con los personajes –disciplinantes– que portando la imagen de la Virgen María realizaban una procesión y una rogativa a una devota ermita de aquel valle para pedir que cesase la gran sequía que assolaba la comarca y, finalmente, el regreso de don Quijote y Sancho Panza a su aldea.

Mientras don Quijote se daba de puños con el cabrero Eugenio, “oyeron el son de una *trompeta*, tan triste, que les hizo volver los rostros hacia donde les pareció que *sonaba*”⁷⁴. Al momento el Caballero Andante dejó de lado la gresca, y al

⁷¹Cervantes 1986: t. II, 278.

⁷²Ver Tranchefort 2002: 138. Sobre mayores detalles de la guitarra, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 2000: t. VI, 128.

⁷³Cervantes 1986: t. II, 272.

⁷⁴Cervantes 1986: t. II, 281.

ver la comitiva de los disciplinantes con trajes tan extraños y portando una imagen de luto, montó sobre Rocinante y las emprendió contra ellos, diciéndoles:

“Vosotros, que, quizá por no ser buenos, os encubristis los rostros, atended y escuchad lo que deciros quiero. Los primeros que se detuvieron fueron los que la imagen llevaban; y uno de los cuatro clérigos que *cantaban* las *letanías*, viendo la estraña catadura de don Quijote, la flaqueza de Rocinante y otras circunstancias de risa que notó y descubrió en don Quijote, le respondió diciendo”⁷⁵ [...]. Hasta aquí el texto que nos interesa.

Las *letanías* tienen su origen en Oriente. Son plegarias que constan de una serie de invocaciones, súplicas y peticiones *cantadas* o *recitadas* mediante las cuales se invocan los santos, la Trinidad y sobre todo la Virgen María (letanías mayores). Musicalmente se caracterizan por la utilización de una misma melodía o entonación para todas ellas. Las letanías denominadas menores son de origen galicano. En el siglo XVI se compusieron polifónicamente; este género se siguió cultivando hasta aproximadamente el siglo XVIII⁷⁶.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE

1986 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. [Colección *Itálica*, 4 tomos]. Madrid: Editorial Turner. En esta edición se ha seguido el texto de Luis Andrés Murillo.

CHASE, GILBERT

1943 *La música en España*. Traducción de Jaime Pahissa. Buenos Aires: Librería Hachette.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

1992 21ª Edición. Madrid: Real Academia Española.

DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMÉRICA

1999-2002 Ed. Emilio Casares Rodicio. 10 tomos. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 10 tomos.

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO

2003 *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

GROUT, DONALD JAY. CON LA COLABORACIÓN DE CLAUDE V. PALISCA

1988 *Historia de la música occidental*. Traducción de León Mames. 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial.

LAVIN, CARLOS

1955 “El rabel y los instrumentos chilenos”, *RMCh*, X/48 (enero), pp.15-29.

MARQUESE, ANGELO

1991 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Traducción de Joaquín Forradillas. Barcelona: Editorial Ariel.

⁷⁵Cervantes 1986: t. II, 283.

⁷⁶Ver González Lapuente 2003: 273. Sobre mayores detalles de las letanías, ver *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 2000: t. VI, 892-895.

PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO

1988 *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecno.

RANDEL, DON MICHAEL

1991 *Diccionario Harvard de Música*. Traducción de Victoriano Pérez. México: Editorial Diana.

TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ

2002 *Los instrumentos musicales en el mundo*. Traducción de Carmen Hernández Molero. Madrid: Alianza Editorial.

VIRGILIO MARÓN, PUBLIO

2003 *Obras completas*. Versión bilingüe latín castellano. Traducción de Bucólicas, Geórgicas y Envida: Aurelio Espinosa Pólit. Madrid: Cátedra.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de octubre de 2004 al 31 de marzo de 2005, se han interpretado en el país las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 26 de octubre de 2004, se presentó la pianista Patricia Castro. En el recital que ofreció incluyó los *Estudios* N° 4 y N° 6 de Pedro Humberto Allende. Por otra parte, el 29 de noviembre, en esta misma sala se realizó un concierto en homenaje a Pablo Neruda, bajo el título de "Invoco un nombre: Pablo". Actuó en esa ocasión, en la primera parte, la soprano Gabriela Lehman, el guitarrista Juan Mouras y el guitarronista Américo Huerta. El programa que abordaron fue el siguiente: *Vuelvo como vuelve el río* (canto a lo poeta), en guitarra y guitarrón; *Refalosa del volantín* para guitarra y guitarrón, de Juan Mouras; *No te quiero sino porque te quiero* (voz, guitarra y guitarrón), con texto de Pablo Neruda, de Juan Mouras; *Canción mapuche* (recopilación de Carlos Isamitt), con voz, birimbao y guitarra golpeada; *Volver a los diecisiete*, con guitarra y guitarrón, de Violeta Parra, y *Cueca de la libertad*, con texto de Américo Huerta y música de Juan Mouras, para voz, guitarra y guitarrón. En la segunda parte del programa el grupo de cámara Proarte de la Universidad de los Lagos estrenó, en Santiago, con música de Juan Mouras y textos de Enrique Valdés, *Invocó un nombre: Pablo*, para soprano, Gabriela Lehman; recitador, Rubén Molina; flauta, Ana María García; clarinete, Gustavo Pérez; violoncello, Enrique Valdés, y piano, María Luisa Araya.

Centro Cultural de España

Del 13 al 18 de octubre se llevó a cabo el IV Festival de Música Electrónica de Santiago "Ai-maako 2004", organizado por la Comunidad Electroacústica de Chile (CECH) y el Centro de Música y Tecnología de la Escuela de Música de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).

El festival se realizó con el apoyo del Centro Cultural de España y del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. Así, se pudo invitar a Elsa Justel (Argentina/Francia) y a Federico Schumacher (Chile/Francia). Ambos maestros prepararon conciertos y realizaron conferencias y talleres, las que fueron respaldadas por una gran asistencia de público. Durante los 12 conciertos programados, se mostró un total de 82 obras de las más diversas partes del globo. Las composiciones se escucharon a través de un sistema de difusión de 22 parlantes, inédito en Chile, el que se operó en vivo durante los conciertos. Este sistema permitió la espacialización o efecto fonocinético del sonido a través de los parlantes que rodearon a la audiencia. De esta manera, el público asistente pudo percibir claramente el movimiento espacial de ondas sonoras a través de la sala. Hubo seis conciertos de selección internacional, conformados por 42 obras seleccionadas de un total de 149 llegadas a Chile. Además de estos conciertos, se realizaron otros seis con programaciones especiales, entre los que destacaron el concierto dedicado al Instituto de Música Electroacústica de Bourges (IMEB), el concierto con las obras ganadoras de la Tribuna Internacional de Música Electroacústica TIME-ROMA 2004, y el concierto de compositores chilenos CECH, este último dedicado al Premio Nacional de Arte mención Música 2004, maestro Cirilo Vila.

Revista Musical Chilena, Año LIX, Enero-Junio, 2005, N° 203, pp. 107-121

Las obras chilenas presentadas en el festival fueron: *Estrellas compactas*, de Federico Schumacher; *Zapping Zappa*, de Felipe Orondo; *TTK*, 81 micropiezas para saxofón (Miguel Villafruela), y electroacústica, basada en el Tao Te King de Lao Tse, (selección de 10 micropiezas), de José Miguel Candela; *Entorno II*, para saxofón (M. Villafruela) y electroacústica, de Carlos Silva; *Objetos encontrados*, de Felipe Orondo; *Exzumo*, audiovisual, de Félix Lazo; *ePiano*, de Rodrigo Cádiz; *Medusa II*, para percusión (Gerardo Salazar) y electroacústica, de Paola Lazo; *Corpus*, de Matías Troncoso; *Minga*, para 8 canales, de Federico Schumacher; *Hoy es 16*, de Marcelo Espíndola; *Delta*, de José Miguel Candela, y *Hors Chant*, audiovisual, de Adolfo Kaplán.

José Miguel Candela

Del 29 de noviembre al 5 de diciembre se desarrolló el IV Festival de Guitarra Iberoamericana. Se interpretaron las siguientes obras de autores chilenos. El 29 de noviembre Wladimir Carrasco presentó *Heráclito el oscuro* (sonata), de Alberto Cumplido. El 30 de noviembre se interpretó *Fantasia*, op. 25, para guitarra (Luis Orlandini), de Carlos Botto; *Jetzt*, para guitarra (Cristián Alvear) y flauta (Nicolás Faunes), de Pablo Aranda; *Budi*, para flauta (Nicolás Faunes), guitarra (Cristián Alvear) y cello (Isidoro Edwards), de Gustavo Barrientos, y *Moradas de hastío*, de Alberto Cumplido, que interpretó el mismo conjunto. El 30 de noviembre Jorge Díaz presentó sus piezas *Nervioso*, *Club de Toby*, *La encañada*, *Melódica*, *Chorizoy Cocodrilo*, que interpretaron Jorge Díaz (guitarra), Hugo Díaz (violín), Hugo Rojas (bajo) y Carlos Cortez (batería). El 1 de diciembre José Antonio Escobar tocó *Chacarera*, *La yuxtapuesta* (cueca), *Chiloética* y *Chacarera de Ramírez*, de Juan Antonio Sánchez, y el estreno en Chile de *Sonata* (2004), de Javier Farías. Y el 3 de diciembre se presentó Alberto Cumplido con sus obras *Mercado*, *Poética*, *Espíritu y memoria*, *Danzak* y *El sueño del minotauro* (sobre una obra de Smith Brindle), siendo acompañado por un quinteto de cuerdas dirigido por Luis José Recart y el percusionista Ricardo Vivanco.

Escuela Moderna de Música

La Escuela Moderna presentó mensualmente a su Orquesta Moderna de Chile, un día en el Centro Cultural Matucana 100 y, al siguiente, en el Teatro Escuela Moderna.

En el concierto de los días 27 y 28 de octubre se incluyeron en el programa el estreno de *Invocación segunda* para orquesta de cuerda, de Sebastián Vergara, el estreno de *Concierto*, para flauta travesera (Marcela Bianchi), flauta dulce (Carmen Troncoso) y orquesta de cuerdas, de Carlos Zamora, el estreno de *Musicharán*, para charango (Horacio Durán) y orquesta de cuerdas, de Celso Garrido-Lecca, y el estreno *Mamanchi*, de Rodrigo Cuturrufo, para trompeta (Cristián Cuturrufo), guitarra eléctrica (Daniel Lencina), flautones chinos, antaras, trutucas, sonajeros andinos y orquesta de cuerdas. El director del concierto fue Luis José Recart. Los días 29 y 30 de octubre, en el programa ofrecido por la Orquesta Moderna de Chile, que dirige Luis José Recart, se estrenó *Aranko*, de Pedro Suau. Finalmente, en el programa de la mencionada orquesta realizado los días 22 y 23 de diciembre, se interpretaron las obras *Dromo*, de Alejandro Guarello, y *Rezagos*, de Javier Farías.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

En el III Ciclo de Cantantes Jóvenes 2004 (15 al 29 de junio) se interpretaron en el Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano las siguientes obras de compositores nacionales: el 15 de junio, *El alba del alhelí* (*Madrigal del peine perdido*, *La guitarra*), para soprano (Mariana González Cox) y piano (Maribel Adasme), de Juan Orrego-Salas; el 17 de junio, *El alba del alhelí* (*Prólogo*, *La flor del candil*, *La gitana*), para soprano (Alicia Alarcón) y piano (Alfredo Saavedra), de Orrego-Salas; el 24 de junio, *El canto de la luna*, para soprano (Carla Andrade) y piano (Mario Lobos), de Enrique Soro, y *Madrigal* para tenor (Francisco Mañalich) y piano (Mario Lobos), de Alfonso Letelier, y el 29 de junio *Te recuerdo Amanda* (transcripción de Cirilo Vila), para barítono (Juan Pablo Dupré) y piano (Alfredo Saavedra), de Víctor Jara, y *Nel bosco e In souvenir*, para soprano (María Carolina Muñoz) y piano (Alfredo Saavedra), de Enrique Soro.

Entre el 31 de agosto y el 9 de septiembre se efectuó en el Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, el IX Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2004. Se presentaron las siguientes composiciones de autores nacionales: *Canciones de asombro*, para mezzosoprano (Elena Pérez), violín (Leonardo Godoy), cello (Paulina Mühle-Viehoff) y piano (Silvia Sandoval), de Pablo Délano, en el recital del 31

de agosto; *Trinca*, para dos guitarras (Mauricio Gómez Gálvez y Patricio Araya), de Felipe Pinto D'Aguiar, y *Negrilo*, para dúo de guitarras (los mismos intérpretes), de Andrés González, obras interpretadas el 2 de septiembre.

Universidad Católica. Centro de Extensión

Del 4 al 8 de octubre de 2004 se realizó el II Festival Presencias de las Músicas Actuales en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica (PUC). Este festival, así como el III Coloquio Internacional sobre Estética y I Seminario Latinoamericano de Ciencia-Arte (6 a 8 de octubre) efectuados en el Instituto Profesional Autónomo Escuela Moderna de Música, contaron con el apoyo en Chile de la Escuela Moderna de Música, la PUC, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad de Chile, la Universidad Internacional SEK y la Universidad Técnica Federico Santa María y la colaboración de una veintena de instituciones oficiales y privadas del extranjero. En el Festival se presentaron obras de compositores de Argentina, Chile, Cuba, Brasil, Ecuador, Estados Unidos de Norteamérica, Perú y Puerto Rico.

En la programación de conciertos se incluyó una serie de obras de compositores nacionales. En el concierto del 4 de octubre se escucharon las siguientes: *Ceremonial II*, para piccolo y bajón cromático, de Leonardo García; *Duelo de Rhin y Merlot*, para clarinete y 2 bajones cromáticos, de Boris Alvarado; *Resonantes*, para 4 flautas y 6 flautas bajas pregrabadas, de Aliocha Solovera, y *Relief 2b*, para 2 tarkas, flauta en sol, flauta baja y electroacústica, estreno en Chile, de Boris Alvarado. Todas estas obras fueron interpretadas por el Ensemble Antara de la PUC, que dirige Alejandro Lavanderos. Además, la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, de Argentina, dirigida por Alejandro Iglesia Rossi, presentó *Lonquén*, estreno en Chile, de Sergio Ortega. En el recital del 5 de octubre se interpretó *Quattro liriche brevi*, op. 61, de Juan Orrego-Salas, obra presentada por Miguel Villafruela (saxofón) y Leonora Letelier (piano). Por su parte, el Ensemble Contemporáneo de la Universidad de Chile, dirigido por Aliocha Solovera, interpretó *Espejismos*, de Cristián Vásquez, y *Grissalla sobre papel*, estreno de Juan Pablo Abalo. En el concierto del día siguiente el Ensemble Trok-Kyo de percusiones de la Universidad de Chile, dirigido por Eduardo Cáceres, incluyó en su programa *Estudio para percusión N°4* de Carlos Zamora. El 7 de octubre el Trío de Cámara Eléctrico de la Escuela Moderna de Música estrenó *Trio, El mate, La abuela y El abuelo*, de Mauricio Cornejo; el Sexteto de cuerdas de la Escuela Moderna de Música estrenó *Te en Batuco y Sex-Teto*, también de Mauricio Cornejo; además el Cuarteto de Guitarras Eléctricas Cuadros de la Escuela Moderna de Música presentó *Nada es perfecto*, de Emilio Miranda, *Luchín* (arreglo de Gastón Apablaza) y *El aparecido* (arreglo de Sebastián Vergara), de Víctor Jara, *A lo lejos y Charrasqueado*, de Mauricio Yazigi. En el último concierto, el 8 de octubre, el Ensemble de Guitarras Eléctricas de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso estrenó *Kotó*, de Boris Alvarado.

En el Salón Cardenal Fresno del Centro de Extensión de la PUC, el 8 de noviembre, se realizó un Homenaje a Neruda, a cargo del Ensemble Oriente de la PUC. El programa estuvo configurado por las siguientes obras: *CDTI* para ensamble y sonidos electroacústicos, de Rodrigo Sigal; *La noche en la isla*, op. 125-A, y *El viento en la isla*, op. 125-B, para barítono (Leonardo Aguilar) y conjunto instrumental, con textos de Pablo Neruda, de Hernán Ramírez; *Nerudiana*, acotación épica para dos actores (Sidharta Corvalán y Pamela Díaz-Lobos) y 11 instrumentos, sobre textos de *Pelleas y Melisanda* de Pablo Neruda, y *Palabras de poeta*, para narrador (Luis Vera) y conjunto instrumental, con textos de Pablo Neruda, de Fernando García. La dirección musical de las obras estuvo a cargo de Boris Alvarado.

Del 22 al 28 de noviembre se desarrolló, en el salón Cardenal Fresno del Centro de Extensión el XIV Festival de Música Contemporánea Chilena. El día 22 de noviembre se escucharon las siguientes obras de autor nacional: *Lamentos de Puelche*, para flauta (Paola Muñoz) y electrónica, de Juan Pablo Abalo; *Asir*, para conjunto instrumental, de Santiago Astaburuaga; *Espejismos*, para conjunto instrumental, de Cristián Vásquez; *Corpus V2*, para flauta (Pablo Ramírez) y electrónica, de Matías Troncoso, e *In-verso*, para conjunto instrumental, de Aliocha Solovera. La agrupación instrumental que participó en el concierto fue el Ensemble Contemporáneo dirigido por Aliocha Solovera. En el concierto del 23 de noviembre se incluyeron las siguientes composiciones: *Arutceles*, para violín (Paula Poveda) y piano (Dante Sasmay), de Felipe Hidalgo; *Dúo tres*, para percusiones (Gerardo Salazar) y saxofón (Miguel Villafruela), de Gabriel Matthey; *Saxophon Quartet*, op. 8, (Cuarteto Villafruela), de Ramón Gorioitía; *Koni*, para clarinete bajo (Dante Burotto) y percusiones (Ricardo Vivanco y Gerardo Salazar), de Paola Lazo; *Antisonatachilótica A2*, para percusión (Gerardo Salazar) y piano (Miguel Ángel Jiménez), de Eduardo Cáceres; *Horizontal-vertical-oblicuo*, de Jorge Springinsfeld, y *La Santa Cruz de Aroma habló a*

Huasquiña (obra por encargo SCD 2003), de Rafael Díaz, ambas interpretadas por el Ensamble Antara de la PUC. En el tercer concierto se presentó *Jugar*, de Federico Schumacher, dentro de la actuación del Pierrot Lunaire Ensemble de Viena. El recital del 25 de noviembre incluyó *Da*, para dos flautas, (Karina Fischer y Guillermo Lavado), de Pablo Aranda; *Flexflo*, para dos flautas (los mismos intérpretes), de Alejandro Guarello, y *Nodo*, para dos flautas solistas (Fischer y Lavados) y conjunto instrumental (Taller de Música Contemporánea UC) bajo la dirección de Pablo Aranda, de Cristián Morales. El concierto del 27 de noviembre estuvo a cargo del Taller de Música Contemporánea UC, dirigido por Pablo Aranda y presentaron las siguientes obras: *Muerto*, de Rodrigo Arriagada; *Nada*, de Álvaro Núñez; *Budi*, de Gustavo Barrientos; *Cantos de Catulo*, de Tomás Koljatic; *Foliv*, de Andrés Núñez, y *Jayux-aus*, de Daniel Osorio. En el último recital se presentaron las siguientes creaciones: *Il senvio II*, para dos violines (Cecilia Carrère e Isidro Rodríguez), de Miguelángel Clerc; *Balos*, para dos violines (los mismos intérpretes), de Gabriel Gálvez; *Keana (Padre Nuestro)*, para soprano (Paulette L'Huissier), guitarra (Sebastián Wallerstein), percusiones (Mauricio Ruiz y Cristián Villagrán) y piano (Rodrigo Rubilar), de Manuel Contreras, quien también actuó como director; *Juegos de arteificio*, para clarinete (Luis Rossi), de Fernando Rosas; *Cafralange*, para dos violines (C. Carrère e I. Rodríguez), de Sebastián Jatz, y *Baff*, para flauta (Karina Fischer), violín (Sebastián Acevedo), piano (Clara Sandoval), oboe y corno inglés (Francisco Naranjo), percusión (Cristián Hirth), dirigidos por Jorge Cornejo, de Anselmo Ugarte.

Universidad de Chile, Auditorio Facultad de Arquitectura y Urbanismo

En los días 25, 27 y 29 de octubre se llevó a efecto el Encuentro de Jóvenes Compositores de Chile. El 25 se interpretaron las siguientes obras: *El imaginario de Arkel* (electrónica), de Nicolás Lascar; *Aromos* para tenor (Daniel Farías) y piano (Pilar Peña), de Héctor Garcés sobre textos de Nicanor Parra; *Amena* (sintetizador), de Iván Aedo; *Zentralgefängnis* (electrónica), de Pedro Álvarez; *Para hablar desde la muerte*, para tenor (Daniel Farías), guitarra (Matías Insunza), cello (Miguel Arredondo) y piano (Miguel Sepúlveda), de Christian Pérez; *Recitativos*, para tenor (Daniel Farías) y piano (Miguel Sepúlveda), de Fernando García, y *Optikalis 01* (audio visual), de Andrés Ferrari. El 27 de octubre se escucharon las siguientes obras: *Preludus yn Pajarystykus II y III*, para piano (Víctor Ortiz), de Víctor Ortiz; *Tríptico N°1*, para flauta (Vicente Vaccani) y piano (Víctor Ortiz) de Álvaro Jiménez Palomino; *Jugesis I* (electrónica), de Sebastián Ramírez; *Canción de cuna para un hipopótamo*, para cello (Javiera Abalo) y piano (Kenya Godoy), de Guillermo Eisner; *La mujer perfecta*, para piano (Carolina Holzapfel) y voz en off, de Carolina Holzapfel; *Tonada N° 5*, de Pedro Humberto Allende, *La curicana* (tonada) y *Preludio*, de Ramón Hurtado; estas tres últimas obras fueron interpretadas por el Conjunto de Percusiones Rythmus, que dirige Elena Corvalán. En el último programa del encuentro se tocaron las siguientes composiciones: *No hay mal que del capital no venga*, para piano (Oscar Leal), violín (Gustavo Vergara) y dos bailarines (Francisca Espinoza y Paulina Rebolledo), de David Retamal, y *El escondite del Trauco*, para piano (Luciano Claude), de Cristián Retamal; *Repercusión*, para piano (Luciano Claude), de Luciano Claude.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

Los días 22 y 23 de octubre de 2004 se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino Klinge, en un concierto en el que se despidió del público capitalino antes de viajar a Alemania. El programa se inició con *Aires chilenos*, de Enrique Soro.

