

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA
VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LX

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2006

Nº 205

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 10.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 6.000
ESTUDIANTES	\$ 3.000

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. [Nº1]. 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) 671 1435
e-mail: lmerino@abello.dic.uchile.cl

SUMARIO

ESTUDIOS

MIMÍ MARINOVIC. La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos	5
LUIS MERINO MONTERO. Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena	26
JAVIER OSORIO FERNÁNDEZ. Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena	34

DOCUMENTOS

GRACIELA PARASKEVAÍDIS. Edgar Varèse visto desde América Latina. Nuevos documentos epistolares	44
SANTIAGO ARÁNGUIZ PINTO. Historia social de la música popular chilena, 1890-1950	70

CRÓNICA

Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	86
Música chilena en el exterior	95
Otras noticias	98

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Silvia Contreras y Julia Grandela. <i>Desde el piano... la armonía</i> , por Cristián Guerra Rojas	105
<i>Cuadernos de Música Iberoamericana</i> , por Fernando García	105

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Hechizos. Música latinoamericana del siglo XX</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas	108
<i>García/Padilla. Música de Arte Contemporánea Americana</i> . CD, por Julia Grandela del Río	109

RESUMEN DE TESIS

María Elena Pérez. <i>Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile</i>	111
María Inés García. <i>Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia</i>	112

ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2005	113
--	-----

Información para los colaboradores	128
--	-----

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)

MIMÍ MARINOVIC, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JAVIER OSORIO FERNÁNDEZ, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile
GRACIELA PARASKEVAIDIS, Compositora, Montevideo, Uruguay
SANTIAGO ARÁNGUIZ PINTO, Universidad Diego Portales, Chile
FERNANDO GARCÍA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
MARÍA ELENA PÉREZ, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
MARÍA INÉS GARCÍA, Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina

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

ESTUDIOS

La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos¹

por

Mimí Marinovic

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

La ansiedad escénica (AE) es uno de los mayores problemas del ejercicio profesional de los intérpretes musicales. Encuestas realizadas en países desarrollados revelan cifras de prevalencia entre 24% - 70% y citan casos severos, causantes del abandono de la carrera. **Objetivos:** detectar la prevalencia de la AE en músicos chilenos que desempeñan su profesión en los principales conjuntos de música de concierto y determinar algunos de los factores que, a su juicio, influyen en su aparición. **Método:** 249 intérpretes (122 instrumentistas, 26 directores y 101 cantantes) respondieron un cuestionario autoaplicado, incluido en una investigación más amplia sobre los intérpretes de arte. Este instrumento fue complementado con 36 entrevistas abiertas (13 instrumentistas, 6 directores y 11 cantantes). **Resultados:** el 78% de los músicos estudiados admitió haber sufrido AE, más mujeres que varones. El 64% consideró que ella se relaciona principalmente con la tarea a ejecutar (preparación insuficiente, dificultad de la obra), mientras que el 32% lo atribuyó a factores personales (ser nervioso, temor al fracaso) y sólo el 4% a factores situacionales. Hubo diferencias significativas por género, especialidad y edad. Las entrevistas permitieron profundizar acerca del alcance de estos resultados. **Conclusiones:** se constató una alta prevalencia de AE, la cual debiera ser abordada interdisciplinariamente por especialistas de la salud mental y la música en beneficio de la educación general, la formación especializada y el desarrollo profesional de los intérpretes musicales.

Palabras clave: Ansiedad escénica, intérpretes musicales, instrumentistas, cantantes, directores.

Performance anxiety (PA) is one of the major problems that musicians face in their careers. Surveys carried out in developed countries show prevalence figures ranging 24% -70% and quote severe cases leading to abandonment of the profession. Objectives: detect the prevalence of PA in Chilean musicians working in the main groups of concert music and determine some of the factors that, according to their view, contribute to its appearance. Method: 249 musical performers (122 players, 26 directors, and 101 singers) completed a self-administered questionnaire, included in a wider research on performing artists. This instrument was complemented with 36 open interviews (13 players, 6 directors, and 11 singers). Results: 78% of the musicians reported having suffered PA, more commonly women. Sixty-four percent considered that the development of PA was mainly related to the performing mastery (inadequate preparation, difficult work), whereas 32% attributed it to personal factors (being nervous, fear of failure), and only 4% to situational factors. There were significant differences by gender, speciality, and age. The interviews allowed further in-depth considerations about these results. Conclusions: a high prevalence of PA was detected, finding which should be approached interdisciplinary by mental health professionals and music specialists, for the benefit of the general education, specialized training, and career development of musical performing artists.

Key words: Music performance anxiety, players, singers, conductors.

¹Proyecto FONDECYT 1980270.

INTRODUCCIÓN

Numerosos autores coinciden en señalar que la ansiedad escénica (AE) o *trac* es un trastorno que afecta a muchos intérpretes musicales, sean aficionados, profesionales, principiantes o artistas de gran prestigio. Claudio Arrau, Vladimir Horowitz, María Callas, Enrico Caruso, Pablo Casals, Ignace Paderewski, Arthur Rubinstein y Sergei Rachmaninoff son algunos de los más grandes intérpretes que la han experimentado². El gran pianista chileno la describió como “ese temor tan intenso en que se desvanecen las notas agudas de los cantantes y toda técnica y maestría parecen evaporarse”³. Si los psicólogos de la música la consideran como un problema común entre los intérpretes⁴, la llamada medicina de las artes se refiere a ella como uno de los trastornos más citados por los músicos⁵.

Definida como “el miedo o la angustia irracional que aparece antes o durante la presentación ante el público”⁶, se manifiesta mediante síntomas de diverso orden: fisiológicos, tales como cambios en el pulso y la respiración, sudoración en las manos, sequedad en la boca; emocionales, entre ellos, sentimientos de aprensión, temor al fracaso, irritabilidad, pánico; cognitivos, como falta de concentración y problemas de memorización; conductuales, como temblor, alzamiento de hombros, rigidez en cuellos y brazos. La sintomatología puede variar de acuerdo a las demandas de la especialidad, el tipo de instrumentos y el repertorio asociado⁷.

Su prevalencia en músicos profesionales de los países desarrollados varía entre un 24 y un 70%. La primera cifra corresponde a los resultados obtenidos a través de una encuesta de la International Conference of Symphony and Opera Musicians (ICSOM) acerca de problemas médicos, respondida por 2.212 músicos en 47 orquestas de EE.UU.⁸ La AE fue el problema más frecuentemente mencionado después de los trastornos músculo-esqueléticos. El 24% se refirió a ella como “problema” y el 16%, como “problema severo”. La cifra más alta de AE (70%) corresponde a las respuestas obtenidas mediante un cuestionario autoadministrado por miembros de 56 orquestas de Europa, Australia, América del Norte y Japón, bajo el patrocinio de la Federación Internacional de Músicos⁹. En los japoneses, más jóvenes que sus colegas de otros países, se detectó el porcentaje más alto, 84%.

Respecto a los intérpretes de diferentes especialidades artísticas, un estudio¹⁰ con 162 de ellos muestra a los músicos instrumentistas con el porcentaje más alto de AE (47%) en comparación con el 33% de los actores, el 35% de los bailarines y el 38% de los cantantes.

²Gabrielsson 1999, Wilson 1997, LeBlanc 1997.

³Arrau 1983: 9.

⁴Gabrielsson 1999, 2003.

⁵Goode y Knight 1991.

⁶Van Son, Van Kemenade y Van Heesch 1999: 24.

⁷Brotos 1994, Wilson 1997, Gabrielsson 1999.

⁸Fishbein, Middlestadt, Ottati, Straus y Ellis 1988.

⁹James 1997.

¹⁰Marchant-Haycox y Wilson 1992.

Algunas investigaciones¹¹ exhiben una mayor incidencia en las mujeres quienes, en mayor grado que los varones, mencionaron las repercusiones negativas de la AE en el ejercicio profesional¹², junto con detectar diferencias por género al comparar mediciones fisiológicas de la AE con informes verbales obtenidos inmediatamente antes de una audición frente a un jurado: los hombres presentaron mayor presión arterial sistólica, mientras que las mujeres exhibieron mayor AE autorreportada.

Otros estudios¹³ difieren de estos hallazgos. Aproximadamente un 60% de los 155 músicos profesionales de orquestas sinfónicas de los Países Bajos que respondieron encuestas autoaplicadas admitió presentar AE. El 55% de estos intérpretes con AE señaló que su vida profesional se había visto afectada sensiblemente por ella, no existiendo diferencias significativas por género, edad y años de experiencia.

No obstante la variedad de cifras, hay que distinguir matices. En cualquier campo de la interpretación artística, se reconoce la existencia de formas positivas de AE, de rápida desaparición, diferentes al estrés situacional y perturbador en grado importante de la calidad artística, como de la condición psicológica del sujeto¹⁴. Un cierto nivel de tensión puede favorecer la ejecución, pero uno muy alto puede menoscabarla, provocarle al intérprete crisis de pánico y, en ciertos casos, llevarlo a abandonar la profesión¹⁵. Es así como algunos investigadores distinguen entre ansiedad escénica facilitadora y debilitante de la calidad de la interpretación¹⁶, mientras otros¹⁷ reconocen tres tipos: la ansiedad reactiva, producto de una preparación inadecuada; la adaptativa, que puede mejorar el rendimiento, y la inadaptativa, que lo perjudica.

Al respecto, Wilson (1994, 1997) se ha referido a un nivel óptimo de tensión con efectos positivos para el desempeño del artista. Por sobre ese nivel se produciría un menoscabo en el rendimiento, estableciéndose una relación en forma de U invertida (ley de Yerkes-Dodson) entre la tensión emocional y la calidad de la interpretación. Mientras un *arousal* (activación) bajo puede opacar o desvitalizar la tarea musical, uno excesivo puede deteriorarla, en particular, si la obra es difícil o ha sido poco estudiada. El nivel óptimo sería más alto en el músico profesional que en el estudiante, dependiendo también de ciertas características de personalidad como introversión, rasgos de ansiedad y el modo en que el sujeto se explique su estado tensional o *arousal* fisiológico, ya sea como precursor de una buena interpretación o de un fracaso en su empeño musical¹⁸. Ciertos músicos de mayor experiencia aprenden a controlar la ansiedad negativa y experimentan más ansiedad facilitadora¹⁹.

¹¹Fishbein y cols. 1988; Wesner, Noyes y Davis 1990; Widmer, Conway, Cohen y Davies 1997.

¹²Abel y Larkin 1990.

¹³Van Kemenade, Van Son y Van Heesch 1995.

¹⁴Arcier 1998.

¹⁵Brotans 1994.

¹⁶Fishbein y cols. 1988, Wesner y cols. 1990; Mor, Day y Gordon 1995; Kemp 1996.

¹⁷Sweeney y Horan 1982.

¹⁸Salmon 1990.

¹⁹Kemp 1996.

Widmer y colaboradores (1997) estudiaron el papel de la hiperventilación en la AE, frecuentemente asociada a los trastornos de ansiedad y pánico. Distinguieron tres grupos de músicos con AE en una muestra de 141 profesionales de orquesta y estudiantes de música: AE baja, media y alta. Encontraron que cualquier aumento en la AE se acompaña de un alza en la hiperventilación. Más de dos tercios de los altamente ansiosos hiperventilan intensamente con un potencial efecto debilitante en su rendimiento, existiendo diferencias por género y no por especialidad, como podría suponerse, en los cantantes y los profesionales de instrumentos de viento. La hiperventilación general fue identificada como un cofactor de AE severa en las mujeres. Los autores concluyeron que la gran susceptibilidad de las mujeres a hiperventilar podría explicar al menos, parcialmente, su mayor tendencia a la llamada AE debilitante.