En enero de 2005 la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció una temporada de concierto de verano. El primero de ellos se efectuó el 7 del mes y allí se incluyó *Suite latinoamericana*, de Luis Advis. La orquesta estuvo dirigida por David del Pino Klinge. En el segundo concierto, siempre bajo la dirección de su titular, la Orquesta Sinfónica rindió el anual "Homenaje a una vida profesional", que en esta ocasión sirvió para recordar la labor realizada por el oboísta Enrique Peña y el cellista Jorge Román, quienes interpretaron *Pieza de concierto*, de Rietz, y *Concierto N° 1*, de Haydn, respectivamente.

Universidad de Chile, Teatro Oriente

Los días 21, 22, 23 y 24 de octubre, el grupo Los Jaivas puso en escena *Athuras de Macchu Picchu*; y los días 27 y 28 de diciembre, en el mismo teatro, se presentó la cantata popular de Luis Advis, con textos

de Violeta Parra, *Canto para una semilla*. La interpretación de la obra estuvo a cargo de Isabel Parra, el grupo Inti-Illimani (Horacio Durán, Horacio Salinas, José Seves, Jorge Ball, Camilo Salinas, Fernando Julio, Danilo Donoso) y la actriz Ximena Rivas, quien actuó como relatora.

Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers

Entre el 6 de octubre y el 4 de noviembre de 2004 se realizó un ciclo de conciertos dedicado a cinco compositores chilenos. En el primer concierto, en homenaje a Alfonso Leng, se interpretaron sus siguientes obras: *Cuatro doloras* (Danilo Pérez, pianista), *Preludios N° 1 y N° 2* (Daniel Saavedra, pianista), *Otoñal N°1* (Patricio Valenzuela, pianista) y las canciones *Du Fragst, Vigilien, Cima y Schlusstuck* (Carmen Luisa Letelier, contralto; Elvira Savi, pianista). El segundo recital se efectuó el 13 de octubre y estuvo dedicado a Enrique Soro. En el programa figuraron las siguientes obras: *Noveleta y Andante appassionato*, para piano (Patricio Valenzuela), y las canciones *In souvenir, Nel bosco, Storia d'una bimba y Canto de la luna*, para soprano (Carolina Muñoz) y piano (Alfredo Saavedra). El 20 de octubre se realizó el tercer recital, con música de Alfonso Letelier. Se incluyeron las composiciones siguientes: antífonas *Vi el agua...*, *Los cuerpos de los santos...*, *He aquí el tabernáculo...*, *Había un ángel...* y *Mi casa será llamada casa de oración...*, para solistas (Carmen Luisa Letelier y Carolina Muñoz), coro (Cantoría Artes, dirigida por Silvia Sandoval) y órgano (Miguel Letelier). El 27 de octubre se llevó a efecto un recital dedicado a René Amengual. En la ocasión se interpretó una selección de *Álbum infantil*, op. 3 (*Había una vez una princesa, Hojas muertas, Paisaje y Arroyuelo*), para piano (Pablo Cepeda); *Burlesca*, para piano (Gabriela Acevedo), y las canciones *Chanson d'automne, Me gustas cuando callas...* y *El vaso*, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Alfredo Saavedra). El último concierto del ciclo se presentó el 4 de noviembre y fue un homenaje póstumo al compositor Carlos Boito. De su catálogo se incluyeron *Fantasia*, op. 25, para guitarra (Luis Orlandini), *Cuatro canciones quechuas (La flor de kantú, La lagartija, Dulce sauce y Hoy es el día de mi partida)*, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Alfredo Saavedra), *Scherzo N° 2*, op. 40, para piano (Dafna Barenboim) y *Sonata N° 2*, op. 49, para piano (María Iris Radrigán).

El 7 de octubre se presentó el disco *Concertante. Música de cámara para saxofón*, de Miguel Villafruela, con obras de Juan Orrego-Salas. Presentaron el CD el decano de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor Jaime Donoso, y el director del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, profesor Mario Silva Solís. Además, el saxofonista Miguel Villafruela, acompañado por la pianista Leonora Letelier, interpretaron *Quattro liriche brevi*, op. 61, para saxofón alto y piano, de Orrego-Salas. El 15 de octubre se efectuó un Encuentro de Música Contemporánea en la que se interpretaron obras de los siguientes autores: Víctor Ortiz (*Preludus yn Pajarystykyus*, para piano), Emilio Ovalle (*Estados alterados*, para piano), Cristián Retamal (*El escondite del Trauco*, para piano), Héctor Garcés (*Aromos*, para tenor y piano), Alejandro Fuentes (*Guitarra I*, para guitarra), Javier Muñoz (*Elevación entre el bien y el mal*, para didgeridoo (nombre que recibe el yidaki, aerófono originario de Australia) y piano, Álvaro Jiménez (*Triptico*, N°1 para flauta y piano), David Retamal (*No hay mal que del capital no venga*, para violín y piano), Cirilo Vila (*Hojas de otoño*, con dos bailarines), Eugenio Grandi (*Truenos*, música electrónica) y Oscar Leal (*G.E.A.*, para órgano). La pianista Patricia Castro ofreció un recital el 21 de octubre y en su programa contempló *Estudios N° 4 y N° 6*, de Pedro Humberto Allende, y *Rapsodia chilensis. Una primavera para el profeta (Franz Liszt)*, de Cirilo Vila.

El 2 de noviembre el Cuarteto de Flautas "Vientos de América" (Andrés Arévalo, Rodrigo Hormazábal, Jeremías Núñez, Jaime Kächele, director) interpretó *Gauchada*, de Claudio Acevedo, *Chacarera de Ramírez*, de Juan A. Sánchez, y *Caipira*, de Elizabeth Morris. El 3 de noviembre, en un recital de piano, se escuchó *Juegos* (Francisco Villarroel), de Ida Vivado, y *Tonada N°5* (Jaime Carter), de Pedro H. Allende. El 4 de noviembre el Ensemble Moderno (Wilson Padilla, flauta; Jorge Espinoza, fagot, y Patricia Castro, piano) ofreció un recital en el que se incluyó *Rapsodia chilensis. Una primavera para el profeta (Franz Liszt)*, para piano, de Cirilo Vila, *Estudios N° 4 y N° 6* para piano, de Pedro H. Allende. El 10 de noviembre, el guitarrista Gonzalo Cáceres dio un recital en el que tocó *Siete preludios*, de Miguel Letelier. El 15 de noviembre se presentó "Neruda sus versos y la música". En este espectáculo participó el actor Mario Lorca, quien recitó algunos poemas de Pablo Neruda, intercalados con algunas canciones con textos del poeta. En la primera parte, "Al amor", se escucharon, de Carmela Mackenna de Cuevas, *Poema de amor*, para soprano (Marisol González) y piano (Constanza Rosas); de Sergio Ortega, *Pequeña Rosa, No sólo el fuego, La reina y El viento es un caballo*, para soprano (Clara Molina) y piano

(Cristina Lizama), y *El viento en la isla*, para tenor (Leopoldo Pohl) y piano (Constanza Rosas), de Eduardo Cáceres. En la segunda parte, "Odas", se interpretaron *Recuerdo el mar*, para tenor (Leopoldo Pohl) y piano (Constanza Rosas), de Cirilo Vila, y, de Juan Orrego-Salas, se presentaron *Oda al aire*, *Oda a la cebolla* y *Oda al pan*, interpretadas por Marisol González (soprano) y Alejandro Peralta (guitarra). La tercera parte del espectáculo, "Las contingencias", contempló música de Eduardo Cáceres, de quien se interpretó *Las máscaras*, para tenor (Jaime Caicompai), tambor (Ricardo Herrera) y piano (Constanza Rosas); de Juan Pablo González, del que se escuchó *Tiranía*, para tenor (Daniel Farías) y piano (Cristián Lizama); otra obra de Cirilo Vila, *El fugitivo*, para tenor (Jaime Caicompai) y piano (Constanza Rosas); de Gustavo Becerra, *No me lo pidas*, para tenor (Daniel Farías) y piano (Cristián Lizama), y de Vicente Bianchi, de quien se cantó *Tonada de Manuel Rodríguez*, que fue interpretada por Fernando Carrasco, acompañándose de guitarra. El 22 de noviembre, la soprano Valentina Villonta acompañada por Edwin Godoy, interpretaron *Romancillo*, de Juan Orrego-Salas. El 26 de noviembre el guitarrista Felipe Vera presentó *Estudio N° 2*, de Pablo Délano; Alejandra Urta, el *Estudio N° 1*, también de Délano, y Julio Armijo presentó *A un bosque de ñires*, de Iván Barrientos. En el concierto del 28 de noviembre, dedicado al "Día de la música nacional", entre las muchas obras que se interpretaron figuró el *Andante appassionato* (Daniel Saavedra, pianista), de Enrique Soro, y *Estudio* (Ensamble de percusiones "Trok - Kyo", director, Eduardo Cáceres), de Carlos Zamora. El 30 de noviembre, en el Concierto del curso de Cámara de percusión, dirigido por Elena Corvalán, se tocó *Tonada N° 5*, de Pedro Humberto Allende, y *Preludio*, de Ramón Hurtado.

El 7 de diciembre de 2004 actuó el Conjunto de Cámara de Percusión, dirigido por el profesor Patricio Hernández. En el programa se incluyó *Chilenita III*, de Gabriel Matthey. El 10 de diciembre ofreció un recital la saxofonista Virginia Covarrubias. En el programa estrenó *Quipu N° 1. Se avanza con el viento en las manos*, para saxofón alto y electrónica, de Christian Pérez.

El 5 de enero de 2005 se presentó el violinista Elías Allendes acompañado por Dante Sasmay. En el recital que ofrecieron incluyeron la *Sonata* para violín y piano, en La mayor, op. 13, de Juan Orrego-Salas. Entre el 17 y el 21 de enero se realizó el Festival Internacional de Música Contemporánea 2005. El día 17 se presentaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Fantasia*, op. 25, para guitarra (Luis Orlandini), de Carlos Botto; se estrenó *Capricho*, para violín (Juan Sebastián Leiva) y computadora de, Mario Mora; *Partita 1999*, para guitarra (Sebastián Wallerstein), de Gabriel Matthey, y *Octavianas*, para soprano (Claudia Godoy), flauta (Hernán Jara), viola (Luis José Recart) y guitarra (Luis Orlandini), de Celso Garrido-Lecca. El 18 de noviembre se incluyeron obras de los siguientes compositores chilenos: *Pulso*, para percusionistas (Ensamble de Percusión "Xilos"), de Félix Carbone y *Kong-Kong*, para mezzosoprano (Catherine Cartes), xilófono (José Díaz) y dos guitarras (Francisco Pinto y Pablo Palacios), de Fernando Julio, estreno dirigido por Boris Alvarado; *Negato*, para dos guitarras (Mauricio Gómez y Patricio Araya), de Andrés González; *ReCUERDASI*, para cuarteto de guitarras (Daniel Díaz, Francisco Pino, Marcos Muñoz y Pablo Palacios), de Cristián Galarce; *Saltarín se llamaba el profeta*, estreno para piano (Priscilla Vergara), de Sebastián Ramírez; *Encandómbé I* (estreno en Chile), para percusiones (Ensamble de Percusión "Xilos"), de Rafael Díaz; *Piro. Cuatro piezas para tres amigos*, para clarinete (Isabel Céspedes), marimba (María José Opazo) y contrabajo (Gonzalo Venegas), estreno de Felipe Rubio; *Zona ámbula*, para guitarra (Esteban Espinoza), de Bryan Holmes, y *Altrove. 9 piezas para 9 instrumentistas*, para dos cantantes (Loreto Pizarro y Catherine Cartes), flauta (Alejandro Lavanderos), violín (Johanna Bello), percusiones (José Díaz y Nicolás Moreno), piano (Samuel Quezada), de Valeria Valle; la obra fue dirigida por Boris Alvarado. El 19 de noviembre, las siguientes obras de compositores chilenos figuraron en el programa: *Recuerdo el mar* (texto: Pablo Neruda), para tenor (Daniel Farías) y piano (Cirilo Vila), de Cirilo Vila; *Cantos ceremoniales para aprendíz de machi*, para coro femenino a cappella (Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, PUCV, director: Boris Alvarado), de Eduardo Cáceres, y el estreno de *Ballo. Baile para 7 percusionistas* (Ensamble de Percusión "Trok -Kyo", director: Eduardo Cáceres), de Boris Alvarado. El día 20 del mismo mes se presentaron las siguientes obras: *Nebula VII*, para violín amplificado (Davor Miric), de Óscar Carmona; *Para hablar desde la muerte*, para tenor (Daniel Farías), guitarra (Enrique Díaz), cello (Miguel Arredondo) y piano (Miguel Sepúlveda), de Christian Pérez; *Azares*, para dos guitarras (Luis Orlandini y Cristián Alvear), de Carlos Zamora; *Tres líricas* (estreno), para voz (Gladys Briceño) y piano (Eleonora Coloma), de Jorge Martínez; *Noumenos*, para guitarra eléctrica preparada y *fretless* (Ramiro Molina), batería, accesorios y *sampler* (Andrés Baeza) y saxofón alto y barítono (Alejandro Rivas), de Ramiro Molina, y *Memoria de los Andes*, para coro masculino (Silvia Sandoval, directora), de Edgardo Cantón.

En el último concierto, el 21 de noviembre, se interpretaron las obras de autor chileno que se consignan a continuación: *Preludios N°4, N°2, N°5, N°10, N°13 y N°12*, para piano (Mariana Grisar),

de Luis Advis; *No me lo pidan* (texto de Pablo Neruda), para tenor (Daniel Farías) y piano (Cirilo Vila) de Gustavo Becerra; *Cuatro adivinanzas*, para coro mixto (Coro Magnificat, directora: Marcela Canales), de Roberto Falabella; *La llave de vidrio*, para cuarteto de flautas (Christian Vásquez, Christian González, Claudia Riquelme y Favio Villaroel) y electrónica, de Francisco Concha; *Canciones de asombro*, para voz (Elena Pérez) y cuarteto instrumental (David Barrientos, clarinete, Nadia Salinas, violín, Paulina Mühe Viehoff, cello y Silvia Sandoval, piano y dirección), de Pablo Délano; y *Cinco danzas breves*, para cuarteto de saxofones (Cuarteto de saxofones Villafruela), de Luis Advis, compositor al que estuvo dedicado este último concierto, ocasión en que se dirigió al público el musicólogo Juan Pablo González. El concierto inaugural fue un homenaje póstumo al compositor Carlos Botto, oportunidad en que hizo uso de la palabra la musicóloga Julia Grandela; en el tercer concierto se le rindió un homenaje al Premio Nacional de Arte, Mención Música, 2004, compositor Cirilo Vila. Intervino el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián.

Otras salas y recintos

El 27 de octubre, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, se presentaron los ganadores del certamen Flora Guerra, los jóvenes pianistas Patricio Valenzuela y Danor Quinteros, quienes contemplaron en sus programas obras de Enrique Soro y Alfonso Leng.

El 9 de noviembre de 2004 la Camerata Universidad Andrés Bello, dirigida por Santiago Meza, en el Campus Casona de Las Condes, ofreció un concierto en el que se interpretó, entre otras obras, *Andante*, para cuerdas, de Alfonso Leng.

El 10 del mismo mes, en la Parroquia María Madre de Misericordia, el pianista norteamericano Byron Scheukman dio un concierto en el que contempló tres *Preludios*, de Luis Advis.

El 20 de noviembre, en el Centro Cultural Maturana 100, el Consorcio de Universidades Estatales rindió un homenaje al poeta Pablo Neruda y al músico Vicente Bianchi, mediante un concierto que se tituló *Neruda y Bianchi en canciones*. La Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile, acompañada por un coro masivo de universitarios, bajo la dirección de Vicente Bianchi, interpretaron una selección de obras del compositor con textos de Neruda.

La Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, se presentó el 9 de diciembre en la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. En el programa figuró el estreno de *Fátima*, de Rafael Díaz. Al día siguiente el mismo programa se repitió en el Teatro Municipal de Ñuñoa.

El 13 de diciembre, en el Teatro ARCIS, el Coro de la Universidad ARCIS presentó la *Cantata de los Derechos Humanos*, de Alejandro Guarello.

El 20 de diciembre, la Orquesta Necedad de la Pintana, que dirige Felipe Hidalgo, realizó un concierto en la Plaza de la Vera Cruz del barrio Lastarria. En esta ocasión la orquesta interpretó entre otras obras, composiciones de Violeta Parra y *Camahueto*, de Jaime Barría.

En las Regiones

Gira del Felici Piano Trío por las III, IV, V y IX Regiones

La agrupación Felici Piano Trío, formado por la violista alemana Rebeca Hang, el cellista estadounidense Brian Schuldt y la pianista chilena Paulina Zamora, establecida en la Universidad de Indiana, efectuó una gira por nuestro país, realizando clases magistrales y conciertos en distintos lugares. La agrupación actuó el 26 de noviembre en la Cruz del Milenio de Coquimbo (IV Región); los días 27, 28 y 29 del mismo mes se presentó en Copiapó (III Región); el 3 de diciembre en la Universidad Católica de Temuco (IX Región), y el 5 de diciembre en la Universidad Católica de Valparaíso (V Región). En sus presentaciones el conjunto visitante contempló *Trío mágico*, de Gabriel Matthey.

IV Región

En noviembre se desarrolló en La Serena una serie de conciertos en el marco del Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El 5 de noviembre se presentaron las siguientes obras en el Salón Pentágono de la Universidad de La Serena: *Especijos*, obra audiovisual de

Mario Arenas; *Preludios* 1, 3, 6, 8 y 12, para piano (Valeria Prado), de Luis Advis; *Leve*, para tenor (Álvaro Zambrano) y piano (Felipe Verdugo), de Esteban Correa; *Concierto*, para cuatro pianos sampleados, *Pensando en Nancarrow*, música electrónica de Gustavo Becerra; además, *Nortap*, de Jerónimo Castro, *Dominios innecesarios*, de Sebastián Errázuriz, y *Nuevas visiones*, de Fernando García, tres obras para percusiones, que fueron interpretadas por el Ensamble de Percusión de la Universidad de La Serena (Camila Sánchez, Valentina Nobizelli, Natalia Tapia, Simone Caiafa y Raimundo Garrido, director). El 16 de noviembre el programa presentado incluyó: *Pour Klavier*, de Alejandro Guarello; *Muerto*, de Rodrigo Arriagada, y *Lubally*, de Boris Alvarado, obras interpretadas por el pianista Horacio Tardito. El día 20, el Taller de Música Contemporánea UC, que dirige Pablo Aranda, interpretó *Nada*, para dos flautas y dos guitarras, de Álvaro Núñez; ... y *una flor para esta y otras primaveras*, para flauta, de Cirilo Vila, y *Budi* para flauta, guitarra, cello y percusión de Gustavo Barrientos. El 26 de noviembre se presentó el Pierrot Lunaire Ensamble de Viena, que incluyó en su programa *Jugar*, de Federico Schumacher.

V Región

El 2 de septiembre de 2004, en el Casino de Viña del Mar, se presentó el guitarrista Juan Mouras. Entre las obras interpretadas figuraron, de su autoría, *Tonada del mar y Bolero*, y en un recital poético musical, con la participación de Ester Rojas y Roberto Hoffmann, se escuchó la musicalización de los poemas de Pablo Neruda *Las palabras*, *Oda al caldillo de congrio* y *Poema XV*, realizada por Juan Mouras.

Entre el 6 y el 13 de noviembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se efectuó el XXXI Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", dedicado este año a la guitarra. En esta ocasión las obras obligatorias que debieron ejecutar los concursantes fueron *Preludio uno* y *Preludio dos*, de Gabriel Matthey.

Gira de conciertos por la VIII y IX Regiones

Entre el 25 de octubre y el 8 de noviembre, el trío formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra (guitarristas) y Pedro Yurac (clavecinista), con el apoyo de FONDART, realizaron una gira de 30 conciertos didácticos por las localidades de Yumbel, Chillán, Coihueco, Quirihue, Quilleco (VIII Región), además de Temuco, Pitrufquén, Freiré, Curacautín, Victoria, Collipulli y Nueva Imperial (IX Región). En el repertorio presentado figuraron *Tres diálogos*, para dos guitarras, de Fernando García, e *Imágenes del sur*, para dos guitarras y clavecín, de Juan Mouras.

X Región

Entre el 20 y el 23 de octubre el guitarrista Juan Mouras realizó una gira a Chiloé. Actuó junto a la Orquesta Víctor Domingo Silva, de Coyhaique, en las iglesias declaradas Patrimonio de la Humanidad de Castro, Dalcahue, Tenaún y Quemchi. Allí interpretó, de *Geografía musical chilena*, del propio Juan Mouras, *Desiertos* (1. *Huara de las estrellas*, 2. *Flores del desierto*, 3. *Cachimbo y trote*) y sus obras para guitarra sola, *Zamba para una estrella* y *Tonada del mar*. Posteriormente, el 11 de noviembre, Mouras ofreció, en el Salón del Diario Austral de Valdivia, un recital de guitarra en que incluyó sus obras *Zamba para una estrella* y *Tonada del mar*, junto a *Tres preludios*, de Darwin Vargas. Al día siguiente, en la Sala Monseñor Valdés, Juan Mouras estrenó su obra *Invoco un nombre: Pablo*, con textos de Enrique Valdés. Participaron en el estreno el Cuarteto Proarte, de la Universidad de Los Lagos de Osorno, y el Coro de la Universidad de Los Lagos.

Entre el 27 de enero y el 5 de febrero de 2005 se efectuó la versión número 37 de Las Semanas Musicales de Frutillar. El 28 de enero ofreció un recital el pianista alemán Michael Korstick, en el que inauguró el nuevo piano Steinway de la Corporación Cultural Semanas Musicales de Frutillar. En su recital, Korstick incluyó la *Tonada* N° 5, de Pedro Humberto Allende.

XI Región

El 26 de noviembre se celebró con un concierto en la Catedral de Coyhaique el Día de la Música. En éste actuó el Ensamble de Orquestas de Coyhaique, formado por la Orquesta de la Escuela de Música de la ciudad y la Orquesta Víctor Domingo Silva. Se interpretó, de *Geografía musical chilena*, de Juan

Mouras, *Desiertos* (1. *Huara de las estrellas*, 2. *Flores del desierto*, 3. *Cachimbo y trote*) y arreglos sinfónico corales de piezas de Haendel realizados por Mouras.

Música chilena en el exterior

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* las obras de compositores nacionales que se señalan a continuación se han presentado últimamente en el exterior.

Actividades de Federico Schumacher en el exterior

El compositor Federico Schumacher tuvo una nutrida agenda de conciertos durante 2004, entre los cuales se destacan el estreno de su obra *Minga Sola I*, para electroacústica en 8 canales, durante el Festival Música Viva en Lisboa, Portugal, el 10 de septiembre, y el estreno de la pieza pedagógica *Jardín de la noche*, para quinteto, electrónica, objetos sonoros y teléfonos celulares (encargo del Conservatorio de Blanc-Mesnil, Francia), en el Forum Culturel de la ciudad de Blanc-Mesnil, el 9 de junio.

También se destaca su participación en diferentes festivales europeos y latinoamericanos, tales como el Festival "Zeppelin: del acuerdo y del conflicto", realizado en Barcelona durante mayo y en Zaragoza durante septiembre. Allí fue presentada la obra *On the Radio, oh, oh, oh*. Esta misma obra fue tocada en el Festival de Cuenca, Ecuador, el 12 de julio, donde además fue seleccionada para formar parte de un disco compacto de memorias del festival, de próxima aparición. Además, esta pieza se ha interpretado en conciertos en Atenas (Mikro Mousiko Theatre, 13 de mayo), Buenos Aires (Auditorio el Aleph, Centro Cultural Recoleta, 6 de junio), Berlín (Electronische Studio de la Universidad Técnica de Berlín, 12 de noviembre) y París (Fundación Argentina, Cité Universitaire, 26 de enero). La obra *Estrellas compactas* ha sido presentada en conciertos en Marsella (Cité de la Musique, 22 de marzo), Nevers (Teatro Municipal, 20 de marzo), en el Festival Elektrophonie (Saline Royal, Mons, Francia, 11 de julio), en el Festival "Caen, soirs d'été" (Caen, Francia, 5 de agosto) y en el programa "Fin de mois difficiles" de la radio France-Musiques, el 17 de diciembre. Esta misma obra fue seleccionada por el compositor e investigador Ricardo Dal Farra para formar parte de un grupo de 30 obras electroacústicas latinoamericanas escuchables en internet desde el sitio de la Fundación Daniel Langlois. La obra *Minga Sola I*, además de su estreno en Portugal, fue programada en el concierto "La música de la ausencia", realizado en el aula magna de la Universidad de Lille 3, dedicado a obras de compositores latinoamericanos residentes en Europa.

Por último, Federico Schumacher ha sido recientemente designado compositor en residencia para la temporada 2005-2006 por el estudio APREM (Association pour la Recherche et l'Experimentation Musical) de la ciudad de Nevers, Francia. Esta designación incluye el encargo de una obra electroacústica que será estrenada en febrero de 2006 y la realización de charlas, conciertos y clases magistrales para los alumnos del estudio y público en general.

Presencia de la CECh en el exterior

La Comunidad Electroacústica de Chile (CECh) es miembro desde el año 2003 de la Confederación Internacional de Música Electroacústica (CIME-ICEM). En esta calidad es regularmente invitada a participar con obras de sus integrantes en conciertos organizados por las federaciones miembros de la CIME. Durante el año 2004 estas participaciones fueron las siguientes:

Festival *Archipel*, realizado en marzo de 2004 en Ginebra, Suiza, con las obras *Les trajectoires du rêve* (2003), de Adolfo Kaplan, y *Constelaciones I* (2003), de Felipe Otondo. Durante mayo, compositores chilenos participaron por primera vez en la Tribuna Internacional de Música Electroacústica, TIME, organizada por el CIM-UNESCO, la CIME y el CEMAT- Italia. Este evento se realizó en Roma, y las obras chilenas participantes, producto de un concurso nacional realizado en conjunto con el programa Siglo XX de la Radio Beethoven, fueron: *La sombra del sonido* (2002), de Adolfo Kaplán; *Estrellas compactas* (2003), de Federico Schumacher; *Delta* (2003), de José Miguel Candela, y *Corpus* (2003), de Matías Troncoso. En junio se realizó un concierto de compositores chilenos dentro del Festival "Synthèse 04", organizado por el Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, IMEB. Las obras participantes de este concierto fueron: *9dn.13* (2003), de José Miguel Fernández; *La sombra del sonido*

(2002), de Adolfo Kaplán; *Yuga* (2001), de Rodrigo Cádiz, y *Objetos encontrados* (2004), de Felipe Otondo. El concierto fue presentado por Federico Schumacher y Felipe Otondo, quienes espacializaron las obras. Durante este mismo mes, el compositor y artista multimedia Félix Lazo fue invitado al Festival de Música Electroacústica "Contacto", en Lima, Perú. En septiembre fueron presentadas en el Festival "MusicaViva", en Lisboa, Portugal, las obras *ID-Fusiones* (2003), de Rodrigo Cádiz, y *Hors Chant* (2004), de Adolfo Kaplán. Ambas obras utilizan el video junto a la música electroacústica. En noviembre la obra *Wérika* (2003), de Cecilia García García, participó en el Festival "Progetto Musica 2004" en Roma, organizado por la Federación Italiana CEMAT. En diciembre las obras *En* (2004), de Matías Troncoso, y *Wérika* (2003), de Cecilia García García, fueron presentadas en el festival "Punto de Encuentro", organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España, AMEE, realizado en Madrid.

Federico Schumacher

Gira de la Orquesta Sinfónica de Chile a Alemania

En el mes de noviembre la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, realizó su primera gira de conciertos por Alemania. En todos sus programas incluyó *Aires chilenos*, de Enrique Soro. El primer concierto se realizó en Friedrichshafen, en la Graf Zeppelin Haus, el 7 de noviembre. Al día siguiente, la Orquesta Sinfónica de Chile se presentó en Düsseldorf (Tonhalle); el 9 de noviembre, la agrupación sinfónica universitaria actuó en la iglesia de Getsemani, en Berlín, en homenaje a los 15 años de la caída del Muro y en recuerdo a Claudio Arrau, quien inició allí su formación profesional. Antes del concierto hablaron Rainer Eppelmann, presidente del directorio de la Fundación para la Reconstrucción de Berlín, y el embajador de Chile en Alemania, Mario Fernández, quien se refirió a la vida y obra de Claudio Arrau. El cuarto concierto se efectuó el 10 del mismo mes en Colonia (Teatro de la Filarmónica). La gira concluyó con una presentación de la Orquesta Sinfónica de Chile, siempre dirigida por David del Pino Klinge, en el Castillo de Kiel, el 11 de septiembre de 2004.

Nuestros compositores en festivales latinoamericanos

Del 12 al 21 de noviembre de 2004 se realizó en Caracas el XIII Festival Latinoamericano de Música. En este importante evento se interpretaron obras de Celso Garrido-Lecca (13 de noviembre) y Juan Orrego-Salas (16 de noviembre).

Del 21 al 25 de febrero se efectuó el Ciclo "Un puente entre dos milenios" 2005, organizado por el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, en el que se interpretó, el 24 del citado mes, *Serie* para cello solo, de Fernando García. Junto con la realización del ciclo de conciertos y conferencias, se llevó a cabo la reunión anual del Colegio. En la asamblea plenaria se nombró la nueva directiva de la entidad, siendo elegidos los siguientes compositores: Manuel de Elías (presidente), Marlos Nobre (secretario), Alfredo Rugeles (prosecretario) y Carlos Alberto Vásquez (tesorero).

Música chilena en Montevideo

El 1 de diciembre de 2004, en el concierto "Paisajes con bisabuelos", del Núcleo Nueva Música de Montevideo, en la Sala Zitarrosa, se realizó el estreno uruguayo de *Dichos y alcances*, para arpa, de Fernando García. La obra fue interpretada por la arpista Carolina Varvará.

En homenaje a Juan Orrego-Salas se estrena La ciudad celeste

Con ocasión de celebrarse los 85 años de vida del compositor Juan Orrego-Salas, el Latin American Center de la Universidad de Indiana, organizó un coloquio titulado "Compositor y comunidad" que se desarrolló los días 4 y 5 de diciembre de 2004, con importante participación de ponentes de varios países, tales como Estados Unidos, Colombia, México, Australia, etc. Las actividades celebratorias del 85° aniversario del compositor chileno se cerraron con el estreno mundial de *La ciudad celeste*, de Orrego-Salas, creación que fue grabada para ser incluida en un CD de las obras corales del compositor. El concierto de estreno se efectuó el 5 de diciembre en el Auer Hall del campus de la Universidad de Indiana en Bloomington, y en la interpretación de la cantata participaron solistas, coro y orquesta de cámara de la Universidad, bajo la dirección de Carmen Helena Téllez.

Otras noticias

En Copenhague, Dinamarca, el día 2 de septiembre del 2004, se estrenó la ópera *La Quintrala*, del compositor danés Lars Graugaard, permanente colaborador de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta ópera fue un encargo de la Unión Europea en la que participaron, de Dinamarca, el compositor anteriormente mencionado; de Alemania, el director de escena Claus Martin y, de Suecia, la libretista Greta Sundberg. Con un total de 40 funciones *La Quintrala* recorrió diferentes ciudades en Alemania, Suecia y Dinamarca.

La obra se sitúa en el siglo XX, cuando *La Quintrala* –inspirada en Catalina de los Ríos Lisperguer, uno de los personajes más enigmáticos y llamativos de nuestra época colonial– personifica a una mujer poderosa, activa en la política, dueña de importantes medios de comunicación quien, a través de su personalidad y posición en la sociedad, manipula y consigue de su entorno acciones dirigidas a obtener sus objetivos deseados. Este personaje manifiesta un trastorno psicológico profundo, la debilidad del ser humano, característica que la conduce a fines siniestros, tales como el asesinato de su marido y de su hijastra, entre otros.

La Quintrala está escrita para cinco cantantes. El papel de Catalina (*La Quintrala*), es interpretado por una mezzosoprano; los de su hijastra y una periodista, están a cargo de dos sopranos, y su amante y su marido son interpretados por dos barítonos. La obra está compuesta en dos actos y consta de catorce escenas, con una duración total de dos horas. El libreto original está escrito en sueco, y fue usado en Dinamarca y Suecia. La traducción alemana se empleó en Alemania.

Esta obra es no orquestal, por ende sin director de orquesta, y su acompañamiento se construye con computadores interactivos. No existe ninguna cinta grabada con anterioridad; el sonido es producido por algoritmos que sintetizan el sonido en tiempo real y estos algoritmos están influidos por los cantantes a través de un análisis, también en tiempo real, hecho por la computadora. Los cantantes interpretan su parte escrita en forma tradicional y transmiten el mensaje musical, con una perfecta integración entre las voces y la electrónica.

De este modo, se entrega toda la responsabilidad de la interpretación de la obra a los cantantes, porque el acompañamiento siempre se adapta a las inflexiones interpretativas que hacen los solistas. Esta obra interactiva es la primera en su género.

Cada uno de los cantantes lleva puesto un micrófono "microport" que, por radio frecuencia, envía la voz a una mesa mezcladora, información que es enviada posteriormente al computador, el que desarrolla un acompañamiento en cuatro canales y que, a la vez, difunde el resultado en un rectángulo alrededor del público.

Un video acompaña el desarrollo de la ópera. En esta proyección se dramatizan violentamente las emociones, acciones, pensamientos, obsesiones y temores de los personajes.

Sofía Asunción Claro

Distinciones a nuestros músicos

Alberto Dourthé Abbé. Hijo ilustre de la ciudad de Temuco

En septiembre de 2004 ocurrió algo extraordinario para la ciudad de Temuco y para la Corporación Santa Cecilia, pues se obtuvo la designación de Hijo ilustre de la ciudad al distinguido violinista Alberto Dourthé Abbé. La Corporación cumplió así el anhelo de hacer justicia a un hijo de Temuco que, por los merecimientos de su vida artística, justificaba sobradamente esta distinción. El acto-concierto se realizó en la Sala de Conciertos de la Corporación y contó con el marco del Coro Santa Cecilia. Participaron en el acto representantes de entidades culturales, frente a los cuales el alcalde hizo entrega de un galvano, junto a las palabras del vicepresidente, Dr. Juan Antonio Durán, quien señaló los reconocimientos y premios del distinguido músico en su trayectoria mundial. La pianista Marcela Manzini y el cellista Claudio Santos interpretaron un escogido y hermoso programa para poner punto final al acto-concierto, que resultó inolvidable para el galardonado, como lo expresó emocionado y agradecido.

Lucía Hernández

En septiembre de 2004, en Chillán, la Universidad del Bío-Bío otorgó la distinción "EDUCA UBB" a la profesora Elisa Alsina Urzúa, académica del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, por "su aporte significativo a la educación y formación de las nuevas generaciones".

El 7 de octubre de 2004, en la presentación de clausura del V Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, en el Gimnasio Municipal de Puerto Montt, el director ejecutivo de la Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles, maestro Fernando Rosas, recibió la Orden al Mérito "Gabriela Mistral" de manos del Presidente de la República, señor Ricardo Lagos.

El 23 de octubre, la Ilustre Municipalidad de Quilpué y el comité ejecutivo organizador del Concurso Internacional de Piano para Estudiantes "Claudio Arrau", otorgó al profesor Fernando Cortés Villa, académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el trofeo símbolo de dicho certamen, versión 2004, por "su incondicional y permanente adhesión" a dicho proyecto cultural.

El 6 de noviembre de 2004, en el Centro de Extensión de la PUC, el Consejo Chileno de la Música, en el marco del II Festival Presencias de las Músicas Actuales, entregó las Medallas de la Música. Los galardonados fueron: Alejandro Guarello, por creación; Santiago Vera, por producción y difusión de la música académica; "Chanco en piedra", por música popular; Guido Minoletti, por educación en lo coral, y Flora Inostroza, por gestión cultural.

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y el Instituto Chileno Norteamericano, confirieron la distinción "Charles Ives" 2004 al compositor y académico del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile Pablo Délano, "en reconocimiento a su destacada trayectoria como compositor". La distinción le fue otorgada el 30 de noviembre en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, en el marco del concierto de clausura del Ciclo de Jóvenes Pianistas del mencionado Instituto Cultural.

Entre el 20 de noviembre y el 5 de diciembre se realizó una serie de actividades destinadas a conmemorar el centenario del nacimiento de Ernst Uthoff, fundador del Ballet Nacional Chileno. Junto con reponerse el ballet *Carmina Burana*, en la versión coreográfica de Uthoff, se efectuaron conferencias, coloquios y mesas redondas en que se recordó los notables aportes que hizo Ernst Uthoff al desarrollo de la danza profesional en Chile. En estas actividades tomaron parte distinguidas personalidades del medio danzario chileno y estuvieron organizadas por el Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz (CEAC), la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Teatro Municipal de Santiago. Durante las actividades de conmemoración del centenario de Uthoff, su esposa y colaboradora permanente, la bailarina Lola Botka, recibió de la Universidad de Chile la Medalla al Mérito Cultural Profesor Pedro de la Barra.

El 3 de diciembre, en el Palacio de la Moneda, se entregaron los premios Presidente de la República correspondientes a 2004. Los ganadores de tal galardón fueron: Valentín Trujillo, en música popular; el payador Santos Rubio, en música folclórica, y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, en música de tradición escrita. Los premios fueron entregados a los galardonados por el Presidente, señor Ricardo Lagos.

El 10 de diciembre, el Ministro de Educación, señor Sergio Bitar, entregó en el Claustro de la Recoleta Dominica los Premios Nacionales 2004. En esa ocasión recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música, el compositor, pianista y profesor Cirilo Vila.

En los primeros días de enero de 2005 se recibió la información que el compositor chileno Javier Fariás obtuvo el primer premio en el prestigioso Concurso de Composición de Guitarra Clásica Andrés Segovia, de Granada, por *Retorna*, obra para guitarra sola. Antes, en 2003, el triunfador de la XVI versión de dicho concurso fue Mauricio Arenas Fuentes, compositor chileno radicado en Francia, con su obra *Hechizos*.

A comienzos de 2005 la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) celebró sus 18 años de vida en la terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía. En esa oportunidad el Ministro de Cultura, José Weinstein, el presidente de la SCD, Fernando Ubierno, y el director general de la institución, Santiago Schuster, entregaron el premio Figura Fundamental de la Música Chilena a los hermanos Isabel y Ángel Parra.

El Círculo de Críticos de Arte otorgó sus premios anuales el 10 de enero. En música nacional fue premiado el violista Roberto Díaz por su participación en el *Concierto de Bartók* para viola; en ópera nacional el premio fue para la soprano Marcela de Loa-Holzappel por su participación en *Tosca* y *Fausto*, recibió, además, una distinción especial el montaje que dirigió Sylvia Soublette de *La coronación de Poppea*, de Monteverdi, y en danza nacional se premió el remontaje de *Carmina Burana*, de Ernst Uthoff, interpretado por el Ballet Nacional Chileno.

El 14 de enero, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, rindió un "Homenaje a una vida profesional" al oboísta Enrique Peña y al cellista Jorge Román.

El 5 de marzo, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la bailarina Carmen Beuchat fue distinguida con la Medalla al Mérito Pablo Neruda. El acto de premiación se desarrolló en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer, con la presencia de autoridades de Estado.

Compositores en el ballet y cine

Los días 7, 8 y 9 de octubre de 2004, en el Teatro La Cúpula, se realizó el VIII Encuentro Nacional de Escuelas de Danza. Algunas de las coreografías contaron con músicas de autores chilenos. El primer día se presentó *Hoy sólo queremos bailar*, coreografía de Georgina Araneda y música de Los Jaivas, que fue interpretada por la Escuela Artística Municipal "Armando Dufey Blanc", de Temuco. Al día siguiente se interpretó *Ronda de niña mapuche*, de la coreógrafa Rosa del Campo, con música de Cecilia Sotomayor, que fue bailada por el Taller de Danza Escuela Artística "Violeta Parra", de Curanilahue; así como la coreografía *Vuelos juveniles*, de Leonardo Iturra, con música de Horacio Salinas, bailada por el Centro Artístico Cultural Concepción, de Concepción.

El 9 de octubre, en la Plaza de la Constitución, se presentó el montaje *Hombres en círculo durante el hechizo*, con coreografía de Nelson Avilés y música de José Miguel Candela. El espectáculo estuvo a cargo del Colectivo La Vitrina y se realizó como un homenaje a Lola Keipja, última chamán selk'nam.

Del 5 al 18 de diciembre se mantuvo en la cartelera del Teatro Antonio Varas la coreografía de Isabel Croxatto titulada *Pasajeros del cuerpo (residencia del alma)*, con música de Cristián López. El espectáculo fue presentado por el Grupo Abundanzas.

En marzo se montó la coreografía *Casquels*, de la bailarina Carmen Muñoz, con la colaboración del músico Cristián Pino. La obra se basa en un texto extraído de la tradición oral de los selk'nam que relata el origen del cosmos. Las presentaciones se iniciaron el 16 de marzo en funciones para los niños de los hospitales Calvo Mackenna y Roberto del Río.

El 16 de marzo de 2005 se estrenó en la TV de Cataluña, Barcelona, el documental *Javierra de Barcelona*, de la directora Pilar Egaña, con música de Cristián López.

Nuevos fonogramas en circulación

El 18 de octubre de 2004, en el Instituto Goethe, se realizó la ceremonia de lanzamiento del disco compacto *Iax-Auskáitek*, de Daniel Osorio González y Antonio Carvallo Pinto.

A fines de noviembre del año pasado comenzó a circular el CD *Hechizos*, del destacado guitarrista Carlos Pérez. El fonograma fue entregado al público en la Sala Master de la Radio de la Universidad de Chile, el 28 de noviembre, en el programa Domingo de Conciertos.

El 15 de marzo de 2005 se lanzó en el Instituto Goethe el CD *Música de cámara electroacústica*, financiado por FONDART. En dicho disco se incluyeron obras de Francisco Concha (*La llave de vidrio*), Pedro Álvarez (*Tripali*), Nicolás Láscar (*Del levante a la (a)puesta*), Matías Troncoso (*Corpus V2*) y Juan Pablo Abalo (*El milagro del insectario*).

Libros y publicaciones periódicas recientes

En diciembre de 2004 comenzó a circular el libro de la musicóloga cubana Eurídice Losada titulado *Tu voz es un don. Los primeros pasos del cantante popular*. El trabajo consta de siete capítulos en que se abordan los diferentes problemas que debe enfrentar un cantante popular. A esto se agrega una valiosa bibliografía en español.

El 10 de enero de 2005, en la Galería de Arte del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se realizó la ceremonia de lanzamiento del libro *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)*, de Juan Pablo González y Claudio Rolle. Este trabajo, que fue comentado en esa oportunidad por la historiadora del arte Isabel Cruz de Amenábar y por el filósofo y músico Eduardo Carrasco, obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (La Habana) 2003.

Se ha recibido el *Boletín Informativo Musical "la Nota"*, año 1, N°3, editado por la Escuela Superior de Música de Arequipa "Luis Duncker Lavalle". Este número, dedicado a celebrar la festividad de

Santa Cecilia, contiene artículos de Yuliana Martínez Calderón, Oscar Roberto Ballón Díaz, Winivere Román Meneses, entre otros.