La AE ha sido asociada a otras formas de ansiedad, las fobias sociales, el neuroticismo, la introversión, factores situacionales y el grado de dominio de la tarea a realizar. Para Wilson (1994, 1997), los principales factores que inciden en un alza de la tensión, más allá del nivel óptimo, serían los rasgos de ansiedad del sujeto, el grado de dominio de la tarea a realizar y el estrés situacional. Los primeros predisponen a experimentar ansiedad frente a situaciones sociales en las cuales la persona pasa a ser el centro de la atención de otros. Acerca de la segunda variable desencadenante de AE, el autor destaca la complejidad de la tarea y la insuficiente preparación para realizarla. La tercera se refiere a la participación en audiciones importantes, competitivas o en presencia de jueces y críticos. La calidad de solista y el menor tamaño del conjunto musical han sido mencionados, asimismo, como factores situacionales que influyen en la AE²⁰.

Respecto al momento de aparición de la AE, algunos autores²¹ sugieren que los músicos con menor experiencia y más ansiosos sufren de ansiedad anticipatoria, la que alcanza su nivel máximo durante la interpretación, a diferencia de los intérpretes de mayor trayectoria que aprenderían a manejar su tensión y la experimentarían en su nivel máximo inmediatamente antes de la ejecución.

Las investigaciones de médicos y psicólogos, algunos de ellos también músicos, se complementan con los aportes provenientes de intérpretes y educadores musicales, como la conocida publicación de Havas (1973) y los trabajos de LeBlanc (1994, 1997) sobre la AE. La primera, violinista y maestra, se ha centrado en las relaciones de la AE con la técnica, las características del instrumento (cuerdas) y el proceso de interpretación. Entre los aspectos físicos, mentales y sociales en juego, distingue algunos específicos, como el miedo de los violinistas a que se les caiga el instrumento; otros compartidos por grupos de intérpretes; y, por último, la competitividad y el temor de no ser suficientemente bueno. El gran número de las jóvenes promesas artísticas que se pierden –dice Havas– se debe a la prioridad que se le da al éxito y al virtuosismo en desmedro del logro artístico integral. El intérprete debe sentir que su principal misión es ser artista para hacer y comunicar creativamente la música. La estimulación temprana de la competitividad en

²⁰Brotans 1994, Fishbein y cols. 1988.

²¹Salmon, Schrodt y Wright 1989.

los intérpretes, afecta igualmente, de acuerdo a lo que observa en su medio, al público que va a juzgar y criticar más que a disfrutar de la música. Uno de los modos de superar las dificultades técnicas y los temores frente a la audiencia reside, a su juicio, en darle prioridad al proceso de comunicación artística de interpretación.

LeBlanc (1994) propone un modelo teórico de niveles jerárquicos orientado a explicar las variables que interactúan e influyen en el nivel individual de ansiedad considerando las etapas de preparación y presentación. En la primera, toma en cuenta las características personales del sujeto, incluida su historia de aprendizaje y experiencia, el grado de dificultad y propiedad de la música para la situación de la *performance*, el nivel de preparación, las características del instrumento o de la voz, la salud física y emocional, el estado afectivo y de ánimo. Entre las variables de la presentación le preocupa el ambiente en el cual ella se realiza como los procedimientos y sistemas de registro, las características de la audiencia, los requisitos de memorización, las distracciones, la importancia y la hora de la presentación. Asimismo, examina el autor la autopercepción del músico sobre la tarea a realizar, el grado de exposición personal y de memorización; su nivel de *arousal* psicológico y fisiológico; la importancia de la función, la percepción del apoyo de la audiencia, la crítica y la retroalimentación que recibe de la calidad del sonido a través de su propia escucha.

Más adelante LeBlanc, Jin, Obert y Siivola (1997) investigaron el efecto de la audiencia en la interpretación solista de 27 integrantes de una banda escolar de la enseñanza media. La audiencia produjo un incremento en la AE de los estudiantes, especialmente en las mujeres. Esta se expresó particularmente a través de la aceleración del pulso. Sin embargo, la calidad de la interpretación de las mujeres fue considerada mejor que la de los varones. Los autores destacaron la importancia de preparar a las niñas para las audiciones en situación más estresante.

De modo similar, la investigación realizada con alumnos de música vocal de la *Guildhall School of Music* de Londres²², reveló mayor AE en las mujeres. Evidenció, además, que ciertas condiciones de ansiedad pueden ser beneficiosas para los estudiantes.

En relación a prevención y terapia, los métodos en uso más habituales consideran tanto los fármacos, como la relajación, la desensibilización sistemática, la reestructuración cognitiva, la técnica Alexander, la hipnoterapia y otros procedimientos. Widmer (1999) recomienda, además, medidas específicas para prevenir la AE perturbadora y tratar la respiración disfuncional, sobre todo en las mujeres.

OBJETIVOS

Los antecedentes expuestos indican la importancia de tener un mayor conocimiento acerca de la AE entre los intérpretes en Chile y tomar en cuenta los problemas que plantea en la formación, la carrera profesional y la salud ocupacional de los músicos. Como gran parte de la investigación médico-psicológica sobre el

²²Kokotsaki y Davidson 2003.

tema se encuentra en revistas especializadas de ese ámbito, la información no es fácilmente accesible a la mayoría de los músicos y a quienes tienen responsabilidad en su educación y desarrollo profesional. Al mismo tiempo es necesario que los especialistas de disciplinas ajenas a la música que tratan estos problemas conozcan las particularidades y exigencias artísticas de los aspectos técnicos y expresivos de la interpretación musical y de quienes la llevan a cabo.

El presente trabajo exploratorio de la AE en Chile aspira a fomentar un abordaje interdisciplinario de la AE, su prevención y tratamiento, de modo que contribuya a una mayor interacción entre los que se abocan a la investigación y tratamiento de este trastorno con el mundo de la música. Forma parte de un estudio más extenso sobre las características comunes y diferenciales de los intérpretes de arte que se desempeñan directamente ante el público, abarcando también a bailarines y actores teatrales²³. Surgió como una necesidad de formarse una visión preliminar acerca del tema en nuestro país, puesto que varios intérpretes se refirieron espontáneamente a la AE. Por ese motivo y porque gran parte de los trabajos realizados en el extranjero se ha efectuado con estudiantes de música y no con intérpretes profesionales, se estimó conveniente incorporar a los instrumentos de investigación, algunas preguntas referentes a la AE.