También se recibió en la redacción de la *RMCh* la revista *Resonancias* N°15, noviembre 2004. Colaboran en este número Carmen Peña ("Samuel Claro Valdés [1934-1994]. A diez años de su partida"); Víctor Rondón ("Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile"); Leonardo J. Waisman ("Haciendo un balance ¿Existe una 'musicología' iberoamericana?"); Evguenia Roubina ("Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem"); Paulo Castagna ("A notação proporcional em manuscritos musicais brasileiros do século XVIII"), y varios colaboradores más.

III Congreso Chileno de Musicología

Del 11 al 15 de enero de 2005 se efectuó en la ciudad de La Serena, el III Congreso Chileno de Musicología, convocado por la Sociedad Chilena de Musicología. El tema del encuentro fue "Música, migración y exilio". La trascendencia de la reunión, por la cantidad de participantes y calidad de las intervenciones, han determinado que la *Revista Musical Chilena* haya solicitado a la nueva presidenta de la Sociedad Chilena de Musicología, musicóloga Lina Barrientos, un informe del III Congreso, que se publicará en el próximo número de la Revista.

Día de la Música Nacional

Por iniciativa del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Ministerio de Cultura, se celebró en todo Chile, en forma masiva, el 28 de noviembre, el Día de la Música Nacional. Ese día, de norte a sur del país, las diversas y múltiples instituciones dedicadas a la música organizaron cientos de presentaciones musicales para todo tipo de público, en forma gratuita.

Visita académica de Olivia Concha a Europa

El 19 de octubre de 2004 la profesora Olivia Concha Molinari, académica de la Universidad de La Serena, viajó a Europa enviada por esa casa de estudios. El 21 de dicho mes dictó una conferencia a los compositores y estudiantes de composición de la Academia de Música de Cracovia, Polonia, sobre su enfoque del timbre como factor epistemológico, hasta ahora poco destacado en la historia y enseñanza de la música; y el 22 de octubre ofreció una segunda conferencia a los estudiantes y docentes de pedagogía musical de la Academia. Los días 25 y 26 de octubre realizó cuatro talleres en un jardín infantil en la ciudad de Poznan, Polonia, a los que asistieron como observadores, educadoras de párvulos y estudiantes de pedagogía musical. El 29 de octubre, en Bélgica, sostuvo reuniones en el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas para analizar la continuación de la investigación que realiza sobre pianos antiguos situados en Chile. De Bélgica viajó a España, invitada por la Universidad de Alcalá de Henares, donde estuvo hasta el 3 de noviembre, para luego regresar a Chile.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Obras para guitarra de compositores chilenos, siglo XX. CD. Composiciones de Violeta Parra, Gustavo Becerra, Edmundo Vásquez, Jaime González y Renán Cortés. María Luz López (guitarra), Héctor Sepúlveda (guitarra) y Felipe Moya (guitarra). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) 2003.

Este nuevo disco compacto se suma a la producción fonográfica que en los últimos años se ha suscitado a partir del gran momento que vive el cultivo de la guitarra en nuestro país. Dos guitarristas y profesores de trayectoria –María Luz López Zendejas y Héctor Sepúlveda Olivares– más un joven profesor y ex alumno de ellos –Felipe Moya Gómez– se han unido para dar luz a este disco que reúne obras para guitarra de compositores chilenos nacidos en el siglo XX. Las siguientes observaciones surgen como resultado de la audición su contenido:

En primer lugar, todo el repertorio presentado aquí –con excepción de *Duo est*, de Renán Cortés (n.1958)– remite a matrices de la música popular de raíz folclórica chilena y latinoamericana. De hecho, la chilena Violeta Parra Sandoval (1917-1967) resulta ser la compositora más representada con ocho piezas originales para guitarra, que son las cinco *Anticuecas*, *Travesuras*, *Tema Libre N° 2* y *El joven Sergio*, además de las versiones para trío de guitarras –realizadas por Pablo Ulloa Valencia– de las canciones *Mazúrquica modérmica*, *Ausencia (tan cruel)* y *Cantores que reflexionan*. Las otras obras presentadas son *Las pascualas*, de Gustavo Becerra-Schmidt (n.1925); *Suite transitoria*, *Auzielle* y *Suite popular*, de Edmundo Vásquez (n.1938), además de *Por diversos motivos*, de Jaime González Piña (n.1956). Por su parte, *Duo est*, de Cortés, remite a una estética cercana al expresionismo atonal. Tanto la *Suite popular*, de Vásquez, como las obras de Cortés y de González están escritas para dos guitarras, y son interpretadas por López y Sepúlveda. Moya participa junto a López y Sepúlveda en las versiones para trío de las canciones de Violeta Parra, mientras el resto del repertorio, destinado a guitarra sola, se distribuye entre López y Sepúlveda.

En segundo lugar, la mayoría de estas obras han sido estrenadas, forman parte del repertorio habitual que se escucha en los conciertos y han sido grabadas en otras interpretaciones. En este sentido, el presente disco representa una línea dentro de la producción fonográfica de los últimos años que opta por proponer nuevas interpretaciones de un repertorio más o menos conocido, arrojando así nuevas luces sobre las obras escogidas, a diferencia de la otra línea de producciones recientes que otorga importancia a la comunicación de nuevas obras, frecuentemente encargadas en forma expresa para el disco respectivo. Este es el caso, por ejemplo, de las *Anticuecas*, de Violeta Parra, las que han sido grabadas entre otros por Ángel Parra Jr., por Mauricio Valdebenito, además de registros de la interpretación de la propia autora. Precisamente, respecto de las piezas de Violeta Parra, los intérpretes del presente disco develan por escrito su abordaje de estudio: el trabajo de edición y transcripción del libro *Violeta Parra, Composiciones para guitarra* (SCD, 1993) y la audición de los registros hechos por la autora. Se puede aducir que la concepción de estas piezas amerita esta aproximación, pero que no corresponde al enfoque usual de un intérprete frente a una obra concebida y transmitida por partitura. Sin embargo, nos preguntamos hasta qué punto, independientemente de lo que argumenten los teóricos más conservadores de la interpretación musical, es justamente éste el enfoque real y habitual con el que los intérpretes contemporáneos estudian toda obra –con excepción de aquellas a las que les cabe el honor y responsabilidad de estrenar– desde que la tecnología de la grabación fonográfica irrumpió en el mundo de la música occidental, la que permite el estudio tanto de la partitura como de otras versiones grabadas.

En tercer lugar, es digno de destacar el orden de presentación de las piezas en el disco, una especie de disposición “ternaria” que comienza con las piezas de idioma más familiar para la mayoría del público (las obras para guitarra sola de Violeta Parra), para continuar progresivamente con composiciones de mayor complejidad (las obras de Becerra y Vásquez), alcanzando un “clímax” con la obra de Cortés –la que fue dedicada a López y Sepúlveda, quienes la estrenaron en 1995– para retornar hacia una mayor “familiaridad” con la pieza de González y, finalmente, las tres canciones arregla-

das de Violeta Parra. El folleto que acompaña al disco aporta datos básicos sobre los intérpretes y las obras, entre los que lamentablemente se omite la información sobre la composición de las obras de Vásquez (la *Suite transitoria* es de 1977, en tanto *Auzielle* y la *Suite popular* son de 1979). Tampoco los créditos mencionan el nombre del autor de estas notas, aunque suponemos que se trata de María Luz López, responsable del proyecto. Independientemente de esto, este disco resulta ser un aporte para la difusión de la música chilena y el reconocimiento de sus grandes valores.

Cristián Guerra Rojas

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Cirilo Vila / Arnold Schoenberg. CD. Obras de Cirilo Vila y de Arnold Schoenberg. Karina Fischer (flauta), Luis Alberto Latorre (piano) y Guillermo Lavado (flauta). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) 2003.

En este fonograma se rinde homenaje a dos grandes maestros, tanto en la formación musical—específicamente en la composición— como humana. Se trata del vienés Arnold Schoenberg (1874-1951), figura emblemática en el mundo musical del siglo XX, y del chileno Cirilo Vila Castro (n.1937), galardonado con el Premio Nacional de Arte mención Música en 2004. De Schoenberg se presenta la obra *Sonata*, para flauta y piano (1924), arreglo de Felix Greissle (yerno del compositor) del *Quinteto* para vientos op. 26, una de las primeras obras escritas según el sistema del serialismo dodecafónico que Schoenberg propuso en la década de 1920 y que tanta influencia ha tenido en la configuración del panorama musical contemporáneo. Por su parte, de Vila se presentan tanto la obra *Poema* para piano (1969, revisado en 1980), como las obras para flauta sola *Hojas de otoño* (1984), ...y una *FLOR para esta y otras PRIMAVERAS* (1987) y *Lunática* (1993), además *Villancico para una Navidad de pájaros*, para flautín solo (1996).

El folleto que acompaña al disco presenta una estructura peculiar: una página con la fundamentación del proyecto fonográfico presentado, doce páginas con un análisis “anónimo” de la obra de Schoenberg (suponemos que se trata de una labor conjunta de los intérpretes, pero esto no está especificado en los créditos), cuatro páginas —y un cuarto de otra— con los comentarios de Vila sobre sus obras, una página con una información global sobre los intérpretes (que ciertamente no es el habitual “currículo reducido” que a menudo figura en los folletos) y una página final con los créditos. Nos llama la atención la diferencia no sólo de número de páginas sino de abordaje entre la obra de Schoenberg y las obras de Vila. Para la *Sonata* de Schoenberg se presenta un análisis pormenorizado, con datos esenciales sobre las circunstancias de su composición y extractos de la partitura, que permiten aproximarse a la identidad formal de la obra y a un vislumbre de la maestría de Schoenberg como compositor. En cambio, para las obras de Vila se presentan los comentarios de éste sobre sus obras, extraídos de una conversación informal entre el compositor y los intérpretes. Con excepción de los comentarios sobre *Poema* y *Hojas de otoño*, donde se entregan ciertos antecedentes formales, se trata de datos generales —y muy significativos en algunos casos— en torno al contexto de composición de las obras.

Nos preguntamos ¿a qué se debe esta diferencia?, ¿por qué no se presenta también un análisis pormenorizado de las obras de Cirilo Vila que permitan aproximarse tanto a la forma como a la maestría —declarada por los propios intérpretes y por tantos otros— del compositor? O a la inversa, ¿por qué no se presenta también algún extracto del comentario del propio Schoenberg sobre su obra? Una respuesta posible es la diferencia de extensión temporal entre la obra de Schoenberg —que dura casi 50’ y posee cuatro movimientos— y las obras de Vila —que duran en conjunto un poco más de 20’. Creemos que este hecho justifica la inclusión del análisis de la obra de Schoenberg, pero no explica a cabalidad por qué las obras de Vila no son analizadas. En todo caso, un desafío para los futuros redactores de folletos fonográficos, destinados a la difusión de los grandes valores musicales —tanto chilenos como extranjeros— debiera ser la inclusión de análisis de las obras interpretadas, con el modelo que propone el presente disco como referencia.

La interpretación está a cargo —por qué no decirlo— también de tres maestros en su campo musical: Karina Fischer (flauta, solista en las tres obras para flauta de Vila), Guillermo Lavado (flauta en la

Sonata de Schoenberg y flautín en el *Villancico* de Vila) y Luis Alberto Latorre (piano en *Poema* y en la obra de Schoenberg). Tan sólo verdaderos maestros de la interpretación, como es el caso de estos tres músicos, pueden abordar con la eficacia técnica y la sensibilidad estética precisas obras de este calibre, y esto es justamente lo que podemos apreciar en el disco. En suma, un aporte valioso para la conservación y comunicación del legado de referentes emblemáticos para la música contemporánea tanto de Chile como del resto del planeta.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

RESUMEN DE TESIS

Mónica Moreira Cury. *La música de los videojuegos: modalidades de uso y su relación con el imaginario social. Un estudio sobre la banda sonora del juego Final Fantasy VI*. 119 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2004. Profesor guía: Jorge Martínez Ulloa.

El presente trabajo es fruto de los estudios realizados en el Magíster en Artes, mención Musicología, de la Universidad de Chile. La indagación que dio origen a esta tesis tiene que ver, en general, con el rol que juega la música en las sociedades contemporáneas industrializadas: sus usos y funciones, las formas que asume, sus relaciones con los individuos y los efectos que eso puede generar. En este caso, la práctica de los videojuegos constituye una de las formas más actuales e intrigantes de la experiencia musical, capaz de generar conceptos y comportamientos compatibles con los valores y patrones estéticos concebidos en asociación con las nuevas tecnologías de la industria cultural y del entretenimiento. Así, partiendo de una perspectiva semiótica que asocia postulados de la etnomusicología y de la teoría del cine narrativo, la música es vista como un sistema simbólico capaz de comunicar no sólo con respecto a sí misma, ni restringida al espacio interno del juego, sino en sintonía con todo el resto del conjunto significativo de la sociedad en la cual está inserta. Por lo tanto, en el marco teórico, lo que está contemplado no son exactamente los aspectos estructurales de la música, sino que su relación con la sociedad. Además, tomándose como base la propuesta del "paisaje sonoro", de Murray Schafer, se indaga en la relación entre música y el entorno acústico, considerándose que ésta no puede estar desvinculada de una realidad mayor a la cual pertenece. Desde allí, son tratadas cuestiones referentes a los aspectos físicos del sonido, en cuanto forma simbólica, y en sus efectos en el comportamiento humano.

En lo que concierne a los videojuegos, se formula un acercamiento crítico con respecto al tema a partir de ciertas características generales. Lo que es puesto en cuestión es el concepto de "totalidad cerrada" y "campo antagónico al de la vida corriente". De esta manera, lo que se plantea es que en el juego son transmitidos valores y modelos de conductas. Consecuentemente, no es un espacio tan inocuo como se propone. El examen de sus estructuras, contenidos y sistemas de funcionamiento son de fundamental importancia para el desmontaje de los mecanismos de alienación. Llama la atención la importancia que asume la música en el contexto del juego. A partir de ahí, surgió el interés de averiguar qué funciones cumple, cómo ellas se llevan a cabo y qué efectos puede causar en el participante del juego.

Naturalmente, no se puede atribuir un valor unitario a la música, considerándose que ésta no actúa sola, sino que en conjunto con los demás elementos del juego. Sin embargo, en el caso de Final Fantasy VI, se observa que tiene una participación importante en lo que respecta a tornar la experiencia lúdica más agradable y significativa. Además de un atractivo que absorbe la atención del jugador por sus propias cualidades intrínsecas, funciona, como señal de referencia narrativa y operacional. En este sentido, fortalece la interpretación de la diégesis y orienta la acción del jugador. Asimismo, como 'instrumento de sutura' y 'significante emocional', opera creando una atmósfera que coloca al practicante en una posición menos crítica a la naturaleza tecnológica del sistema operativo y más susceptible a la inmersión en el universo ficcional.

Mónica Moreira Cury
Universidad Federal de la Paraíba, Brasil

IN MEMORIAM

Luis Advis (1935-2004)

El domingo 12 de septiembre de 2004, en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, sus amigos y admiradores le rindieron un homenaje póstumo al compositor Luis Advis. En esa oportunidad se leyeron poemas por los que Luis Advis tuviera afición en vida, de Gabriela Mistral, San Juan de la Cruz y Violeta Parra y se interpretaron varias obras de Advis (*Nuestro tiempo terminó*, *Interludio de la Suite latinoamericana*; *Bolevo*, de la película *Coronación*; algunos de sus *Preludios*, para piano, y *La muerte*, de *Canto para una semilla*), que se alternaron con la palabra de Fernando Ubiergo, posteriormente elegido Presidente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), por el Consejo de la SCD y los autores de música popular; Rolando Cori, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Presidente de la Asociación Nacional de Compositores, por los académicos y compositores de música de tradición escrita; Silvio Caiozzi, Consejero de la Asociación Nacional de Autores de Teatro, Cine y Audiovisuales (ANT) Chile, por el mundo de las artes audiovisuales; Jaime Silva, dramaturgo, por el mundo de las artes escénicas; José Balmes, Premio Nacional de Arte, por el mundo de las artes visuales; Eduardo Carrasco, académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y del Consejo de Fomento de la Música Nacional, y Santiago Schuster, Director General de la SCD. La *RMCh*, como un homenaje al compositor Luis Advis, publica las palabras que leyeron en la ocasión los señores Ubiergo, Cori, Carrasco y Schuster, y versiones de las improvisaciones de los señores Caiozzi y Silva.

Hasta siempre, querido amigo

Hablo en nombre del Consejo Directivo de la SCD, por todos los compañeros que compartimos la mesa junto a ti, hablo por los miles de músicos que este Consejo representa, por los que te conocieron y por los que no alcanzaron a hacerlo, hablo por el equipo de trabajadores de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, por todos los que desde más cerca o más lejos, hoy sentimos el vacío profundo que nos deja tu partida. Hablo por los músicos, por los que escriben, por los que componen y por los que cantan, por los que hoy no hablarán, por tus discípulos asombrados y por sus corazones entristecidos, hablo desde el dolor multiplicado esta mañana, en que el silencio te ha vestido.

Conocí parte de la obra del maestro Luis Advis en la primavera de 1972, como alumno del cuarto medio del Liceo Experimental Darío Salas, con la *Cantata de Santa María*, y en forma personal lo conocí hace más de veinte años. Después, en estos últimos diez años, compartimos y trabajamos juntos en el Consejo Directivo de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Con certeza creo interpretar a mis compañeros cuando digo que todos los que nos sentamos a esa mesa comprendíamos el privilegio que representaba su presencia.

Ahora, aquí, frente a tu familia, frente a tus seres queridos y a los que fueron tus amigos de una vida entera, digo estas palabras y escucho el eco, porque desde ese día todos los sonidos regresan. Se siente tu ausencia, todos la sentimos. Confieso que muy temprano en el camino acusé recibo de tu carácter generoso, de tu grandeza, de tu talento que nunca esquivó lo cotidiano. Luis Advis, amable y riguroso, culto, universal y cercano, todos sabíamos de esa incomodidad que provocaban en ti los homenajes o las adulaciones, es por eso, amigo mío, que esta vez, con pudor y con respeto, me permito contar un par de hechos personales... entreabrir un poco la puerta, esa que a algunos nos dejaste cruzar para compartir algo más de ti.

El primero ocurrió este año. Quiso el destino que Luis Advis se convirtiera en el primer maestro de música que tuve en mi vida, y el que habla, se convirtiera en su último alumno. Un extraño honor, una pesada sensación. En encuentro periódico junto al piano de su casa, su conmovedor entusiasmo, su figura entrañable zamarreándose los oídos y llenándome de asombro el alma, consiguieron casi siempre que el tiempo se rindiera... y allí otra era la dimensión; entonces me olvidaba... Sinceramente me olvidaba. Yo era consciente de su frágil condición, ambos lo sabíamos, y de un modo u otro, yo intuía que en esas magníficas horas regaladas por él, la música era el puente por el que también estaba

transitando parte de su esencia. Nacen estas palabras desde lo más íntimo, desde lo máspreciado, con infinita gratitud, son mi tributo, maestro, por las huellas que has dejado y por el profundo significado de tu gesto.

Pero hay un hecho sugerente que ocurrió hace pocos días y cuyo significado no sé descifrar. Esta mañana quisiera compartirlo con ustedes que han sido sus amigos, deseo dar testimonio sobre este mágico momento vivido en su último encuentro con otros, la misma noche de su partida. Maricarmen Flores, la más entrañable, noble y abnegada amiga de Luis Advis en todos estos años, sentada junto a él y en compañía de un reducido grupo de amigos y familiares, advierte que Lucho, con sobrecogedora tranquilidad y observando a los que lo rodeaban en ese momento, serenamente les dice: “¿Qué estamos esperando? ¿Qué estamos esperando?...”. Los segundos que siguieron fueron como una metáfora de lo esencial... Al rato alguien habló de otra cosa y la conversación tomó otro rumbo.

Cuando Maricarmen lo cuenta y revivimos ese momento y la pregunta que nos hizo Lucho, tenemos la sensación de que ninguno de nosotros la podría responder... Quizá exista esa respuesta y está bien que así sea, entonces nos queda lo humano; aferrarnos con amor a tu recuerdo, al legado de tu inmensa obra y quizá algún día, con menos certeza y con algo más de intuición, podamos comprender el verdadero significado de tu pregunta.

Hasta siempre, querido amigo... Hasta siempre, Maestro Luis Advis.

Fernando Ubiergo
Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Chile

Luis Advis nos hará mucha falta

A nombre de los compositores de la Asociación Nacional de Compositores, agrupación donde participo activamente, quiero decir que Luis nos va a hacer mucha falta.

Lo recordamos en las asambleas con sus intervenciones lúcidas, acotadas y certeras y su permanente apoyo a la Asociación desde su cargo de Presidente de la SCD.

Haré un breve recuerdo de lo que para Luis, seguramente, fueron insignificantes apéndices en su vida musical, pero que constituyen el núcleo de esta memoria.

Lo conocí hace casi 30 años cuando reestrenamos su *Cantata de primavera*, en 1975. Obra religiosa de comienzos de los 60 que seguramente no figura en su catálogo, pero que nos dejó una honda impresión a los que participamos en la interpretación. Luis nos acompañaba en un pequeño armonio electrónico, cuya parte improvisaba a partir de unos bosquejos con lápiz de pasta azul, en papel pautado amarillento. De esas grandes manos salían unos acordes y unos gestos poderosos que nos hacían olvidar el frío típico de la Iglesia de Peregrinos de Nuestra Señora de Schoenstatt.

Tres años más tarde, en 1978, tomamos breve contacto cuando me encargó que armonizara para voces mixtas su *Himno Eucarístico*, con texto de Joaquín Alliende Luco, y que grabamos para las celebraciones del Congreso Eucarístico de ese año. También recuerdo algunas visitas a su departamento en Ahumada para que, en un dos por tres, nos escribiera alguna canción religiosa para algún peregrinaje.

Después de haber estudiado e imitado académicamente la música de las vanguardias, pienso que lo original de la voz musical de Luis, más que su impecable oficio germano posromántico, es el filtro por lo chileno. En eso fue pionero y nos influenció, y muchos hicimos cantatas con instrumentos del folclore. Luis no necesitó destrozarse el lenguaje para reinventarlo; no necesitó de la academia y nos enseña a los “doctos académicos contemporáneos” que no hay doctrina más clásica y actual que cantarle a todo Chile, a su lucha de clases, a su Virgen María, a su Violeta Parra, a su teatro, cine y Festival de Viña.