Los objetivos específicos fueron realizar una evaluación inicial de la prevalencia de la AE en los intérpretes musicales (instrumentistas, directores y cantantes) que ejercen profesionalmente en Chile en los principales conjuntos de la llamada música de concierto, arte, docta o clásica; y determinar algunos de los principales factores que, según su opinión, influyen en ella.

MATERIAL Y MÉTODO

Muestra

Se invitó a participar a intérpretes musicales profesionales (integrantes, solistas y profesores de las principales orquestas y coros sinfónicos, de cámara, música antigua y profesores de las universidades e institutos superiores de música) de Santiago y algunas regiones del norte y sur del país, seleccionados según su accesibilidad. Respecto al canto y la música coral, insuficientemente profesionalizada en Chile, se incluyó a solistas y miembros de coros reconocidos por su calidad y trayectoria, que exigen un alto nivel de rendimiento. A todos ellos se los contactó, ya sea a través de sus directivos, antes de un ensayo, por correo o por teléfono.

Con el objeto de estimar la representatividad de la muestra del estudio global sobre los intérpretes musicales, se solicitó a un representante del Consejo Chileno de la Música un catastro aproximado de los instrumentistas, directores de conjuntos orquestales y corales, como de cantantes de las principales instituciones musicales.

Doscientos cuarenta y nueve músicos respondieron los cuestionarios que incluían las preguntas acerca de la AE. La distribución por especialidad

²³Marinovic 2000.

(instrumentistas, directores de conjuntos orquestales y corales, cantantes), género y grupo etario (mayores y menores de 35 años) se aprecia en la tabla 1, siendo mayoritarios los instrumentistas. Entre estos últimos, 75% fueron varones, a diferencia de los cantantes, de los cuales un 60% fueron mujeres. Asimismo, fueron mayoritarios los varones entre los directores de conjuntos instrumentales y corales (81%). El factor edad se distribuyó en una proporción de alrededor del 50% entre mayores y menores de 35 años.

Para las entrevistas se recurrió a un pequeño subgrupo de la muestra anterior constituido por 30 intérpretes, de acuerdo a su disponibilidad de tiempo y reconocimiento musical (ver tabla 2). El promedio de edad de esta muestra fue superior a la primera en todas las especialidades.

TABLA 1
MUESTRA DE INTÉRPRETES MUSICALES QUE RESPONDIERON
CUESTIONARIOS AUTOAPLICADOS

Especialidades	Género						Edad*					
			Varones		Mujeres		rango	prom	≤ 35		≥ 36	
	n	%	n	%	n	%			n	%	n	%
Instrumentistas	122	49	91	75	31	25	17 - 71	41,7	60	51	58	49
Directores	26	10	21	81	5	19	23 - 65	39,1	11	42	15	58
Cantantes	101	41	42	42	59	58	18 - 68	26,2	46	49	47	51
Total	249	100	154	62	95	38	17 - 71	33,5	117	49	120	51

* Doce músicos no indicaron su edad (4 instrumentistas y 8 cantantes)

TABLA 2
MUESTRA DE INTÉRPRETES MUSICALES ENTREVISTADOS
CON PREGUNTAS ABIERTAS

Especialidades	Género						Edad					
			Varones		Mujeres		rango	prom	≤ 35		≥ 36	
	n	%	n	%	n	%			n	%	n	%
Instrumentistas	13	43	8	62	5	39	19-78	48,9	5	39	8	62
Directores	6	20	4	67	2	33	34-63	46,3	1	17	5	83
Cantantes	11	37	4	36	7	64	21-72	42,6	5	46	6	55
Total	30	100	16	53	14	47	19-78	46,1	11	37	19	63

Método

La obtención de datos se efectuó por medio de dos procedimientos: un cuestionario para su autoadministración por los músicos que, además de las preguntas sociodemográficas y relativas a las características comunes y diferenciales de los intérpretes de arte, incluyó preguntas específicas sobre la AE. Se realizó una entrevista personal con preguntas abiertas a los músicos de la segunda muestra, efectuada por la investigadora o ayudantes de investigación.

El primero fue enviado a los músicos por correo, entregado personalmente o por intermedio de sus directivos. Contenía las instrucciones necesarias para responder las preguntas de selección múltiple, alternativas fijas y completación de frases. Se les consultó si habían experimentado “ansiedad escénica, *trac* o pánico escénico” y su frecuencia, expresada como “muchas veces”, “de vez en cuando”, “rara vez” y “nunca”. Las dos primeras alternativas fueron estimadas como indicadoras de AE. La respuesta “muchas veces” fue considerada como AE persistente y “de vez en cuando” como AE esporádica.

Respecto a los factores que influyen en ella, se propusieron dos alternativas por cada una de las tres siguientes categorías que parecen favorecer su aparición, de acuerdo a la literatura revisada, principalmente Wilson (1994, 1997), más la experiencia personal de la autora en interpretación musical: las relacionadas con la tarea (preparación insuficiente, obra difícil), las características personales (ser nervioso, temor al fracaso) y la situación (público exigente, presencia de críticos u otros). Los datos obtenidos del cuestionario se analizaron estadísticamente, efectuándose comparaciones por especialidad, género y grupo etario mediante el test de chi-cuadrado. Se consideró que había significación estadística cuando $p < 0.05$ ²⁴.

El segundo instrumento utilizado fue la entrevista personal con preguntas abiertas efectuadas con el subgrupo de músicos de las mismas tres especialidades. Tuvo por finalidad complementar cualitativamente la información obtenida a través del cuestionario. Fueron realizadas de manera individual, grabadas y transcritas posteriormente. Se analizó la información obtenida de acuerdo a lo indicado en los objetivos específicos, las respuestas de los entrevistados, su comparación e integración.

A todos los encuestados y entrevistados se les informó acerca de los objetivos del estudio y se les solicitó su consentimiento por escrito.

RESULTADOS

Prevalencia de AE

El 78% de los músicos admitió presentar AE (ver tabla 3). En todas las especialidades fue más alta en las mujeres, particularmente en las directoras (100%). Por edad fue ligeramente superior en los mayores de 35 años, especialmente en los

²⁴La prueba estadística de Chi-cuadrado evalúa en términos probabilísticos si las diferencias entre determinadas variables son significativas. Adoptar un nivel de significación estadística (p) inferior a 0.05 es lo habitual en los estudios estadísticos. Significa que la probabilidad de que los resultados sean debidos al azar es menor a un 5%.