Luis, durante tu vida fuiste preparando un destilado de todos nuestros cantos y ahora que estás en la asamblea de más arriba y lo escuchas todo –te escuchas entero y eres tiernamente escuchado– tu recuerdo nos congrega para seguir en el arte de un Chile más verdadero y luminoso.

Rolando Cori
Asociación Nacional de Compositores, Chile

Gracias, maestro Advis

Luis Advis fue una persona extraordinaria. Él es parte de ese pequeñísimo grupo de grandes genios de la creación artística de este país. De Luis Advis yo aprendí una enormidad. Cuando tuve el honor y la alegría de trabajar con él, me decía en el comienzo, en aquellos años de *Julio comienza en julio*: "No, no. Música para la película tuya, no. Vamos a hablar de tus personajes, no de la película, de tus personajes". Y teníamos largas charlas de cómo era don Julio, por dentro, cómo era Julito, por dentro. Pasó lo mismo con *La luna en el espejo*, con *Coronación*. Luego me decía: "Yo te llamo". Pasaban los días, pocos días, dos días, tres días... y la llamada. Me decía: "Bueno, escucha la música de Julito, escucha la música de don Julio, escucha la música de Andresito...". Era notable. Y aprendí mucho de él, porque yo podía comprender de verdad quién era Andresito, quiénes eran mis personajes, y los actores también. Durante el rodaje yo usaba la música de Luis Advis para que Julio Jung, por ejemplo, se compenetrara mucho más de Andresito.

Tengo que decir que no solamente para mí, creo que para todos los cineastas de este país, la partida de Luis Advis es una pena gigantesca, una enorme pena, porque creo que para el cine chileno él partió demasiado pronto. Justo ahora nuestro cine comienza realmente a consolidarse y justo ahora es cuando podríamos haber aprendido mucho más de lo que aprendimos con él, de él.

Gracias, maestro Advis, por habernos enseñado tanto.

Silvio Caiozzi
Sociedad Nacional de Autores
de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN), Chile

Escuchemos la música de Luis Advis para recuperarla

Luis Advis trabajó con los autores de teatro más importantes de Chile y también con los directores más importantes. Entonces, me hice la pregunta ¿por qué voy yo a hablar sobre él, sobre su relación con el arte dramático, con el teatro chileno?... Es que yo tengo un privilegio muy grande. Luis, hizo su primer trabajo para el teatro conmigo, escribió su primera partitura para la escena para un texto mío. Hace 50 años, medio siglo, fui a su casa, a su departamento de la Avenida Bulnes, con un modesto texto infantil bajo el brazo, a tratar de pedirle que le pusiera música. Se lo empecé a leer y Luis prendió un cigarro y se distrajo un poco, finalmente se concentró y compuso una partitura fulgurante. Era de cuecas, de rondas infantiles, de tonadas, pero con una resonancia straussiana que es la característica de su período juvenil. Es muy marcada esta resonancia de Richard Strauss. Luego, durante 50 años, hicimos juntos más de quince obras, proyectos realizados tanto en Chile como en el extranjero. Como dije anteriormente, él cumplió su labor musical con los más importantes personajes del teatro chileno, aunque en cierta manera su creatividad para el teatro estuvo circunscrita, de algún modo, al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Luego hizo música para montajes de teatros independientes, y ahí hay que nombrar a Eugenio Guzmán, con quien colaboró muchas veces. Compuso música para textos de María Asunción Requena, Isidora Aguirre y otros, en los teatros independientes. Trabajó para el Teatro Callejón, que fue un teatro de mucha gravitación en los años 60, fundado por Pedro Orthous. Con posterioridad colaboró mucho, haciendo muy buenos aportes musicales, con Tomás Vidiella. Pero la presencia de Luis en un montaje no se limitó solamente a componer la música, pues él tenía grandes conocimientos de la estructura dramática y muy clara la visión de la estética teatral, por lo tanto, siempre su opinión, su sugerencia fue muy enriquecedora para todos los montajes y obras en las cuales trabajó. Rebasaba con creces las tareas de un mero compositor.

Si pensamos en su labor para el teatro o conexión con el teatro, no se pueden dejar de mencionar los textos de sus obras. Tanto en la *Cantata Santa María de Iquique*, *Canto para una semilla*, *Murales extremeños* o *Los tres tiempos de América*, hay elementos de construcción dramática y estos textos contruidos, y en algunos casos escritos totalmente por él, tienen la misma validez que puede tener un libreto de ópera de Wagner. Son textos que tienen validez teatral, aparte de la música.

No es fácil definir a Lucho. Se asemeja a un hombre del renacimiento, un hombre que abarca muchos campos del saber y del arte humano, y todos con brillo: la pedagogía, la filosofía, la estética, el teatro, la música. Él está en todos ellos, igual que un renacentista. Es muy difícil encontrar un paran-

gón contemporáneo, hay que irse a esa época que él tanto amó y estudió tan bien, como es el renacimiento.

La música para teatro suele ser considerada no muy importante en el contexto general del quehacer teatral. La música para teatro es puntual, se presta al servicio del montaje, está supeditada a la concepción de un director y por eso, a veces, incluso se piensa que esa música es casi desechable. Sirvió para la obra y luego se nos pierde. Lucho hizo quince trabajos conmigo, y nos ha dejado varias tareas, una de ellas es una investigación sobre cuántas obras de teatro él trabajó como músico. Compu-so músicas maravillosas para la escena y luego, después de grabadas, las partituras no fueron archivadas, no se guardaron. Las cintas y casetes con la música suya quedaron repartidas en diversas instancias teatrales de Santiago de Chile. Poco antes de irse, acompañándolo, hablamos de esto, y él reconoció que entre las obras que había escrito para teatro, estaban, tal vez, algunos de los mejores trozos que él haya compuesto. A nosotros, entonces, nos queda una tarea y desde aquí yo aprovecho para hacer esta invocación: que los teatros, que el Teatro Nacional Chileno o la compañía de Tomás Vidiella u otros grupos que tengan cintas, casetes o partes, partituras o fragmentos de partituras, las hagan llegar a la SCD y allí crear un fondo con esa música, porque esta herencia que nos ha dejado Luis, si nosotros la gozamos —y la gozamos plenamente— debe ser conservada para las futuras generaciones. Este llamado mío es para reunir toda esta enorme obra dispersa. Quiero saber cuántas obras son, investigar y agruparlas, para luego transcribirlas y que quede este legado musical.

Podríamos hablar mucho de Luis Advis, compartimos el arte, la vida; existe el enorme anecdotario de su amistad, pero ahora estamos haciendo este contacto con todos los aspectos de él y escuchando su música. Cuando alguien se va, se suele decir: "Pido un minuto de silencio por ...". Esto no se puede decir en el caso de Lucho. No podemos pedir un minuto de silencio. Queremos oír su música para recuperarlo en toda la dimensión humana. Por el momento nos tiene a todos un poco destrozados, pero seguimos con él a través de su obra maravillosa.

Jaime Silva
Dramaturgo, Chile

Después te escribo más largo

Querido Lucho:

Tengo que decirte, en primer lugar, que el Ministro José Weinstein me encomendó representarlo en este homenaje y decir algunas palabras en nombre del Consejo Nacional de la Cultura y del Consejo de Fomento de la Música. Ya sé lo que me vas a decir: "¡Qué tienen que ver estas cosas con mi muerte!". Nunca creíste mucho en los discursos. Detestabas las falsas solemnidades. Pero créeme que esto es sincero. En el Consejo de la Música hay, además, muchos amigos tuyos, Fernando García, el Loro Salinas, Eduardo Gatti, Enrique Baeza, Guillermo Rifo. Son tus pares y todos ellos hubieran querido decirte algunas palabras de adiós. José estaba muy conmovido con la noticia. Va a comprender que te hable en forma personal. Y tampoco yo deseo hacer un discurso de circunstancias. ¡Cómo se te ocurre!... No, no te preocupes, no voy a leer tu *curriculum*. Tampoco voy a decir que fuiste la mejor persona del mundo. Todos te conocemos aquí. Fuiste el que fuiste y los que te quisimos, te quisimos así, con tus grandezas y con tus defectos.

Desde que te conocí lo que más me impresionó de ti es que eras una suerte de síntesis entre la ingenuidad del niño y la sabiduría del anciano. Un día llegaste a mostrarnos la *Cantata* ¿Te acuerdas? Te sentaste al piano más desafinado de Chile y te pusiste a cantar con esa voz destemplada que era la tuya. Nosotros hacíamos chistes. Y tú no entendías cuando el Willy te decía que no "agarraras papa"¹. "Agarrar papa. ¿Qué es eso?" Nos preguntabas extrañado. No habías escuchado nunca una expresión como esa. Y seguías cantando. Así escuchamos por primera vez tu obra. A pesar del piano y de tu canto, nos entusiasmos con ella y nos pusimos a montarla. Fue extraordinario. ¿Te acuerdas cómo nos enseñabas lo que teníamos que hacer, voz por voz y guitarra por guitarra? Como no cabíamos en tu departamento esperábamos nuestro turno en el pasillo. Después cantábamos todos juntos en las escaleras. ¡Cómo sonaba! Estábamos emocionados. ¿Y te acuerdas cuando la grabamos? ¿Y cuando se nos perdió un pedazo de cinta que finalmente descubrimos en un basurero? Esa noche, en el Chez Henry, no sé qué celebrábamos más, si haber terminado de grabar o haber encontrado el maldito

¹Expresión chilena: "no se entusiasme tanto".

pedazo de cinta. Y con esa obra le devolviste la memoria a tu ciudad y también a Chile. Y enriqueciste su patrimonio y le diste voz a los que no la tuvieron. Y ahora eso es para siempre. ¿Te das cuenta, Lucho? Para siempre.

Despistado total de todo lo mundano. Ni un pelo tuviste de farandulero. No estoy cien por ciento seguro de que hayas sabido nunca quién es el Quique Morandé². Pero sabías muy bien quién es San Juan de Cruz o la Gabriela Mistral. Y René Char y Paul Eluard. ¿Te acuerdas de esas cartas donde me explicabas por qué había que leer a Zurita? Fuiste un gran artista, no cabe duda. Sensible, culto, intransigente en la autenticidad y en la inteligencia. Más de algún tonto te odia, porque le dijiste alguna pesadez. ¡Qué le ibas a hacer! No los soportabas.

Pero dejémoslos de cuentas. Fuiste una gran persona. Sí, trataste de desengañarme cuando yo te hablaba de lealtad. Me decías que hay que ser lúcido y que la verdadera amistad no es de las cosas mejor repartidas en el mundo. Tratabas de enseñarme a que no confiara demasiado en los demás. ¿Pero viste cómo fuiste tú mismo? Hace poco, cuando me contaste que te quedaban pocos días, me lo dijiste sin el menor dramatismo. “Mírame, estoy tranquilo —me dijiste—. Yo sé que todo es fugaz, que todo se acaba. Nadie se escapa de esto”. No te quejaste. No. Miraste cara a cara a la vida y a la muerte y a ambas les dijiste: “Estoy reconciliado con ustedes. A ti, vida, te confieso que no siempre me trataste bien. Por eso no te amo demasiado. Siempre supe que eras una amante infiel y que de todos modos me abandonarías. Y a ti, muerte, no estés tan contenta con tu triunfo. Te llevas mi cuerpo pero queda mi música, y a esa no te la vas a llevar nunca. Así que estamos en paz.”

No siempre fuiste justo. Hasta te enojaste conmigo por la cuestión de los derechos de autor ¿Te acuerdas? Al final todo se arregló. También fuiste injusto con la *Cantata*. Te molestaba que te vieran como el compositor de una sola obra, o que te tomaran como un militante político, que nunca fuiste. Y tenías razón. Tu obra es múltiple y ninguna puede opacar a las demás. Tu sensibilidad iba mucho más allá de una mera reivindicación política. Querías que nos diéramos cuenta de que el mayor valor de tu música era que estaba escrita directamente desde tu alma y que se dirigía también directamente a nuestro corazón. También tenías razón en esto y eso lo vas a conseguir Lucho. Te lo aseguro. Tu obra tiene todavía mucho camino que recorrer.

¡Y con qué pasión te lanzaste en cada cosa que hiciste! De repente te bajó el amor por el Brasil y te pusiste a aprender portugués y no cejaste hasta hablarlo perfectamente. Hasta cambiaste de país por unos días y compusiste un disco completo con canciones brasileñas. ¿Y te acuerdas en Buenos Aires cuando sorpresivamente me dejaste parado en una esquina y te fuiste corriendo a tomar la micro³, porque tenías que recorrer exactamente el itinerario del personaje de *Sobre héroes y tumbas* de Sábato? ¡Y cómo andabas de contento en Mérida cuando fuimos a cantar por primera vez la *Sinfonía*! Te importaba un pito⁴ la Paloma San Basilio. Lo único que querías ver eran las ruinas romanas. ¡Y con qué cariño recorriste América Latina, que en definitiva fue siempre tu verdadera patria!

Me sorprendiste tan gratamente en estos últimos meses. Enfermo y todo, no sé de dónde sacaste fuerzas para entusiasmarte de nuevo. Te llevé unos textos y ahí mismo te pusiste a componer como malo de la cabeza. Te olvidaste de que habíamos ido a visitarte. ¿Te acuerdas como salió la cueca larga? ¿Y los *Preludios*? ¿Y hasta el *Oratorio*, en los últimos, últimos, días de tu vida? No te derrotó tu enfermedad. Sólo te derrotó la muerte. Y al dolor lo combatías con la música. ¡Claro que sí! Tu redención fue la música, tu causa fue la música, tu religión fue la música. En muchos, muchos años más, cuando ninguno de los que aquí estamos, sigamos vivos, alguien estará cantando tus canciones.

Te fuiste a tu modo. Quisiste desaparecer, tal como te volatilizabas en los cócteles o en las ceremonias, cuando te cansabas de las mundanidades. De repente te buscábamos y nadie te podía encontrar. Ya sé cómo pasó todo. La muerte golpeó tu puerta. Te vino a buscar. No te resististe. Sabías que era inútil. La tomaste del brazo y te alejaste caminando con ella. Tranquilamente, serenamente, valientemente. Así te fuiste. Y ahora, perdóname, tengo que callarme, porque me pidieron que no hablara demasiado largo. Después te escribo más largo. Adiós amigo. No te voy a olvidar. No te vamos a olvidar. Gracias por tu música. Gracias por tu vida.

Eduardo Carrasco
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y
Consejo de Fomento de la Música Nacional, Chile

²Animador en la televisión chilena de variedades.

³Bus urbano.

⁴Importarle a alguien nada.

La música chilena ya no tiene a Luis Advis

No será necesario hablar de la música de Luis Advis, porque ella ha hablado por sí misma, sin necesidad de explicaciones ni de elogios.

Luis Advis fue durante casi doce años Presidente de la SCD. Así le conocimos.

En su fase como dirigente de la Sociedad fue un conductor especial. Representaba a todos los autores, porque cada autor chileno lo sentía como uno de los suyos, en la música popular, en la música de raíz folclórica, en la música docta. En su particular sentido del humor él mismo se preguntaba si todo eso sería tan cierto.

Estuvo al frente de sus proyectos en la SCD hasta diez días antes de su partida, cuando se reunió con la Comisión Bicentenario a estudiar lo que sería una compilación de la música chilena, de 200 años.

Entonces se sintió mal, se retiró unos momentos, y luego decidió reincorporarse a la reunión, porque nos dijo que era un asunto de mucha importancia. Era estricto y disciplinado consigo mismo, y exigía lo mismo en los demás, sin contemplaciones.

Terrible en sus juicios estéticos. No era posible entrar a un debate con Advis sobre apreciación de arte, sin salir fuertemente magullado ante sus juicios.

En aquello que sabía era implacable, irreducible, inmovible.

Luis era políticamente incorrecto. No entendía el protocolo y se reía mucho de sus propias actuaciones en su relación con el mundo de la política y de la empresa.

Mostraba un gran desinterés por las formalidades y las apariencias, de cualquier naturaleza. Recuerdo cuando en el Festival de Viña del Mar le correspondió presidir el Jurado de raíz folclórica, y apareció luciendo dos gigantescas motas de algodón en sus orejas, lo que se advertía en la pantalla de la televisión. Le consulté si tenía alguna enfermedad. Me contestó que lo hacía porque no soportaba la estridencia y el ruido de los parlantes del escenario.

Su sencillez era extrema. Le gustaba pasar desapercibido. No tenía ambición alguna por figurar. Esto incluso a veces se convertía en algo difícil para su tarea de Presidente de la SCD.

Luis Advis era silencioso. Su forma de ser se contradecía con el tamaño y la fuerza de sus obras.

Era amable en su entendimiento con las personas. Lo saben sus amigos, sus alumnos, los académicos de la Facultad de Artes, los empleados del café de su barrio, de la calle Agustinas con San Martín, los que trabajamos con él en la SCD.

A pesar de su carácter casi tímido, jamás esquivó una dificultad, nunca eludió el debate, y en su momento final, y de ello somos testigos, fue valiente, corajudo, y nos enseñó a mirar de frente a la muerte, sin gemidos ni lloriqueos, con hombría, con una lucidez conmovedora, cuando miró el camino recorrido y nos dijo que estaba bien, que había cumplido la jornada y que su contribución a la siembra estaba hecha.

Advis era impaciente, hiperquinético, y estas palabras mías a esta altura de este homenaje, ya habrían sido suficientes para inquietar su atención, ya habría cruzado y descruzado un par de veces los brazos y las piernas. No podría desairarlo.

Pero Luis Advis se merece mucho más que este homenaje, se merece mucho más reconocimientos y premios que los mezquinos aplausos que le dimos en vida.

Se reiría con ganas si le dijéramos que estamos preparando un festival de su música, pero nos daría un abrazo si le contáramos que hay dolor en su partida, donde los que quedaron en el camino intentan ordenar sus partituras, conmovidos por la luminosidad de sus obras, confundidos en la primera penumbra de una música chilena que ya no tiene a Advis.

Sí, claro, sus obras se han quedado con nosotros, pero la música chilena ya no tiene a Luis Advis para iluminar el camino.

Santiago Schuster
Director General

Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Chile

Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005)⁵

Al despedir a Magdalena Vicuña Lyon al momento de su partida, me referiré brevemente, en primer término, a su aporte a la Universidad de Chile. Magdalena inició en 1953 su actividad en la Universidad de Chile con su incorporación al entonces Instituto de Extensión Musical, organismo del que dependía la *Revista Musical Chilena*, y a partir de 1957 se integró de lleno a ella. Como redactora jefe colaboró con los directores Alfonso Letelier (1957-1962), Domingo Santa Cruz (1962-1964) y Samuel Claro Valdés (1964-1968). Entre 1969 y 1970 fue directora y posteriormente colaboró con los directores Cirilo Vila (1971-1972) y con quien escribe estas líneas a contar de mayo de 1973. Entre 1973 y 1975 fue jefe de redacción de la Revista y entre 1979 y 1993 culminó su labor como subdirectora.

Independientemente de los cargos, Magdalena fue un verdadero motor que con total entrega, empuje y coraje en tiempos favorables y adversos, levantó la Revista de la situación de postración en que se encontraba en 1953, para situarla en una posición de relieve en el concierto de Chile, Latinoamérica y el resto del mundo.

Al iniciar esta labor en 1953, Magdalena contaba con una valiosa experiencia en el terreno periodístico. Entre 1944 y 1947 fue directora del *Andean Quarterly*, revista auspiciada por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en la que hizo publicar artículos sobre temas tan variados como las artes plásticas, la crítica literaria, la novela, la historia, la geografía, la filosofía, la educación, el radiodrama, el drama, la arquitectura, la música, el folclore y otros.

Después de trabajar en el *Andean Quarterly* Magdalena fue directora del diario *El Tarapacá* de Iquique entre 1947 y 1950, y entre 1950 y 1953 fue directora de la sección artística del diario *El Debate* de Santiago.

Esta multifacética experiencia periodística Magdalena la volcó en la redacción de la crónica de la *Revista Musical Chilena*, siguiendo el lineamiento trazado por su fundador, el visionario Domingo Santa Cruz, en 1945, de "ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan". Esta experiencia se advierte también en la edición de los artículos y en las traducciones hechas con un respeto irrestricto por la propiedad, concisión y pureza del idioma castellano, en el índice de la Revista correspondiente a 1945-1966 y en el número significativo de 94 escritos que llevan la firma de Magdalena.

La fructífera labor de Magdalena en la *Revista Musical Chilena* fue hecha con amor, sensibilidad e inteligencia, con profunda conciencia de la prioridad que reviste la preservación y mejoramiento constante de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, pero apreciando la importancia, verdadera calidad e interés de temas o eventos de otras culturas, y con profundo respeto por las expresiones artísticas cultivadas y por la ideas y posiciones políticas de las diferentes personas. Ante esto, sólo corresponde decir, de manera simple, pero profundamente sentida, ¡Gracias, Magdalena!

Este "gracias, Magdalena" se extiende además a ella como persona. Magdalena practicó, dentro de un catolicismo ferviente, aquel mandamiento que nos señala "amar al prójimo como a ti mismo", interpretándolo como "amar al prójimo más que a sí mismo". Personalmente soy uno de los que debe agradecer su ayuda, en lo profesional, en lo personal y en lo familiar, algunas veces en circunstancias muy difíciles. Como yo, muchos otros se beneficiaron de su apoyo cabal, intenso, desinteresado y sincero. En este sentido agradezco de todo corazón a los que la acompañaron hasta su fin, a Mari y Guillermina, a Willy, a Carmen Luisa y Miguel Letelier, a Carlos Araya y a todos los que con espíritu profundamente cristiano, conformaron una amplia red de personas que la apoyaron en sus años postreros, muchos de ellos retribuyendo así todo lo que en vida recibieron de ella.

Querida compañera y amiga, Magdalena Vicuña Lyon, descansa en paz.

Luis Merino M.
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

⁵Alocución con que el director de la *Revista Musical Chilena* despidió los restos de Magdalena Vicuña Lyon.

Índice de números publicados correspondientes a 2004

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aravena Décart, Jorge.* Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra. N° 202:9.
- Bulnes Calderón, Raúl.* Hasta siempre Sergio Ortega. In *Memoriam*. N° 201:126.
- Grandela del Río, Julia.* Carlos Botto Vallarino (1923-2004). In *Memoriam*. N° 202:97.
- Hemys de Gainza, Violeta.* La educación musical en el siglo XX. N° 201:74.
- Marín, Gladys.* Carta. In *Memoriam*. N° 201:129.
- Matthey Correa, Gabriel.* Gabriel Coddou: hombre del Sur (1944-2004). In *Memoriam*. N° 201:131.
- Merino, Luis.* 85 años de vida del creador Juan Orrego-Salas. Editorial. N° 202:5.
- _____. Luis Advis Vitaglic (1935-2004), un vinculator de mundos. Editorial. N° 202:6.
- Orrego-Salas, Juan.* Mi camino de la vocación al hallazgo. N° 202:63.
- Parada, Rodolfo.* Sergio Ortega (1938-2003). Mucho le debemos a Sergio. In *Memoriam*. N° 201:123.
- Rodríguez, Andrés.* Adiós, Sergio Ortega. In *Memoriam*. N° 201:129.
- Rojas, Sergio.* Los ruidos del sonido. N° 201:7.
- Salinas, Horacio.* Sergio Ortega está en el corazón de todos. In *Memoriam*. N° 201:125.
- Serrallet, Rafael.* La guitarra y Domenico Scarlatti. N° 202:38.
- Stein, Hanns.* Hanns Eisler. Contra la tontera en la música. N° 201:82.
- Torres, Rodrigo.* Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. N° 201:53.
- Uribe Valladares, Cristhian.* La guitarra en los escritos de la historia musical chilena. N° 202:26.
- Vera, Alejandro.* La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII). N° 201:34.
- Waisman, Leonardo J.* Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. N° 201:87.
- Weinstein, José.* La música de Sergio Ortega seguirá sonando. In *Memoriam*. N° 201:130.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- | | | | |
|--------|---------------------------|--------|--------------------------|
| A.M. | : Álvaro Menanteau | G.M.C. | : Gabriel Matthey Correa |
| C.A.E. | : Claudio Acevedo Elgueta | G.M.E. | : Guillermo Marchant E. |
| C.S. | : Carlos Silva | J.G. | : Julia Grandela del Río |
| F.G. | : Fernando García | | |

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

Álvaro Menanteau. *Historia del jazz en Chile*. C.S. N° 201:117.

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

Bicentenario de la música sinfónica chilena, vol. 1. CD, F.G. N° 201:118.
Ensamble Contemporáneo. CD, J.G. N° 201:120.
Isidora Zegers y su tiempo. CD, J.G. N° 201:121.
Solo, dúo, trío. CD, A.M. N° 201:122.

Puro Neruda. CD, C.A.E. N° 202:91.
Cachivaches. CD, A.M. N° 202:92.
Dualidad. Chilean Music for Solo Cello. CD, G.M.C. N° 202:92.
Hernán Ramírez Ávila / Antología. CD, G.M.E. N° 202:94.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet y el teatro

Ballet

Araneda, Georgina (Isabel Parra, Inti-Ilmiani), *Dancerías*, N° 202:88.
 Aros, Carmen (Gustavo Becerra), *www,mujer.com*, N° 201:115.
 Caciuleanu, Gigi (Los Jaivas y otros), *Remix*, N° 202:87; (Los Jaivas), *París - Santiago*, N° 202:88;
 (Alfredo Bravo), *A Neruda. Carne de aire* (Alfredo Bravo), *Cartoons*, N° 202:88.
 Canales, Verónica y Lorena Hurtado (Andrés Vega), *Cotidiano ritual*, N° 202:87.
 Chávez, Hiranio (Víctor Jara), *Deja la vida volar*, N° 202:88.
 Cifuentes, Eliana (Fernando García), *Serenidad agónica (Serie)*, N° 201:105, 108, 115.
 Croxato, Isabel (Cuti Aste), *Erótica*, N° 202:87-88.

Dumont, Humberto (Gabriela Pizarro, Héctor Pavez y Héctor Pavez Pizarro), *Huacho, Raíces del cuerpo*, N° 202:88.
 Fuentealba, Sonia (Juan Vicente Torrealba), *Potra*, N° 202:88.
 González Marchant, Cindy (Los Jaivas), *A Neruda*, N° 202:88.
 Riveros, Hilda/ Maruja Brombley (Celso Garrido), *Canción de cuna para despertar*, N° 201:115.
 Vergara, Rescner (música tradicional chilena), *La cueca y tomatera h'a*, N° 202:88.

Teatro

Aguirre, Isidora (Francisco Flores del Campo), *La pérgola de las flores*, N° 201:115, N° 202:88.
 Grupo Pulso De-Sastre (Rodrigo Ríos), *Todo por Oz* (Frank Baum), N° 202:88.
 Osorio, Raúl (Patricio Solovera), *Hijo de Ladrón* (Manuel Rojas), N° 201:115; (Patricio Solovera y Jorge Martínez), *Canto minor*, N° 202:88.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

Abalo, Juan Pablo. *Trío sonare*, N° 201:99; * *El viento del oeste*, N° 202:79.
 Acuña, Ángela. *Solá*, N° 201:110.
 Adriazola, Jordi. *Espejo de tierra*, N° 201:99.
 Advis, Luis. *El amor*, N° 201:99; *Tres preludios*, N° 201:100, 109; *Variaciones sobre un tema de Haydn*, N° 201:109; *Rin*, N° 201:110; *La estrella en el cielo (Murales extremeños)*, N° 202:75; *Un hombre desterrado*, *Los tres tiempos de América*, *Nuestro tiempo*, *Bolero*, *Preludios*, N° 202:76; *La muerte*, (*Canto para una semilla*), N° 202:77; *Cueca*, *Polonesa de la enamorada*, *Rin*, *Yo no puedo olvidar Valparaíso*, N° 202:83.

Aguilar, Miguel. *Divertimento*, N° 201:99; *Fragmento sobre el Castillo de Kafka*, N° 202:79.
 Aguilera, Carmen. *Cinco series bailables*, N° 201:99; *Envolventes*, N° 201:103.
 Alcalde, Andrés. *Opiniones*, *Bell*, N° 202:85.
 Allende, Adolfo. *No sé si verdes o azules*, N° 202:77.
 Allende, Pedro Humberto. *Tomada* N° 5, N° 201:100, 104, 109, 110; *Tonada* N° 6, N° 201:100, 104, 110; *Estudio* N° 4, N° 201:100, 103; *Estudio* N° 6, N° 201:103; *El encuentro*, N° 202:77,78.
 Allende-Blin, Juan. ***Transformations VII*, *Sonatine*, *Zeitspanne*, *Dialogue für 2 Spieler*,

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

- N° 201:111; ****Transformations VIII, Coral de Caracola**, N° 202 :83.
- Alvarado, Boris. *Rhin y Merlot*, N° 201:99; *Tarkeada antártica*, N° 201:99, N° 202:79; *Krakowiana*, N° 201:100, 108; *Douland, Warsowiana II*, N° 201:110, **Lubaly*, N° 202:82.
- Amenábar, Juan. *Misa litúrgica*, N° 202:77, 78,80.
- Amengual, René. *Himno de la Universidad de Chile*, N° 201:103; *Preludio*, N° 201:104.
- Aranda, Pablo. *Ilógica*, N° 201:100, 104; *Masped*, N° 201:101, 103, N° 202:76,79; *ALE*, N° 201:109.
- Araya, Carlos. *Estudio en Mi bemol Mayor, Estudio en Do sostenido menor*, N° 201:102.
- Arenas, Mario. *Hechizos*, N° 201:101, N° 202:78.
- Barrera, Juan Pablo. *Bartokiana*, N° 201:104.
- Barrientos, Iván. *Suite Aisén, A un bosque de ñires, Estudio frente a un lago (Escenas de Aisén)*, N° 201:109.
- Baudrand, José. *Hectáreas*, N° 202:79.
- Becerra, Gustavo. *Concierto para oboe*, N° 201:100, 108; *Concierto para piano y orquesta*, N° 201:104; *Versos sueltos*, N° 201:102; *Sonata N° 2 para guitarra*, N° 201:109, N° 202:76,84; *Sonata N° 3 para guitarra*, N° 201:110; *No me lo pidan*, N° 202:77,78,80, 86; *Pieza*, N° 202:86.
- Bello, Joakin. *Hijo del planeta*, N° 201:109.
- Biskupovic, Víctor. *Preludio de un viaje, El viaje, Canción de septiembre, Sirilla en rondó*, N° 201:106, 108.
- Botto, Carlos. *Preludio N° 9, Preludio N° 10*, N° 201:100.
- Bravo, Jorge. *Al aire, Sol y sereno, El sombra, Compalmas, Stolen Tickets, Marín, Alamae, Neruda*, N° 201:101.
- Bravo, Nino. *América*, N° 201:101.
- Bronic, Gabriel. *Ronde-Bosse*, N° 201:101; *Contrabajo-concierto, Claro-osuro, ... que no desorganiza cap murmuri, Ergon-Rondeau, Ronde-Bosse y Clarinen-tres*, N° 201:115 ; *El viento es un caballo*, N° 202 :79.
- Brown, Edward. *Concertante*, N° 201:99; *Canzona VI (a Debussy)*, N° 201:102; *Canzona N° 4, por la paz*, N° 201:104.
- Cabrera, Álvaro. **La víctima es un espejo*, N° 202:79.
- Cáceres, Eduardo. *Tres-mo-men-tos*, N° 201:100, 104; *Cha-chá-cha*, N° 201:101; *Zig-Zag*, N° 201:102; *Las preguntas*, N° 201:104, N° 202:78; **Cuatro canciones del mar*, N° 201:104, N° 202:78; *Entre lunas, Epigramas mapuches*, N° 201:110; *Cuarteto antiguo*, N° 202:80; **Cartos ceremoniales para aprendiz de machi*, N° 202:81; *El viento en la isla*, N° 202:83; *Fantástica araucánica*, N° 202:85.
- Cáceres, Juan Pablo. *SIC*, N° 201:106, 107, 109; *Ilógica*, N° 201:107.
- Campbell, Ramón. *Sonata N° 2*, N° 201:102.
- Campos, Chilote. *Azucena de Con Con*, N° 202:77.
- Candela, José Miguel. ****TTK**, N° 201:104, 110, N° 202:84.
- Cantón, Edgardo. *Cartas del poeta que duerme en una silla*, N° 201:103; *El gran océano*, N° 201:104, N° 202:78; *Los sueños de Attar*, N° 201:108; *Memorial de los Andes*, N° 202:82.
- Cárdenas, Félix. *Rito*, N° 201:101; *Finare*, N° 201:103, N° 202:81.
- Carmona, Óscar. *Cygnus x-1*, N° 201:101, 108; *Nébula IX*, N° 201:106, 108; *Horizon carré*, N° 202 :87.
- Clavero, Luis. *Danza exótica*, N° 201:102.
- Clerc, Miguel Ángel. *Cegeida*, N° 201:107.
- Coloma, Eleonora. *Una confusión cotidiana*, N° 201:103; *Dioez*, N° 201:107-108.
- Contreras, Javier. *Nocturnos, Rezagos*, N° 202:76.
- Cori, Rolando. **Canciones*, N° 202:75, 76; *Bailecito de la novia*, N° 202:82.
- Cotapos, Acario. *Noite inefabile. O dulce svegliar (Voces de Gesta)*, N° 202:75.
- Délano, Pablo. *Estudio N° 1*, N° 201:102; *Padre Nuestro*, N° 202:77,78, 80; *Ave María*, N° 202:77, 80; *Estudio N° 2, Estudio N° 4*, N° 202:77.
- De Negri, Fabrizio. *Entre actos*, N° 201:104.
- Díaz, Daniel. **Retrospectiva I*, N° 202:81.
- Díaz, Rafael. *Salmo al pueblo de Lota*, N° 201:101; *Barcarola*, N° 201:102, N° 202:78; *La otra orilla*, N° 201:104, N° 202:78; *Réquiem selknam*, N° 201:110; *El libro de las horas*, N° 202:76.
- Díaz, Raúl. *Bajo presión*, N° 201:100.
- Escobar, Rosa. *Nahouzi*, N° 202:79.
- Errázuriz, Sebastián. *La caravana*, N° 201:100; *Mujeres dominantes para hombres alterados*, N° 201:103; *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*, N° 202:75,80.
- Farías, Javier. *Rezagos*, N° 202:75, 76; **Cuarteto N° 12, Vals, Cuarteto N° 15, Arriba la cueca*, N° 202:77.
- Farías, Miguel. *Klamm*, N° 201:107.
- Faró, Chito. *Si vas para Chile*, N° 202:78.
- Feito, Mario. *Preludio "A la Violeta"*, N° 201:102; *Historia del tiempo*, N° 201:104.
- Fernández, José Miguel. *76-591*, N° 201:108.
- Flores del Campo, Francisco. *Nací en el campo*, N° 201:101.
- Fredes, Pablo. *ça fait faire ça*, N° 201:107.
- Frez, Jaime. *Construyendo Babel*, N° 201:102, 108; *La máquina de coser en los tiempos de la adversidad*, N° 202:82.
- Galarce, Cristián. *Tres tristes tigres. I. Sonata para trío de maderas*, N° 201:103; **ReCuerdas*, N° 202:81.

- Gálvez, Gabriel. *Lea*, N° 201:103, 107.
- García, Emilio. *Playa del Carmen, Tsunami, Coros, El partido*, N° 202:76.
- García, Fernando. *Navíos lejanos*, N° 201:102; **Visiones de América*, N° 201:103, 107; *Aforismos*, N° 201:103; *Se unen la tierra y el hombre*, N° 201:104, 108, N° 202:79; *Rincones sordos*, N° 201:104, N° 202:75, 76,80; *Dura elegía*, *Esquinas*, N° 201:107; *Cuatro proposiciones*, N° 201:108; ***Cuatro pequeños comentarios*, N° 201:110; *Dos pequeños comentarios* (de *Cuatro pequeños comentarios*), N° 201:109,111, N° 202:76; *Nueve relatos, Diálogo para dos guitarras, Orden*, N° 201:109, 111; *Viajando con Paul Klee*, N° 201:110; *Luces y sombras*, N° 201:111, N° 202:84; **Sine nomine*, N° 202:75, 76; *Cuatro recitativos*, N° 202:77; *Sabelliades a Ruisenor Rojo*, N° 201:109,111, N° 202:77, 78, 80; **In Memoriam Sergio Ortega*, N° 202:77; *Insectario*, N° 202:78; *Se unen la tierra y el hombre, Dos piezas*, N° 202:79; *Cuatro micropiezas, Desde Joan Miró, Crónicas americanas*, N° 202:80; *De los sueños*, N° 202:83; *Comentarios breves, Firmamento sumergido, Tres miradas, Nuevos juegos, América insurrecta*, N° 202:84.
- García, Leonardo. *Muraiki*, N° 201:99.
- García, Nino. *Grande sonata*, N° 201:109; *Sonatina*, N° 201:109, 111.
- Garrido, Pablo. *Yo soy como el agua clara, Mi abuela tenía ojos de gacela (La sugestión)*, N° 202:75.
- Garrido Lecca, Celso. *Simpay*, N° 201:100, 104, 110; **Epitafio encendido*, N° 201:100, 107; **Eventos*, N° 201:100, N° 202:84; *Danzas populares andinas*, N° 201:110, N° 202:76; *Preludio y tocata*, N° 202:85.
- Giarda, Luigi Stefano. *Lord Byron*, N° 202:75.
- González, Jaime. *Estudio en tres*, N° 202:77,78.
- González, Juan Pablo. *Tiranía*, N° 202:77,78,80.
- González, Luis. *Pater Noster*, N° 202:80.
- Gorigoitía, Ramón. *Indómito* (homenaje a Ignacio Domeyko), N° 201:110.
- Guarello, Alejandro. *Solitario*, N° 201:99; *Dale!!*, N° 201:101, 107; *Croma*, N° 202:75,76; *Dromo*, N° 202:75, 76; *Doo...pit*, N° 202:76; **Corda*, N° 202:79; *Pour Klavier*, N° 202:85.
- Guede, Fernando. *Nehz*, N° 201:107.
- Heinlein, Federico. *La carta de Violeta, Clara Sandoval*, N° 201:100, 104; *Quiero dormir y no puedo, La bella marmaridada*, N° 201:101; *Sonatina para violoncello y piano*, N° 201:102; *La plaza tiene una torre*, N° 202:75.
- Herrera, Rodrigo. *Detif*, N° 202:77.
- Herrera, Silvia. *Cámara 21*, N° 201:108; *Notas*, N° 202:81.
- Holmes, Bryan. *Alternativa*, N° 201:103, 108; **Zona ámbula*, N° 202:81; *El quinto sueño*, N° 202:82.
- Holzappel, Carolina. *La mujer perfecta*, N° 201:103.
- Hurtado, Ramón. *Estudio N° 39, Preludio, La curicana*, N° 201:102; *Estudio N° 36*, N° 202:77.
- Hurtado, Ramón y Elena Corvalán. *Ejercicio*, N° 201:102.
- Isamitt, Carlos. *Friso araucano*, N° 201:104, 109.
- Jara, Víctor. *Deja la vida volar, El aparecido*, N° 201:99, 101, N° 202:79; *Luchín*, N° 201:99,101, N° 202:77,78,80; *El cigarrillo*, N° 201:101, 111; *Te recuerdo Amanda*, N° 202:77,78,79,80; *Plegaria a un Labrador*, N° 202:77,78,80; *Tres canciones sueltas*, N° 202:80; *El derecho de vivir en paz*, N° 202:83.
- Jatz, Sebastián. *Asterión*, N° 201:99; **Michelangelo, piccolo concerto per pianoforte*, N° 202:79.
- Labbé, Alejandra. **Pequeña pieza*, N° 202:77.
- Lavín, Carlos. *Suite andina*, N° 201:109.
- Lefever, Tomás. *Sinfonía 1964*, N° 201:101, 103, 115; *Cuatro trozos, Concierto*, N° 201:105; *Música a cuatro*, N° 201:105, 108.
- Lémann, Juan. *Dúo*, N° 201:110; *Aleluya, Misa Veni Domine*, N° 202:77, 80.
- Leng, Alfonso. *Otoñal*, N° 202:75.
- Letelier, Alfonso. *Suite Aculeo*, N° 201:100; **Antifonas*, N° 202:77,80.
- Letelier, Miguel. *Preludios N° 2, N° 3, N° 4* (de *Siete preludios breves*), N° 201:102; *Suite Scapin*, N° 201:104, 107; *Raveliana, Antártica*, N° 201:110.
- Loyola, Margot. *Los leñeros*, N° 202:83.
- Mackenna de Cuevas, Carmen. *Poema de amor*, N° 202:77,78,80.
- Manns, Patricio. *El cautivo de Tiltil*, N° 201:101.
- Marín, Rodrigo. *Melankocidad*, N° 202:80.
- Martínez, Jorge. *Leitmotiv N° 8*, N° 201:103, 107; *Chatarras y cacerolas*, N° 201:103; *Tinku*, N° 202:82; ***Me dijo un alba, Refranes*, N° 202:84.
- Matthey, Gabriel. *Todos aquí*, N° 201:104, N° 202:78; *Chilenita N° 1*, N° 202:80.
- Maturana, Eduardo. *Por la justicia y la paz*, N° 201:102, N° 202:77,78,80.
- Maupoint, Andrés. *El prisionero de la luz*, N° 202:86.
- Melo Cruz, Carlos. *Aria de Carolina (Mauricio)*, N° 202:75.
- Mendoza, Juan. *Música*, N° 201:104.
- Merino, Luis. *Misa Rex Magnum*, N° 202:77, 78, 80.
- Meza, Juan Cristóbal. *Cueca del aire*, N° 201:111.
- Mezzano, Christian. *La rima en vida*, N° 201:103.
- Milla, Guillermo. *Valseadito, Cueca cueca*, N° 201:108, N° 202:83.
- Miranda, Emilio. *Nada es perfecto*, N° 201:99.
- Montecino, Alfonso. **Concierto para piano y orquesta*, N° 202:79.
- Morales, Cristián. *Mientras, yo caminé lejos... por la otra orilla*, N° 201:101, N° 202:79.