TABLA 3
ANSIEDAD ESCÉNICA REPORTADA POR INTÉRPRETES MUSICALES.
VALORES TOTALES, POR ESPECIALIDAD, GÉNERO Y GRUPO ETARIO

Totales por especialidad	Ansiedad Escénica	Intérrp. Mus. N = 249		Género (N = 249)				Edad (N = 237)			
		N = 249		Varones N = 154		Mujeres N = 95		≤ 35 N = 117		≥ 36 N = 120	
		n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Total Músicos (N = 249)	Con AE	194	78	115	75	79	83	88	75	97	81
	AE persistente	96	49	57	50	39	49	41	47	48	50
	AE esporádica	98	51	58	50	40	51	47	53	49	50
Instrumentistas (N = 122)	Con AE	97	80	71	78	26	84	45	75	50	86
	AE persistente	48	49	37	52	11	42	18	40	29	58
	AE esporádica	49	51	34	48	15	58	27	60	21	42
Directores (N = 26)	Con AE	20	77	15	71	5	100	9	82	11	73
	AE persistente	7	35	4	27	4	80	3	33	4	36
	AE esporádica	13	65	11	73	1	20	6	67	7	64
Cantantes (N = 101)	Con AE	77	76	29	69	48	81	34	74	36	77
	AE persistente	40	52	16	55	24	50	20	59	15	42
	AE esporádica	37	48	13	45	24	50	14	41	21	58

instrumentistas, a diferencia de los directores más jóvenes, que exhibieron mayor AE que sus colegas de mayor edad.

Respecto a la AE persistente y esporádica, ambas se repartieron en alrededor del 50% en el total de músicos, aunque por especialidad los directores presentaron menos AE persistente que el resto de los intérpretes.

Por especialidad y género, las directoras reportaron la mayor tasa de AE persistente de toda la muestra (80%) y los directores varones, las cifras más bajas (27%) del total de la muestra. Los varones instrumentistas y cantantes exhibieron más AE persistente que sus colegas mujeres.

Por edad, los instrumentistas mayores de 35 años tendieron a reconocer más AE persistente, a diferencia del predominio de la AE esporádica en los menores. Los cantantes jóvenes obtuvieron un porcentaje mayor de AE persistente que los mayores de ese grupo etario. Nuevamente se detectó diferencia entre los directores y el resto de los intérpretes musicales: los mayores exhibieron la menor tasa de AE y los menores la mayor.

Percepción de los intérpretes acerca de la AE

En las entrevistas abiertas, los músicos, en especial los instrumentistas, reconocieron en forma mayoritaria la presencia de la AE, la que sería más intensa en los solistas por su responsabilidad individual frente al público. Los cantantes solistas lo

confirmaron, mientras que los directores señalaron que la AE no era muy habitual en ellos. Estos últimos pusieron el énfasis en la buena preparación y en la diferencia con el resto de los músicos al desarrollar su actividad de espaldas al público.

Los instrumentistas distinguieron un nivel de ansiedad adecuado o favorecedor de la calidad interpretativa, y otro perturbador para el artista y desagradable para la persona, que asociaron más frecuentemente a la palabra pánico y *trac*. Señalaron que la ansiedad escénica es compatible con la profesión y puede ser altamente beneficiosa, siempre y cuando se la aprenda a manejar, moldear y transformar en energía que vivifique y dinamice la interpretación. Uno de ellos lo ilustró, diciendo que si está bien preparado, si hay dominio, esa ansiedad se transforma en “esa concentración extra que uno necesita para salir airoso, como en un estado de flujo, en que a uno se le olvida la técnica y todo fluye con gran facilidad”.

Varios intérpretes coincidieron en precisar que los momentos de mayor tensión son los previos, antes de salir de escena o, a veces, puede suceder semanas antes. Cuando alcanza grados extremos impide una ejecución clara, favorece equivocaciones y lagunas en la memoria. Agregaron que el pánico o *trac* es nefasto, ya que provoca espacios en blanco en la memoria visual, auditiva y táctil, y produce pérdida de control, sin el cual no existe posibilidad interpretativa. En ciertos casos puede deberse –indicó uno de los sujetos– a falta de talento que lleva a bloqueos mentales y físicos que le impiden conseguir algo con el instrumento.

Aunque algunos dijeron que la AE ocurría con mayor frecuencia en las etapas iniciales de la carrera, otros, de larga trayectoria, señalaron que la AE, entendida como un nerviosismo natural de la profesión, es permanente, persiste con la edad y la experiencia. Ayuda cuando hay seguridad respecto a la tarea a ejecutar, pero cuando ella falta perjudica e incluso puede hacer que el músico desista de su carrera.

Casi todos los cantantes entrevistados dijeron experimentar AE y la relacionaron en parte con su preocupación por la voz: el instrumento que utilizan. Señalaron la importancia de someterse a la escucha de otros, ya sea familiares, compañeros, profesores o público en general, desde el comienzo de sus estudios. Esto ayuda a superarla, porque se aminora con la experiencia y la buena preparación. Para uno de los directores subirse al escenario siempre implica tensión, mientras que una directora mostró interés por los modos de prevenirla y tratarla.

Factores que influyen en la ansiedad escénica

La tabla 4 muestra las preferencias de los músicos acerca de los posibles factores que contribuyen a la AE. Considerados en conjunto, todos los intérpretes otorgaron el primer lugar a los factores de tarea (64%), seguido por los personales (32%). Los situacionales fueron muy poco considerados.

Hubo diferencias significativas por especialidad entre los factores de tarea ($p < 0.025$) y entre los personales ($p < 0.050$). Los directores e instrumentistas dieron gran importancia a la “preparación insuficiente”, contrastando con la selección más simétrica de los cantantes por la “preparación” y la “dificultad de la obra”. Respecto a los factores personales, los directores concedieron mucho mayor importancia al “temor al fracaso” que el resto de los intérpretes.