- Mouras, Juan. *Milonga perpetua*, N° 201:104, 109; *Tonada del mar*, N° 201:104, 109, 111; *A la libertad*, N° 201:108; *Tango*, N° 201:109, 111; **Geografía musical chilena*, **Glaciares*, *Poema de la Trapananda*, N° 201:109.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Fragancia de lilas*, N° 202:78,80.
- Orrego Carvallo, Alberto. *Vals*, N° 201:104.
- Orrego-Salas, Juan. *Jubilaeus Musicus*, N° 201:100; *El peñecillo dorado*, *La gitana* (de *El alba del alhelí*), N° 201:102; **Movimiento concertante*, N° 201:103; *Voz de la autora* (de *El retablo del rey pobre*), *Voz de Gracia* (de *Viudas*), N° 202:75; *América, no en vano invocamos tu nombre*, N° 202:79; ***Encuentros*, N° 202:83; *Serenata*, *Variaciones para un hombre tranquilo*, *Turns and Returns* (*Vueltas y revueltas*), N° 202:86.
- Ortega, Sergio. *A dos razones*, *Engalanada*, *Los dos soldados*, *Trío*, N° 201:102, N° 202:77, 78,80; *La barcarola*, *Pero ¡Ay!* (de *Joaquín Murieta*), N° 202:75; *No sólo el fuego*, *La noche en la isla*, N° 202:77, N° 202:83; *Canciones del capitán*, N° 202:78; *Presidente Allende*, *Ya parte el galgo terrible*, *Pequeña Rosa*, N° 202:83.
- Ortiz de Zárate, Eleodoro. *Solo de Ginebra* (de *Lautaro*), N° 202:75.
- Osorio, Daniel. *Masa*, N° 201:101.
- Parra, Violeta. *Volver a los diecisiete*, N° 201:108; *Gracias a la vida*, N° 201:108, 111, N° 202:79, 83; *La jardinera*, N° 202:78.
- Party, Javier. *Fárago parafrástico*, N° 201:101.
- Peña Hen, Jorge. *Obertura* (*La cenicienta*), N° 201:100, 107; *Tonada*, N° 201:100; *La palomita*, N° 202:78.
- Peralta, Alejandro. *Canción y Ostinato*, N° 201:109, N° 202:76.
- Pérez, Christian. *Cai-cai y Treng-treng vilú* (*servidos a la mesa*), N° 201:103; **A la espera del sereno*, N° 202:79.
- Pérez Freire, Osmán. *¡Ay, ay, ay!*, N° 202:78.
- Pertout, Adrián. *Dos imágenes*, *Renascence*, N° 201:101.
- Puelma, Roberto. *Gloria a España* (*Ardid de amor*), N° 202:75.
- Ramírez, Hernán. *Poema XX*, N° 202:78; **Sinfonietta quasi una fantasía*, N° 202:79.
- Recart, Luis José. **Música*, N° 202:75.
- Retamal, Cristián. *Iniciación*, N° 201:103, 108; *Móviles urbanos*, N° 202:82.
- Reyes, Enrique. *Jara 5000*, N° 202:82.
- Riesco, Carlos. *Sonata para piano*, N° 201:109; *Añoranzas*, N° 202:83.
- Rifo, Guillermo. *India hembra*, N° 201:104, 110; *Tonada para un niño triste*, N° 201:108, N° 202:83; *Chinchorro*, N° 201:111, N° 202:76; **Sendas*, N° 202:75,76,79; **Del final*, N° 202:75, 76; *Bella*, N° 202:79; *Reencuentro*, N° 202:80.
- Ríos, Nicolás. *Múltiple*, N° 201:104.
- Rojas, Guillermo. *Cueca flautada*, N° 201:111.
- Rojas Zegers, Jorge. *Himno eucarístico*, N° 202:77, 78, 80.
- Román Heitmann, Donato. *Mi banderita chilena*, N° 202:78.
- Rubio, Felipe. *El arlequín azul*, N° 201:103.
- Salinas, Horacio. *Cristalino*, N° 202:78; *Pajita*, N° 202:83.
- Sánchez, Juan Antonio. *Tonáfrica violetica*, *Toda vía podemos clasificar*, *Chiloética*, *Presagio*, *Pastizales*, *Vuelve pronto*, *Guitarrosa* y *Camino de fuego*, N° 201:101; *Raimundín*, N° 201:101, N° 202:77; *Cygnus x-1*, *La yuxtaposta*, N° 201:103; *Tonada por despedida*, N° 201: 101, 108, N° 202:77, 78,83.
- Santa Cruz, Domingo. *Cinco poemas trágicos*, N° 201:109.
- Schidlowky, León. *In Memoriam Jorge Peña*, N° 201:100; **Yo vengo a hablar*, N° 202:79.
- Sepúlveda, María Luisa. *Preludio*, N° 202:77, 78.
- Silva, Carlos. *Amarimbonao*, N° 201:102; *Dos piezas*, N° 201:106.
- Silva, Francisco. *Dos piezas*, N° 201:101, 107, 109; *Táctiro*, N° 202:76,79.
- Solovera, Aliocha. *Reversible*, N° 201:99, 100, 105, 108, N° 202:75; *Trío sonare*, N° 201:100; *Se llama a una puerta*, N° 201:104, N° 202:78; *Mimesis*, *Resonantes*, *In verso*, N° 202:75.
- Soro, Enrique. *Zamacueca*, N° 201:99; *Estudio fantástico*, N° 201:100; *Cueca* (de *Tres aires chilenos*), N° 201:108; *Sonata* N° 3, en Re mayor, N° 201:109; *Danza fantástica*, N° 202:87.
- Soto, Rubén. *Verta*, N° 202:82.
- Soublette, Gastón. *La malheña*, N° 202:77.
- Springinsfeld, Jorge. *Golpes*, N° 202:77; *La noche en la isla*, N° 202:79.
- Tobar, Nelson. *Cosmos*, *Chilenita* N° 3, N° 201:102.
- Ubierno, Fernando. *Un café para Platón*, *El tiempo en las bastillas*, *Yo pienso en ti*, *Aqualuna*, N° 202:87.
- Ugarte, Anselmo. *Golpe de hilo*, N° 202:80.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Sugerencia sobre Chile*, N° 201:102.
- Valle, Valeria. *Altrove*, N° 202:82.
- Vásquez, Edmundo. *Contacts*, N° 201:101; *Auzzielle*, N° 201:102, N° 202:77.
- Vásquez, Luis. *Atlántida*, N° 201:101.
- Vargas, Darwin. *Preludios* N° 1, N° 2, N° 201:102, N° 202:82; *Tres coros sacros*, N° 202:77,78, 80; *Canción de Natacha*, *Pequeña canción*, *Pequeño dúo*, N° 202:82.
- Vera, Santiago. *Asonantística*, N° 201:99; *Tres temporarias*, N° 201:109; *Mangoreska* (*Evocación del sur*), N° 202:85.
- Vergara, Juan Sebastián. **El despertar de la especie*, N° 202:79.

- Vicuña, Ariel. *Siete enjuagues para teclado*, N° 202:76.
 Vila, Cirilo. *De sueños y...*, N° 201:101, 103, 106, 107, 109; *Remanso*, N° 201:102; *Canto a Jerusalén*, N° 201:104; **De sueños y evanescencias*, N° 202:77, 79, 86; *Recuerdo el mar*, N° 202:77, 78, 80; *Una primavera para el profeta*, N° 202:85.
 Vergara, Sebastián. *Invocaciones*, N° 201:104.
 White, José. *Zamacueca*, N° 201:104.
 Yazigi, Mauricio. *Churrasqueando*, N° 201:99; *Por bulerías*, N° 201:100,
 Zamora, Carlos. *Tres visiones de un sikuri atacameño*, *Tango y vals*, N° 201:99; *Estudio* N° 3, N° 201:103; *Obertura (El Pucará)*, N° 201:107; *No sólo el fuego / El monte y el río*, N° 202:79; *Suite latinoamericana*, N° 202:80.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abalo, Juan Pablo. N° 201:99; N° 202:79.
 Abarca, Esteban. N° 201:99.
 Abatte Herrera, Paola. N° 201:108.
 Academia de Bellas Artes. N° 201:116; N° 202:87.
 Acevedo, Claudio. N° 201:108; N° 202:83.
 Acevedo, Nano. N° 202:88.
 Acuña, Ángela. N° 201:110, 101.
 Adriazola, Jordi. N° 201:99.
 Advis, Luis. N° 201:99, 100, 109, 110; N° 202:75, 76, 81, 83.
 Aguilar, Leonardo. N° 202:79.
 Aguilar, Miguel. N° 201:99; N° 202:79.
 Aguilera, Carmen. N° 201:99, 103.
 Aguirre, Isidora. N° 201:115; N° 202:88.
 Alcalde, Andrés. N° 202:85.
 Alén, Olavo. N° 201:113.
 Allende, Adolfo. N° 202:77.
 Allende, Pedro Humberto. N° 201:100, 104, 109, 110; N° 202:78.
 Allende-Blin, Juan. N° 201:111; N° 202:83.
 Alvarado, Boris. N° 201:99, 100, 108, 110; N° 202:79, 81, 83.
 Alvarado, Pablo. N° 201:108; N° 202:81.
 Amenábar, Juan. N° 202:77, 78, 80.
 Amengual, René. N° 201:103, 104.
 Anaís, Claudio. N° 201:103.
 Angulo, Carolina. N° 201:102.
 Aranda, Pablo. N° 201:100, 101, 103, 104, 106, 107, 109; N° 202:76, 77, 79.
 Araya, Antonio. N° 202:81.
 Araya, Carlos. N° 201:102.
 Arenas, Carlos. N° 201:103.
 Arenas, Mauricio. N° 201:101; N° 202:78.
 Aros, Carmen. N° 201:115.
 Arrau, Claudio. N° 202:83, 89.
 Asamblea Anual de Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM). N° 201:113.
 Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC). N° 201:116.
 Asociación Nacional de Compositores. N° 201:107.
 Aste, Cuti. N° 202:88.
 Auditorio Colegio Alemán de Puerto Varas. N° 201:108.
 Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 201:105; N° 202:80.
 Aylwin, Patricio. N° 201:104.
 Bacán, Vicente. N° 201:101.
 Baeza, Mario. N° 201:102.
 Ballet Nacional Chileno, Universidad de Chile. N° 202:87, 88.
 Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile. N° 201:109.
 Barceló, Victoria. N° 202:77.
 Barquero, Efraín. N° 202:77, 80.
 Barrenechea, Julio. N° 201:103.
 Barrera, Juan Pablo. N° 201:104.
 Barría, Patricio. N° 201:103.
 Barrientos, Cecilia. N° 202:77.
 Barrientos, David. N° 202:77, 78.
 Barrientos, Iván. N° 201:109, 111, 112.
 Baudrand, José. N° 202:79.
 Becerra, Gustavo. N° 201:100, 102, 104, 108, 109, 110; N° 202:76, 77, 80, 84.
 Bello, Joaquín. N° 201:109.
 Bello, Joanna. N° 202:81.
 Benítez, Edmundo. N° 202:76.
 Beramonte, Patricio. N° 201:103.
 Berio, Luciano. N° 201:106.
 Bertolmeoli, Paolo. N° 201:100.
 Bianchi, Vicente. N° 201:109; N° 202:80, 81.
 Biblioteca de Música y Danza "Jorge Peña Hen", Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 202:87.
 Biblioteca Nacional. N° 201:99; N° 202:75.
 Biskupovic, Víctor. N° 201:106, 108.
 Bitar, Sergio. N° 202:87, 89.
 Bocherini, Luigi. N° 201:113.
 Botto, Carlos. N° 201:100.
 Brañes, María José. N° 201:100, 104.
 Bravo, Jorge. N° 201:101.
 Bravo, Nino. N° 201:101.
 Bravo, Roberto. N° 202:76.

- Briceño, Gladys. N° 201: 103, 107.
 Brncic, Gabriel. N° 201:101, 115; N° 202:79.
 Brombley, Maruja. N° 201:115.
 Bronces Filarmónicos. N° 201:104.
 Bronstein, Ena. N° 202:79.
 Brown, Edward. N° 201:99, 102, 104.
 Browne, Felipe. N° 202:83.
 Burotto, Dante. N° 201:105, 106, 108.
 Bustamante Mirta. N° 201:113.
 Bustos, Joaquín. N° 201:105.
 Byron Lord. N° 202:75.
 Cabrera, Álvaro. N° 202:79.
 Cáceres, Eduardo. N° 201:100, 101, 102, 103, 104,110; N° 202:80, 81, 85, 86.
 Cáceres, Eugenio. N° 201:103.
 Cáceres, Gonzalo. N° 201:102.
 Cáceres, Juan Pablo. N° 201:106, 107, 109.
 Caciuleanu, Gigi. N° 202:87, 88.
 Cádiz, Rodrigo. N° 202:89.
 Caiafa, Simona. N° 201:102.
 Camarda, Nella. N° 202:78.
 Campbell, Ramón. N° 201:102.
 Campos, Chilote. N° 202:77.
 Campos, Edgardo. N° 202:79.
 Canales, Verónica. N° 202:87.
 Candela, José Miguel. N° 201:104, 110; N° 202:84, 89.
 Candia, Felipe. N° 202:76.
 Cantón, Edgardo. N° 201:103, 104, 108.
 Cárdenas, Clara Luz. N° 202:75.
 Cárdenas, Félix. N° 201:101,103; N° 202:81.
 Carmona, Óscar. N° 201:101, 106, 108; N° 202:87.
 Carmona Jiménez, Álvaro. N° 201:18.
 Carrasqueira, María José. N° 201:111.
 Carrère, Cecilia. N° 201:103; N° 202:76,79.
 Carter, Jaime. N° 202:77.
 Cartes, Catherine. N° 202:83.
 Castillo-Didier, Miguel. N° 201:113.
 Castro, Luis. N° 201:108; N° 202:76.
 Castro, Patricia. N° 201:103.
 Castro, Polyana. N° 202:78.
 Catedral de La Serena. N° 201:107.
 Centro Cultural Matucana 100. N° 202:75.
 Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz de la Universidad de Chile. N° 202:86.
 Centro de Extensión de la Universidad del BíoBío, Chillán. N° 202:89.
 Centro de Extensión Universidad Católica de Chile. N° 201:100; N° 202:77.
 Centro Latinoamericano de Música, Universidad de Indiana. N° 202:86.
 Céspedes, Isabel. N° 201:103.
 Chávez, Hiranio. N° 202:88.
 Cheng, Liza. N° 202:76.
 Chihuailaf, Elicura. N° 201:110; N° 202:81.
 Child, William. N° 201:101.
 Cifuentes, Eliana. N° 201:105, 108, 115.
 Cifuentes, Patricia. N° 201:104, 109; N° 202:79.
 Cirio, Norberto Pablo. N° 202:89.
 Cisternas, Roberto. N° 201:101, 102.
 Claro, Asunción. N° 202:84.
 Clavero, Luis. N° 201:102.
 Clerc, Miguel Ángel. N° 201:107.
 Cofré, Claudio. N° 201:103.
 Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. N° 202:84.
 Coloma, Eleonora. N° 201:103,107-108.
 Compañía de Danza Isabel Croxato. N° 202:87.
 Concurso Internacional Claudio Arrau. N° 202:83.
 Conjunto de Percusión Rythmus. N° 201:102.
 Consejo Paraguayo de Música. N° 202:87.
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 201:105, 106.
 Contreras, Javier. N° 202:76.
 Cori, Rolando. N° 202:76.
 Coro de la Empresa Cemento Melón de La Cera. N° 202:77.
 Coro de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 201:102, 103.
 Coro El Cantar de Las Condes. N° 202:77.
 Coro Femenino de Cámara de la PUCV. N° 202:81.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 202:79.
 Corporación Cultural de Chile. N° 202:86.
 Cortés, Macarena. N° 201:103.
 Corvalán, Elena. N° 201:102.
 Cotapos, Acario. N° 202:75.
 Croxato, Isabel. N° 202:87.
 Cruz, Isolée. N° 202:75.
 Cuarteto de Guitarras Universidad Católica. N° 201:101.
 Cuarteto Nuevo Tiempo. N° 201:103.
 Cuturrufo, Ska. N° 201:102.
 Cvitanic, Ana María. N° 201:99.
 De Carvalho, José Jorge. N° 201:113.
 De Elías, Manuel. N° 202:84.
 De la Cruz, Raúl. N° 201:108; N° 202:83.
 De la Jara, Jaime. N° 201:103.
 De la Puebla, Marcelo. N° 201:109, 110; N° 202:76.
 De Negri, Fabrizio. N° 201:104.
 De Petris, Luz María. N° 202:75.
 De Siquiera, Ewelter. N° 202:90.
 Del Pino Klinge, David. N° 201:101, 103, 104, 107, 108, 109, 113; N° 202:78,79.
 Délano, Pablo. N° 201:102; N° 202:77, 78, 80.
 Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 201:102, 103; N° 202:86.
 Díaz, Daniel. N° 202:81.
 Díaz, Rafael. N° 201:101, 102, 104, 110; N° 202:76, 78.

- Díaz, Raúl. N° 201:100.
 Doggenweiler, Julio. N° 202:79.
 Domínguez, José Luis. N° 201:100, 107.
 Domínguez, Marco. N° 201:103.
 Dupré, Juan. N° 201:103; N° 202:77.
 Durán, Horacio. N° 202:76.
 Eli, Victoria. N° 201:113.
 Eluard, Paul. N° 201:102; N° 202:77.
 Encuentro de Música Contemporánea de Valdivia. IV. N° 201:109.
 Encuentro Internacional de Compositores, I. N° 202:76, 89.
 Encuentro Latinoamericano de Educación Musical. N° 201:112.
 Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles. IV. N° 201: 107.
 Ensamble Antara de la PUC (Pontificia Universidad Católica de Chile). N° 201:99; N° 202:75.
 Ensemble Bartók. N° 201:104, 110.
 Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 201:99, 100, 105, 108; N° 202:75.
 Ensamble de Percusión de la Universidad de La Serena. N° 201:102, 103.
 Ensamble de Percusiones Trok-Kyo. N° 201:103.
 Ensamble Serenata. N° 202:83.
 Ensemble Sinfónico de Vientos Víctor Tevah. N° 201:109.
 Errandonea, Cristián. N° 201:108; N° 202:83.
 Errázuriz, Sebastián. N° 201:100, 103; N° 202:75, 76, 80.
 Escobar, Jenny. N° 202:76.
 Escobar, Rosa. N° 202:79.
 Escobar, Sebastián. N° 202:78.
 Espíndola, Marcelo. N° 202:80.
 Espinoza, Jorge. N° 201:102; N° 202:79.
 Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 201:113, 116.
 Falabella, Roberto. N° 202:89.
 Farías, Daniel. N° 202:77, 80.
 Farías, Javier. N° 202:75, 76, 77, 78, 86.
 Farías, Miguel. N° 201:107.
 Faunes, Nicolás. N° 201:101, 106, 107; N° 202:77, 79.
 Feito, Mario. N° 201:102, 104.
 Fernández, Ariel. N° 202:88.
 Fernández, José Miguel. N° 201:108.
 Fernández, Margarita. N° 201:113.
 Festival de Danza de Los Andes. N° 202:88.
 Festival de La Habana. N° 201:110.
 Festival de Música Contemporánea Chilena 2003. XIII. N° 201:100.
 Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile. XII. N° 202:86.
 Festival de Música Contemporánea "Profesor Darwin Vargas W.". N° 202:81.
 Festival Internacional de Guitarra. V. N° 202:76.
 Festival Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile. N° 201:104.
 Festival Primavera en La Habana. N° 202:84.
 Figueroa, Angélica. N° 201:103.
 Figueroa, Soledad. N° 201:103.
 Fischer, Karina. N° 202:76, 88.
 Fischer, Rodolfo. N° 202:79.
 Flores, Pamela. N° 202:76.
 Flores del Campo, Francisco. N° 201:101, 115; N° 202:88.
 Fondo para la Cultura y el Arte del Ministerio de Educación. N° 201:109.
 Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM Chile). N° 201:112.
 Fredes, Pablo. N° 201:107.
 Frez, Jaime. N° 201:102, 107, 108.
 Fuentealba, Sonia. N° 202:88.
 Fuentes, Arnaldo. N° 201:113.
 Fuentes, Patricia. N° 201:102.
 Gaez, David. N° 202:77.
 Galarce, Cristián. N° 201:103; N° 202:81.
 Gálvez, Gabriel. N° 201:103, 107.
 Gálvez, Sonia. N° 202:83.
 García, Emilio. N° 202:76.
 García, Fernando. N° 201:102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111; N° 202:76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 87.
 García, Leonardo. N° 201:99.
 García, María del Carmen. N° 201:105, 107, 110; N° 202:76, 84, 85.
 García, Nino. N° 201:109, 111.
 Garrido, Pablo. N° 202:75.
 Garrido, Raimundo. N° 201:102, 103, 107.
 Garrido-Lecca, Celso. N° 201:99, 100, 104, 105, 107, 110; N° 202: 76, 84, 85.
 Georges, Valene. N° 202:83.
 Giarda, Luigi Stefano. N° 202:75.
 Gimnasio Municipal de La Ligua. N° 201:108.
 Godoy, Claudia. N° 201:107; N° 202:77.
 Godoy, Edwin. N° 201:101.
 Goic, Juan. N° 201:103.
 Gómez, Nancy. N° 201:106; N° 202:79.
 González, Cristián. N° 201:103, 105, 108.
 González, Jaime. N° 201:113; N° 202:78.
 González, Juan Pablo. N° 201:113; N° 202:77, 80, 88, 89.
 González, Luis. N° 202:80.
 González, Patricia. N° 202:78.
 González, Sindy. N° 202:88.
 González Catalán, Luis Raúl. N° 201:109.
 Gorelik, Luis. N° 201:107.
 Gorioitía, Ramón. N° 201:110.
 Gouet, Francisco. N° 202:76, 80.
 Gran Orquesta Juvenil. N° 201: 107.
 Graugaard, Lars. N° 202:84.