TABLA 4
FACTORES QUE INFLUYEN EN LA ANSIEDAD ESCÉNICA DE
LOS INTÉRPRETES MUSICALES. VALORES TOTALES,
POR ESPECIALIDAD, GÉNERO Y GRUPO ETARIO

Factores	Total Intér.		Especialidad (N = 230)				Género (N = 230)		Edad (N = 219)								
	N = 230		Instrume.	Directores	Cantantes	Varones	Mujeres	≤ 35	≥ 36								
	n	%	N = 112	N = 25	N = 93	N = 144	N = 86	N = 106	N = 113								
			n	%	n	%	n	%	n	%							
Preparac. insuficiente	94	41	54	48	13	52	27	29	71	49	23	27	48	45	49	43	
Obra difícil	54	23	21	19	4	16	29	31	25	17	29	33	13	12	28	25	
Total f. de tarea	148	64	75	67	17	68	56	60	96	66	52	60	61	57	77	68	p < .025
Ser nervioso	39	17	20	18	1	4	18	19	17	12	22	26	23	22	16	14	
Temor al fracaso	34	15	12	11	7	28	15	16	26	18	8	9	17	16	17	15	
Total f. personales	73	32	32	29	8	32	33	35	43	30	30	35	40	38	33	29	p < .050
Total f. situacionales	9	4	5	4	-	-	4	4	5	3	4	5	5	5	3	3	p < .001

Una alta significación estadística se detectó al comparar por género la selección de los factores de tarea ($p < 0.001$) y personales ($p < 0.010$). Los varones se inclinaron mucho más por la “preparación insuficiente” que por la “dificultad de la obra” y las mujeres lo hicieron en forma más equitativa entre esas dos variables. En los factores personales ellas dieron prioridad, a la inversa que los varones, a “ser nervioso” por sobre “temor al fracaso”. Los hombres eligieron como segunda opción entre todas las variables el “temor al fracaso”, mientras que las mujeres le otorgaron el cuarto lugar.

Según grupo etario, los mayores y menores apreciaron similarmente la importancia de la “preparación insuficiente” en los factores de tarea; los de más edad tendieron claramente a valorar más que los jóvenes la “dificultad de la obra”. En los factores personales, los menores se inclinaron más que los mayores por la variable “ser nervioso”.

En la comparación por especialidades musicales y género, la tabla 5 revela alta significación estadística ($p < 0.010$) entre los y las cantantes respecto a “factores de tarea”. Ellas subrayaron la importancia de la “tarea difícil” (41%) mientras que ellos dieron prioridad a la “preparación insuficiente” (43%).

Aun cuando no es posible calcular la significación estadística entre los directores de conjuntos, es interesante constatar que el 100% de las directoras se inclinó por la “preparación insuficiente” como factor desencadenante de la AE, a diferencia del 43% que le asignaron los directores. Inversamente, las mujeres instrumentistas y directoras dieron prioridad a la “dificultad de la obra”.

En los factores personales, las instrumentistas y las cantantes se inclinaron por “ser nervioso”, mientras que los directores fueron de todos lo músicos, los

TABLA 5
FACTORES QUE INFLUYEN EN LA ANSIEDAD ESCÉNICA DE INSTRUMENTISTAS, DIRECTORES Y CANTANTES SEGÚN GÉNERO

Factores y sus componentes	Instrument. (N = 112)		Directores (N = 25)				Cantantes (N = 93)						
	Varones		Mujeres		Varones		Mujeres		Varones		Mujeres		
	N = 84	N = 28	N = 21	N = 4	N = 39	N = 54							
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	
Preparación insuficiente	45	53	9	32	9	43	4	100	17	43	10	18	
Obra difícil	14	17	7	44	4	19	-	-	7	18	22	41	
Total f. de tarea	59	70	16	57	13	62	4	100	24	61	32	59	$p < 0.10$
Ser nervioso	11	13	9	32	1	5	-	-	5	13	13	24	
Temor al fracaso	10	12	2	7	7	33	-	-	9	23	6	11	
Total f. personales	21	25	11	39	8	38	-	-	14	36	19	35	
Total f. situacionales	4	5	1	4	-	-	-	-	1	3	3	6	

TABLE 6
FACTORES QUE INFLUYEN EN LA ANSIEDAD ESCÉNICA
DE INSTRUMENTISTAS, DIRECTORES Y CANTANTES
SEGÚN GRUPO ETARIO

Factores	Instrument. (N=108)				Directores (N= 24)				Cantantes (N= 87)				
	≤ 35		≥ 36		≤ 35		≥ 36		≤ 35		≥ 36		
	N = 54	N = 54	N = 10	N = 14	N = 42	N = 45							
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	
Preparación insuficiente	27	50	25	46	5	50	7	50	16	38	17	38	
Obra difícil	5	9	16	30	1	10	3	21	7	17	9	20	
Total f. de tarea	32	59	41	76	6	60	10	71	23	55	26	58	p< .010
Ser nervioso	12	22	6	11	-	-	1	7	11	26	9	20	
Temor al fracaso	7	13	5	9	4	40	3	21	6	14	9	20	
Total f. personales	19	35	11	20	p< .025	4	40	4	29	17	40	18	40
Total f. Situacionales	3	6	2	4	-	-	-	-	2	5	1	2	

que se pronunciaron en mayor medida por el “temor al fracaso”, la segunda de sus prioridades entre todas las variables propuestas.

Los dos grupos etarios coincidieron en darle el primer lugar a los factores de tarea, especialmente a la “preparación insuficiente”. Los instrumentistas mayores muestran clara tendencia a asignarle mayor preferencia a las dos variables que los componen por sobre los factores personales, triplicando el porcentaje alcanzado por los jóvenes en “obra difícil”.

En los factores personales hubo diferencias significativas entre los instrumentistas jóvenes y los mayores ($p < 0.025$). Los primeros duplicaron el porcentaje de los mayores en “ser nervioso”. Por otra parte, los directores jóvenes le asignaron la más alta evaluación al “temor al fracaso”, duplicando a los mayores en “temor al fracaso”.