- Grupo Barroco Andino. N° 202:76.
 Grupo Pulso De-Sastre. N° 202:88.
 Guarello, Alejandro. N° 202:75,76,79, 85, 89.
 Guede, Fernando. N° 201:107.
 Guerrero, Cristián. N° 201:101; N° 202:79;
 N° 202:81.
 Guíñez, Pablo. N° 201:103.
 Gumucio, Gabriela. N° 202:77,78.
 Guzmán, Rodrigo. N° 202:85.
 Helein, Federico. N° 201:100, 101, 102, 104;
 N° 202:75.
 Heitmann, Donato Román. N° 202:78.
 Hernández, Patricio. N° 201:102.
 Herrera, Patricia. N° 201:104.
 Herrera, Ricardo. N° 201:103.
 Herrera, Rodrigo. N° 201:100, 108; N° 202:77.
 Herrera, Silvia. N° 201:108; N° 202:81.
 Hevia, Rocío. N° 201:108.
 Hidalgo, Sebastián. N° 201:109.
 Hirth, Cristián. N° 202:80.
 Holmes, Bryan. N° 201:103, 108; N° 202:81.
 Holzapfel, Carolina. N° 201:103.
 Huaroc, Gabriel. N° 202:84.
 Huidobro, Vicente. N° 201:105, 108.
 Hurtado, Lorena. N° 202:87.
 Hurtado, Ramón. N° 201:102; N° 202:77.
 Ibáñez, Jaime. N° 201:102; N° 202:79.
 Ibarra, Guillermo. N° 201:104, 110.
 Iglesia San Francisco. N° 202:80.
 Illari, Bernardo. N° 201:113.
 Instituto Chileno Norteamericano. N° 201:100.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad
 Católica de Chile (PUC). N° 201:100; N° 202:76,
 89.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad
 Católica de Valparaíso (PUCV). N° 202:81.
 Instituto Goethe. N° 201:99, 100; N° 202:75,76,
 88.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Músi-
 ca. N° 201:99.
 Inti-Ililmani. N° 202:88.
 Inzunza, Matías. N° 201:102.
 Iribarra, Eduardo. N° 202:76.
 Isamitt, Carlos. N° 201:104, 109.
 Jara, Hernán. N° 201:108, 111; N° 202:76, 83.
 Jara, Víctor. N° 201:99, 101, 111; N° 202:77, 78,
 79, 80, 83, 88.
 Jaramillo, Darío. N° 201:103.
 Jatz, Sebastián. N° 201:99; N° 202:79.
 Jiménez, Manuel. N° 201:101.
 Jiménez, Miguel Ángel. N° 202:79.
 Jusakos, Alexandros. N° 201:105, 108.
 Kanamori, Rodrigo. N° 201:102.
 Kartal, Selim. N° 202:76.
 Kólovov, Dénis. N° 201:109.
 Kotova, Svetlana. N° 201:109.
 La Rivera, Carolina. N° 202:79.
 Labbé, Alejandra. N° 202:77.
 Lagos, Ricardo. N° 201:116.
 Landau, Mihael. N° 202:81.
 Lara, Omar. N° 202:77.
 Lastra, Pedro. N° 201: 106, 109; N° 202:77.
 Latorre, Cristián. N° 201:103.
 Latorre, Luis Alberto. N° 202:88.
 Lavados, Guillermo. N° 202:76, 88.
 Lavaderos, Alejandro. N° 201:99; N° 202:77, 80,
 81.
 Lavín, Carlos. N° 201:107, 109.
 Lefever, Tomás. N° 201:101, 103, 115, 108.
 Lehman, Gabriela. N° 201:108; N° 202:77, 80.
 Leiva, Eloísa. N° 201:103.
 Leiva, Juan Sebastián. N° 201:105.
 Leiva, Melodía. N° 201:103.
 Leiva, Sergio. N° 201:100.
 Lémann, Juan. N° 201:110; N° 202:77, 80.
 Leng, Alfonso. N° 201:116; N° 202:75.
 Letelier, Alfonso. N° 201:100; N° 202:77,79, 80.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 201:110; N° 202:77.
 Letelier, Leonora. N° 201:102; N° 202:77, 80.
 Letelier, Miguel. N° 201:102,104, 107,110;
 N° 202:77.
 Licco Manuel de Salas. N° 202:79.
 Lobos Valenzuela, Luis. N° 201:109.
 Loebell, Ricardo. N° 202:76.
 López, Celso. N° 201:106, 107, 109; N° 202:76,
 77, 79.
 Lorca, Mario. N° 202:79.
 Los Jaivas. N° 202:88.
 Losen, Óscar. N° 201:101.
 Loyola, Margot. N° 202:83.
 Machado, Antonio. N° 202:75.
 Mackenna de Cuevas, Carmen. N° 202:77, 80.
 Madrid, Natalia. N° 201:102.
 Maldonado, Paloma. N° 201:102.
 Mancini, Leonardo. N° 201:107.
 Manns, Patricio. N° 201:101.
 Marambio, Jorge. N° 201:105.
 Margaño, Cecilia. N° 201:102.
 Marín, Katuska. N° 201:102.
 Marín, Rodrigo. N° 202:80.
 Martínez, Jorge. N° 201:103, 107; N° 202:84, 88.
 Martorell, Concepción. N° 201:113.
 Massardo, Sergio. N° 201:100.
 Matthey, Gabriel. N° 201:104; N° 202:80.
 Maturana, Eduardo. N° 201:102; N° 202:77, 80.
 Matus, Carolina. N° 202:83.
 Maupoint, Andrés. N° 202:86.
 Medina, Laura. N° 202:76.
 Meek, Richard. N° 201:109.
 Melo Cruz, Carlos. N° 202:75.
 Menares, Sergio. N° 202:80.
 Mendieta, Alfredo. N° 201:110.

- Mendoza, Juan. N° 201:104.
 Merino, Luis. N° 201:101; N° 202:77, 78, 80, 86, 89.
 Meza, Juan Cristóbal. N° 201:111.
 Meza, Santiago. N° 201:105.
 Mezzano, Christian. N° 201:103.
 Milla, Guillermo. N° 201:108; N° 202:83, 87.
 Millán, Gonzalo. N° 202:76.
 Millar, Jan. N° 201:104.
 Miranda, Cristina. N° 202:83.
 Miranda, Emilio. N° 201:99.
 Miranda, Nora. N° 201:105, 106.
 Miric, Davor. N° 201:105, 108.
 Molinare, Nicanor. N° 201:109.
 Monasterio Benedictino de Las Condes. N° 202:80.
 Montecinos, Alfonso. N° 202:79.
 Montero, Jorge. N° 201:99.
 Morales, Cristián. N° 201:101; N° 202:79, 89.
 Morales, Gustavo. N° 201:99.
 Morales, Pablo. N° 201:109.
 Morris, Elizabeth. N° 202:76.
 Mouras, Juan. N° 201:104, 104, 109, 108, 109, 111; N° 202:803.
 Moyano, Rodrigo. N° 201:103; N° 202:81.
 Muga, Gonzalo. N° 202:80.
 Municipalidad de Pudahuel. N° 202:80.
 Muñoz, Carolina. N° 202:77.
 Muñoz, Paola. N° 202:79.
 Murgones, Andrea. N° 202:79.
 Murieta, Joaquín. N° 202:75.
 Museo Colonial de San Francisco. N° 201:104.
 Museo de Arte Contemporáneo. N° 201:116.
 Museo de la Nación, Lima. N° 202:84.
 Naranjo, Francisco. N° 201:102, 107; N° 202:77.
 Navarrete, Daniel. N° 201:100.
 Navarro, David. N° 202:78.
 Neruda, Pablo. N° 201:104, 108; N° 202:77, 78, 79, 80, 81, 83, 88.
 Niño, Nelson. N° 201:103.
 Nowack, Thais. N° 201:113.
 Núñez, David. N° 202:79.
 Núñez, Laura. N° 202:77.
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 202:80.
 Olivares, Francisco. N° 202:77.
 Orellana, Romilio. N° 201:101.
 Orlandini, Luis. N° 201:100, 104, 109, 110; N° 202:76, 79.
 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile. N° 201:05; N° 202:80.
 Orquesta de Cámara de Chile. N° 201:104; N° 202:79, 80.
 Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 201:100.
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 201:100.
 Orquesta Juvenil de la Escuela Moderna de Música. N° 201:109.
 Orquesta Moderna de Chile. N° 201:104; N° 202:75, 76, 79.
 Orquesta Sinfónica de Arequipa. N° 201:111.
 Orquesta Sinfónica de Chile. N° 201:101, 103, 104, 107, 108, 109, 116; N° 202:79, 87.
 Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 201:103.
 Orquesta Sinfónica de la Universidad Eafit, Colombia. N° 202:84.
 Orquesta Sinfónica de Piura, Perú. N° 202:84.
 Orquesta Sinfónica de Trujillo, Perú. N° 202:84.
 Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen. N° 201:107.
 Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. N° 202:84.
 Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 201:100, 107.
 Orrego Carvallo, Alberto. N° 201:104.
 Orrego-Salas, Juan. N° 201:100, 102, 103; N° 202:75, 79, 83, 86.
 Ortega, Fernanda. N° 201:106, 107; N° 202:76, 77, 79.
 Ortega, Sergio. N° 201:102, 116; N° 202:75, 77, 78, 80, 81, 83.
 Ortiz de Zárate, Eleodoro. N° 202:75.
 Oses, Luz María. N° 201:113.
 Osorio, Daniel. N° 201:101.
 Osorio, Raúl. N° 201:115; N° 202:88.
 Ossandón, Mariana. N° 201:103.
 Oyarzún Robles, Pablo. N° 201:103; N° 202:86.
 Padilla, Abraham. N° 202:84.
 Padilla, Wilson. N° 201:101, 103; N° 202:79.
 Palacio Ariztía de la Cámara de Diputados. N° 201:104.
 Parra, Isabel. N° 202:77, 79, 88.
 Parra, Nicanor. N° 201:102, 114.
 Parra, Violeta. N° 201:108, 111; N° 202:78, 83.
 Parroquia María Madre de Misericordia. N° 201:104.
 Parroquia Nuestra Señora del Rosario. N° 201:104.
 Party, Javier. N° 201:101.
 Pavez, Héctor. N° 202:88.
 Pavez Pizarro, Héctor. N° 202:88.
 Peña Hen, Jorge. N° 201:100, 107; N° 202:78, 87.
 Peralta, Alejandro. N° 201:109; N° 202:76.
 Pérez, Carlos. N° 202:77.
 Pérez, Christian. N° 201:103; N° 202:79.
 Pérez, Fabio. N° 201:102.
 Pérez, Miguel. N° 202:76.
 Pérez Freire, Osmán. N° 201:109; N° 202:78.
 Pertout, Adrián. N° 201:101.
 Petitgirard, Laurent. N° 202:79.
 Pfennings, Isolde. N° 201:106.
 Piña, Sergio. N° 201:103.
 Pizarro, Gabriela. N° 202:88.
 Pizarro, Loreto. N° 202:83.
 Planet, Gonzalo. N° 202:88.
 Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). N° 201:99, 106.

- Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 202:84.
 Portales, Pedro. N° 201:103.
 Posada, Andrés. N° 202:84.
 Poveda, Juan Carlos. N° 201:102.
 Premio Altazor 2004. N° 202:86.
 Premio Bicentenario 2004. N° 202:86.
 Premio de Musicología Samuel Claro. N° 202:89,
 90.
 Premio del Concurso de Composición Jorge
 Peña Hen. N° 201:107.
 Prieto, Carmen. N° 202:76.
 Puelma, Roberto. N° 202:75.
 Quezada, Jéssica. N° 202:83.
 Quintas Jornadas Musicales de Olmué. N° 201:108.
 Quinteto CEAMC. N° 201:101.
 Radio Universidad de Chile. N° 201:101.
 Radrigán, María Iris. N° 201:104.
 Ramírez, Hernán. N° 202:79, 81.
 Recart, Luis José. N° 201:99; N° 202:75, 76, 79.
 Retamal, Cristián. N° 201:103, 108.
 Reyes, Enrique. N° 202:81.
 Reyes, Francisca. N° 201:102.
 Reyes, Javier. N° 202:78.
 Reyes, Jorge. N° 201:103.
 Riesco, Carlos. N° 201:107, 109; N° 202:83, 87.
 Rifo, Guillermo. N° 201:104, 108, 110, 111;
 N° 202:75, 76, 79, 80.
 Ríos, Nicolás. N° 201:104.
 Ríos, Rodrigo. N° 202:88.
 Riveros, Hilda. N° 201:115.
 Riveros, Luis. N° 202:87.
 Rodríguez, Fabiola. N° 202:77, 78.
 Rodríguez, Isidoro. N° 202:76.
 Rodríguez, Juan. N° 202:79.
 Rojas, Carlos. N° 201:101; N° 202:79.
 Rojas, Guillermo. N° 201:111.
 Rojas, Manuel. N° 201:115.
 Rojas, Sebastián. N° 201:102, 103, 108.
 Rojas Zegers, Jorge. N° 202: 77, 78, 80.
 Rolle Cruz, Claudio. N° 201:113; N° 202:88.
 Rosas, Fernando. N° 201:100, 104, 107; N° 202:80.
 Rosso, Pedro. N° 202:87.
 Roubina, Evguenia. N° 202:90.
 Rubio, Felipe. N° 201:103.
 Rugeles, Alfredo. N° 202:84.
 Ruiz-Tagle, Patricio. N° 201:106, 108.
 Saavedra, Alfredo. N° 202:77.
 Saavedra, Horacio. N° 202:76.
 Saavedra, Leonor. N° 201:113.
 Saavedra O., Luis. N° 202:81.
 Sabaté, Patricio. N° 201:104.
 Sabella, Andrés. N° 202:77, 80.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 201:99;
 N° 202:75.
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. N° 201:100;
 N° 202:80.
 Sala Diego Rivera de Puerto Montt. N° 201: 108.
 Sala Estudio Master, Radio Universidad de Chi-
 le. N° 201:101; N° 202:88.
 Sala Francisco Pineda de Osorno. N° 201:108.
 Sala Instituto Chileno Norteamericano de
 Valparaíso. N° 201:107.
 Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes,
 Universidad de Chile. N° 201:102, 103, 104;
 N° 202:77, 80, 87.
 Sala Sociedad Chilena del Derecho de Autor
 (SCD). N° 201:104.
 Salas, Marcela. N° 202:83.
 Salazar, Gerardo. N° 201:101.
 Salgado, Eduardo. N° 201:101.
 Salinas, Horacio. N° 202:77, 78, 83.
 Salinas, Nadia. N° 202:78.
 Salón Fresno del Centro de Extensión de la
 Pontificia Universidad Católica de Chile.
 N° 201:100.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 201:101, 103, 108;
 N° 202:77, 78, 83.
 Sánchez, Pedro. N° 202:80.
 Sandoval, Clara. N° 201:100.
 Sandoval, Silvia. N° 202:77, 78, 80.
 Sanhueza, Pablo. N° 201:108.
 Sans, Juan Francisco. N° 202:90.
 Santa Cruz, Alejandra. N° 201:103.
 Santa Cruz, Domingo. N° 201:109, 116, 107.
 Santibáñez, María Paz. N° 202:85.
 Savi, Elvira. N° 201:113.
 Schidlowky, León. N° 201:100; N° 202:79.
 Semanas Musicales de Frutillar. XXXVI. N° 201:109.
 Seminario Latinoamericano de Educación Mu-
 sical. IX. N° 201:113.
 Sepúlveda, María Luisa. N° 202:77, 78.
 Serrano, Renato. N° 201:109.
 Seves, José. N° 202:76.
 Sienkiewicz, Polonia. N° 201:100.
 Silva, Carlos. N° 201:102, 106.
 Silva, Francisco. N° 201:101, 109, 106, 107, 109;
 N° 202:76, 79.
 Silva, Marcela. N° 202:83.
 Silva Acevedo, Manuel. N° 202:76.
 Silva Solís, Mario. N° 201:103; N° 202:86.
 Simonetti, Gloria. N° 202:76.
 Singer, Miryam. N° 202:79.
 Sociedad Chilena de Musicología. N° 201:116;
 N° 202:86.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).
 N° 202:76, 87, 88.
 Sociedad de Escritores de Chile. N° 202:88.
 Solís Flores, Iván. N° 202:77.
 Solovera, Aliocha. N° 201:99, 100, 104, 105, 108;
 N° 202:75, 78.
 Solovera, Patricio. N° 201:115; N° 202:88.
 Soro, Enrique. N° 201:99, 100, 107, 108, 109,
 116; N° 202:87.

- Soublette, Gastón. N° 202:77.
 Spencer, Cristián. N° 201:111.
 Springinsfeld, Jorge. N° 202:77, 78.
 Stein, Hanns. N° 201:102.
 Stevenson, Robert. N° 202:86.
 Stoune, Michael. N° 201:109.
 Tagle, Alejandro. N° 201:105.
 Taller de Música Contemporánea de la Pontificia
 Universidad Católica de Chile. N° 201:108;
 N° 202:89.
 Tapia, Edison. N° 201:108.
 Teatro Antonio Varas. N° 202:88.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 201:103,
 104.
 Teatro Escuela Moderna. N° 201:104; N° 202:76.
 Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 201:100.
 Teatro Municipal de Santiago. N° 201:10;
 N° 202:80.
 Teatro Municipal de Trujillo, Perú. N° 202:83.
 Teatro Municipal de Valdivia. N° 201:105.
 Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 201:107,
 108.
 Teatro Municipal Lord Cochrane de Valdivia.
 N° 201:108, 109.
 Teatro Oriente. N° 202:79.
 Teatro Providencia. N° 201:116.
 Teatro Universidad de Chile. N° 202:88.
 Teillier, Jorge. N° 201:102.
 Tempini, Franco. N° 202:77.
 Tironi, Pedro. N° 202:78.
 Tobar, Nelson. N° 201:102.
 Toledo, Marianela. N° 201:102.
 Tolosa, Juan Carlos. N° 202:76.
 Torres, Edwin. N° 202:77.
 Torres, Michel. N° 201:103.
 Tribuna Musical de America Latina y el Caribe
 (TRIMALCA). XI. N° 202:87.
 Trío Devienne. N° 201:109.
 Trío Florestán. N° 201:103.
 Troncoso, Carmen. N° 201:104; N° 202:76,79.
 Trujillo, Patricio. N° 201:104.
 Ubierno, Fernando. N° 202:87.
 Ugarte, Anselmo. N° 202:80.
 Universidad Andrés Bello. N° 201:112.
 Universidad Austral de Chile. N° 201:105, 106.
 Universidad Católica de Valparaíso. N° 201:99.
 Universidad de California. N° 202:86.
 Universidad de Chile. N° 201:99; N° 202:86, 87.
 Universidad de La Serena. N° 201:107.
 Universidad de Santiago de Chile (USACH).
 N° 201:105.
 Universidad Internacional SEK. N° 201:99.
 Universidad Metropolitana de Ciencias de la
 Educación (UMCE). N° 201:99.
 Universidad Técnica Federico Santa María.
 N° 201:108.
 Universidad Vicente Pérez Rosales. N° 202:79, 80.
 Uribe, Armando. N° 202:76.
 Urquieta, José Luis. N° 202:77, N° 202:80.
 Urrutia Blondel, Jorge. N° 201:102.
 Urrutia, Eugenio. N° 202:83.
 Valdebenito, Mauricio. N° 202:78.
 Valdés, Maximiano. N° 201:100.
 Valenzuela, Sergio. N° 201:101, 108.
 Vargas, Darwin. N° 201:102; N° 202:77, 78, 80.
 Vásquez, Carlos. N° 202:84.
 Vásquez, Edmundo. N° 201:101,102; N° 202:77.
 Vásquez, Luis. N° 201:101.
 Vásquez, Patricia. N° 201:99; N° 202:75.
 Vásquez, Sonia. N° 202:78.
 Vega, Ana María. N° 201:107.
 Velasco, Luis. N° 202:76
 Véliz, Marcelo. N° 201:103.
 Veloso, Eduardo. N° 201:103.
 Vera, Carlos. N° 201:101; N° 202:80.
 Vera, Santiago. N° 201:99, 107, 109; N° 202:85.
 Verdugo, Felipe. N° 201:100; N° 202:77.
 Verdugo, Sebastián. N° 202:80.
 Vergara, Francisco. N° 201:107.
 Vergara, Juan Sebastián. N° 202:79.
 Vergara, Priscilla. N° 201:108, 103.
 Vergara, Rescner. N° 202:88.
 Vergara, Sebastián. N° 201:104; N° 202:79.
 Vicuña, Ariel. N° 202:76.
 Vicuña Navarro, Miguel. N° 202:76.
 Vila, Cirilo. N° 201:101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107, 109; N° 202:77,78, 79, 80, 85, 86.
 Villafruela, Miguel. N° 201:103.
 Villarroel, Hugo. N° 202:79.
 Villarroel, Juan Pablo. N° 202:79.
 Vivanco, Ricardo. N° 202:76.
 Viveros, Héctor. N° 201:103.
 Weinstein, José. N° 201:116.
 White, José. N° 201:104.
 Wilson, Jane Ann. N° 201:109.
 Wistuba, Gerardo. N° 201:103.
 Witker, Alejandro. N° 202:89.
 Yáñez Cornejo, Luis. N° 202:77.
 Yazigi, Mauricio. N° 201:99, 100.
 Yory, Jaime. N° 202:88.
 Ytier, Gastón. N° 201:100.
 Zamora, Carlos. N° 201:99,103, 107; N° 202:79,
 80.
 Zurita, Cristóbal. N° 201:103.

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

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.*

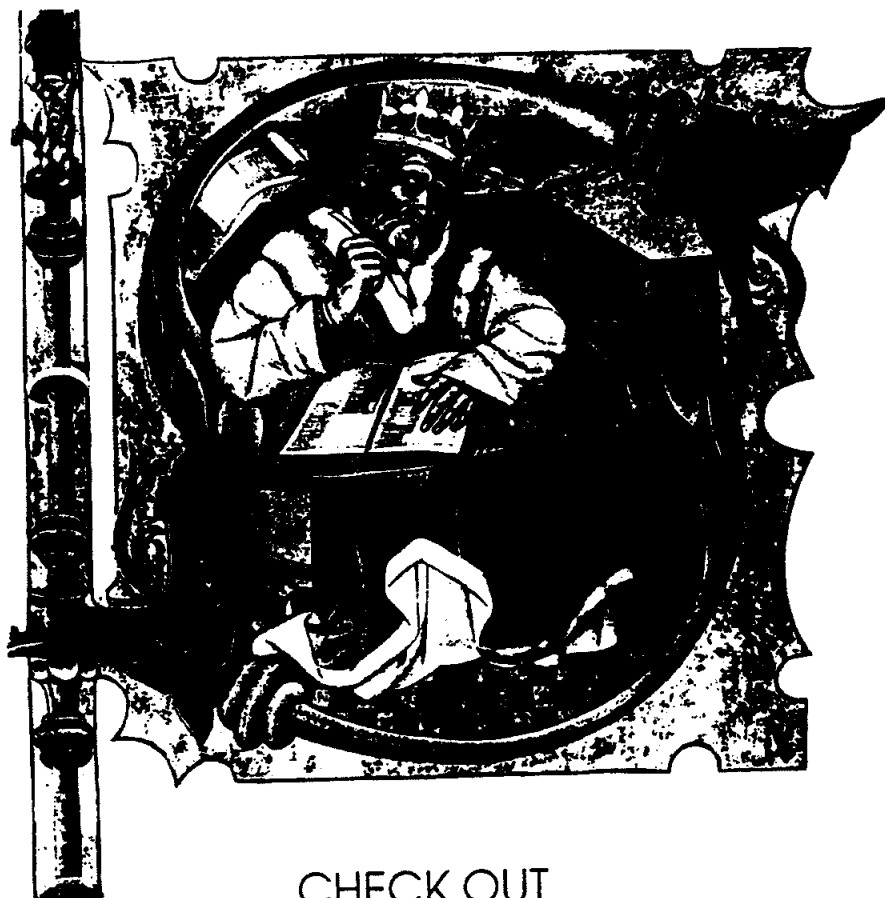
Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6.

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

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*.

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT
[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎212/642-2709 📠212/642-1973 ✉ kday@email.gc.cuny.edu