Percepción de los intérpretes acerca de los factores que influyen en la AE

En las entrevistas abiertas, los músicos coincidieron en mencionar espontáneamente las mismas categorías de factores que se propusieron como alternativas que influyen en la AE que este estudio planteó en los objetivos.

Acerca de los factores relacionados con la tarea por efectuar, aludieron, especialmente los directores e instrumentistas, a la insuficiente preparación, la falta de oficio, como también de dominio de los aspectos técnicos y de comprensión del tema a interpretar, los que producirían inseguridad. Le dieron gran relevancia a la experiencia no sólo en la práctica musical, sino igualmente ante el público. Los

cantantes expusieron, además, la importancia de factores de personalidad y situacionales, presentando, comparativamente, una mayor conciencia de público.

Dos directores, un varón y una mujer, manifestaron que su postura de espaldas al público favorece una mayor concentración en su tarea, en la que es fundamental la buena preparación. Una directora que empezó como instrumentista dejó esa actividad por el sufrimiento que le producía la AE y se dedicó a la dirección, porque le permitía un grado de tensión bastante más bajo que facilitaba su concentración.

Entre los factores personales, los intérpretes señalaron los problemas de personalidad, la timidez y el perfeccionismo de los músicos. Este último ligado, a veces, a una búsqueda prioritaria del éxito y el virtuosismo, en desmedro del logro artístico global. Sus temores se refieren a olvidos y a pérdida de la concentración. Ciertos músicos manifestaron que una personalidad y un “ego fuerte” son características que ayudan a enfrentar la ansiedad.

Algunos cantantes explicaron que la presencia de AE en algunos intérpretes mayores puede ser el producto de una inadecuada preparación o técnica que, con los años, produce efectos negativos. La voz –dijeron– es un instrumento muy delicado y trabaja con las emociones. “El intérprete puede alterar la concentración o la técnica por un perfeccionismo que lleva a una lucha consigo mismo, porque en el arte lo bello o el logro artístico es más que lo perfecto”. Hicieron referencia a las tensiones derivadas de la situación escénica, relacionadas con la presencia de críticos y pares que emiten juicios especializados, principalmente en audiciones, presencia de jurados, *master classes* y conciertos con obras de mayor dificultad. Algunos cantantes aludieron a la preparación recibida por sus maestros acostumbrándolos a audicionar con frecuencia. Uno de los instrumentistas, con gran experiencia internacional, mencionó también el ruido en la sala como elemento perturbador de la compenetración con la obra, especialmente en los solistas que trabajan de memoria y cuando interpretan música de mayor complejidad, como la contemporánea.

Otros músicos ($n = 16$) expresaron su preocupación e interés por las formas de reducir, tratar y prevenir la AE, estimando que debe abordarse en la formación de los intérpretes. Una instrumentista hizo referencia a la forma de preparar una obra y la reacción ante el escenario: adoptar una actitud positiva, amar lo que hace, apoyarse en conceptos y palabras positivos, visualizando la obra y las situaciones a vivir. “La anticipación me permite llegar preparada al escenario, un lugar donde la mente debe estar libre; si uno se pone a pensar, comete errores, debe dejar que la música pase por el alma”.

Se aludió al proceso de preparación y re-creación de la obra: “El compositor escribe la música, el intérprete la ve con los ojos y tiene que hacerse la imagen auditiva interna. Después de superada la técnica, la acerca a la imagen, luego escucha lo que tocó y ajusta”. Por último, unos pocos hicieron mención a medios de tratamiento de la AE, como las técnicas de reeducación kinestésica de Alexander, la relajación y el uso del propanolol.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Los resultados de esta primera aproximación a un área no investigada aún en Chile confirman lo señalado por los músicos de mayor trayectoria y lo conocido en la literatura científica extranjera: que la AE es un problema común en esta actividad. Se constata una alta prevalencia de AE, 78%, superior a las cifras conocidas, a la encuesta de la Federación Internacional de Músicos de 1997 y ligeramente mayor al 74% obtenido tanto por los bailarines como por los actores en la encuesta realizada en Chile con intérpretes de las artes musicales y escénicas²⁵. Independientemente de la diversa metodología utilizada en los estudios, recoge una realidad tal como es percibida por los músicos. Se aproxima más a los resultados obtenidos en la encuesta de James, especialmente al 84% de AE de los jóvenes músicos de Japón, cultura con altas características de exigencia y rendimiento profesional.

Llama la atención que, sin excepción, las directoras de conjuntos reconozcan la presencia de AE en una muestra en que las mujeres, en el total y por especialidad, exhiba un mayor porcentaje de AE, del que no se puede prescindir en la discusión de los resultados. Aparte de las variables psicológicas y de personalidad que pueden incidir en una mayor AE de las intérpretes, como las que miden ciertas pruebas en exámenes de práctica musical²⁶, es necesario considerar las carencias en la igualdad de oportunidades que tienen las mujeres, especialmente en ciertos campos de la carrera musical en las cuales están muy poco representadas.

El caso de las directoras es ilustrativo, puesto que, aunque son pocas, fueron las únicas mujeres que reportaron una tasa de AE persistente superior al 50%, mientras los directores obtuvieron el más pequeño porcentaje de toda la muestra. El 80% de AE persistente de las directoras puede revelar un alto grado de estrés en el desempeño artístico.

La dirección orquestal es reconocida internacionalmente como un dominio masculino, en particular, en los conjuntos de mayor prestigio. El podio de la dirección, “el lugar más prominente en toda la música clásica”, es considerado uno de los últimos bastiones de la discriminación por género en las artes musicales y de la representación²⁷. Marin Alsop, la primera mujer en dirigir la *Royal Concertgebouw Orchestra* de Amsterdam –designada para asumir la dirección musical de la *Baltimore Symphony* en 2007/8– ha manifestado que las diversas medidas para eliminar la influencia de las variables étnicas, de sexo y edad en las audiciones de orquesta no se aplican cuando se trata de la dirección, puesto que no es posible prescindir de la visibilidad de su tarea específica. Por ese motivo, la directora estadounidense solicitaba a su maestro, Leonard Bernstein, a quien le costaba aceptar a las mujeres en la dirección de orquesta, que intentara escucharla con los ojos cerrados. Pese a estar consciente de la situación de la mujer en la música,

²⁵Marinovic 2000^a.

²⁶Rae y McCambridge 2004.

²⁷Bargreen 2005.

ella ha tratado de entender positivamente las dificultades en su tarea, aunque estas hubieran tenido su origen en la discriminación por género²⁸.

Refuerza esta hipótesis la selección hecha por el total de directoras del componente “tarea a ejecutar”, expresado en la variable “preparación insuficiente”, cuando se trató de los factores coadyuvantes de la AE. Ante una actividad tan competitiva como ésta, pareciera producir buenos resultados la disposición a enfrentar con tesón los problemas, transformándolos en una nueva oportunidad de avance, perseverando en el trabajo –tal como lo está haciendo Alsop– sin asumir el papel de víctima, con el que se corre el riesgo –tal como ella lo ha señalado– de caer en una “profecía autocumplida”.

Es sabido que a las mujeres les cuesta más llegar a cargos de poder y que los niveles de exigencia y de autoexigencia son mayores en muchos casos. Subsiste la necesidad de promover un cambio de actitudes ante el papel de la mujer en diversos planos de la sociedad, incluyendo el ejercicio de la música en todas sus disciplinas, en particular, en la dirección orquestal²⁹.

Tal como se observó en la AE de las directoras, la AE persistente incide, mucho más que la ocasional, en el bienestar del músico y la calidad de la interpretación. En el resto de las especialidades, los dos tipos de AE se distribuyeron en torno al 50%. Esta característica de los músicos varía en los artistas de la danza, porque presentan una mayor AE persistente, y en los actores, por el predominio de la AE ocasional³⁰.

Como en el presente trabajo no se evaluó la intensidad de AE, y algunos de los entrevistados con preguntas abiertas distinguieron entre un nivel de tensión favorable para alcanzar un rendimiento óptimo y otro dañino para la ejecución, equivalentes a la AE facilitadora y a la ansiedad debilitadora, sería necesario precisar a futuro el impacto de la AE perturbadora en el rendimiento del intérprete y su calidad de vida.

Asimismo, hay que considerar otras diferencias entre los directores y el resto de los intérpretes musicales asociadas a lo que es específico de su actividad artístico-musical, como las que resultaron de la comparación de AE por edad (los directores mayores exhibieron la menor tasa de AE y los menores la mayor) y cómo unos y otros obtuvieron el porcentaje más bajo de AE persistente de toda la muestra. Es posible que influyan las exigencias del proceso formativo y los tipos de liderazgo requeridos para asumir las responsabilidades de la dirección musical, junto a la capacidad de favorecer la interacción y retroalimentación con la orquesta o coro. Lamentablemente, la dirección de conjuntos es una de las actividades musicales menos examinadas por los investigadores³¹.

La opinión de uno de los directores entrevistados contribuye a iluminar algunos aspectos de lo singular de su trabajo en comparación con las otras especialida-

²⁸Alsop 2005.

²⁹Dibujos realizados por los intérpretes en respuesta a la solicitud de representar a un músico de su especialidad en el ejercicio de sus funciones ilustran estas diferencias por género.

³⁰Marinovic 2000a.

³¹Price 1983; Gabrielsson 1999.

des. Afirma que la etapa preparatoria de la dirección de una obra es un trabajo de decodificación muy solitario y complejo. A diferencia del instrumentista que puede descifrar tocando, al director no le es posible estudiar con la orquesta; debe esforzarse por lograr una gestualidad muy clara para producir una concentración con la orquesta y trabajar sin conflictos en el sentido del *tempo*, los planos dinámicos de fuerza y otros aspectos, porque todo tiene que funcionar bien. En el plano netamente interpretativo, el director se pone a la par de cualquier ejecutante que está solo frente a su instrumento. El instrumento del director es la orquesta, “uno debería ser capaz de trabajar con la orquesta como si fuera un instrumento. El problema es que ese instrumento no está compuesto por crines, madera, sino que por personas; entonces, si tú trabajas con un coro, tienes un grupo de personas y ahí se produce un misterio (...) el director en ese momento, frente al coro o la orquesta, es un verdadero dictador, porque no se concibe que en un ensayo haya deliberaciones (...) porque en el fondo lo básico es que esas personas que aceptan tener un dictador delante se den cuenta desde el primer momento que el director ha estudiado y lo ha hecho bien, en profundidad, y no llega a improvisar en el ensayo. Si el grupo intuye que la persona llega con conceptos claros a los ensayos acepta esa dictadura”.

Acerca de los factores que inciden en la AE, los más reportados fueron los relativos a la tarea en un porcentaje que duplicó la cifra de los personales. El proceso de aprendizaje musical es largo, complejo y se inicia tempranamente en la vida, en especial el desarrollo de las destrezas de ejecución e interpretación instrumental. Abarca distintos aspectos, entre ellos algunos señalados por los entrevistados, como el entrenamiento motor y mental del instrumentista, el segundo como una ampliación de las destrezas físicas. Es sabido que la práctica motora es importante cuanto menor es la experiencia del músico y mayor la dificultad de la obra. Sólo cuando las destrezas están desarrolladas es factible recurrir de preferencia a la imaginación mental, como lo hacía Walter Gieseking, puesto que la dinámica interna produce actividad en los movimientos que se utilizan realmente.

La distinta distribución de los porcentajes de los componentes del factor tarea en los cantantes respecto a los otros músicos (ver tabla 4) está determinada por las cifras de las cantantes en la tabla 5 y la importancia que ellas conceden (a diferencia de los demás intérpretes, mujeres y hombres) a la “dificultad de la obra” por sobre la “preparación insuficiente”. ¿Tendrá relación con las exigencias de cierta música vocal y las características de las voces femeninas?

Algunas de las disquisiciones anteriores sobre la situación de las directoras musicales pueden aplicarse, en parte, a las diferentes respuestas de hombres y mujeres respecto a los factores personales, en especial, el alto predominio que alcanzó el componente “ser nervioso” en ellas. Dejando de lado la preferencia absoluta de las directoras por la variable “preparación insuficiente”, la selección hecha por las instrumentistas y cantantes contrasta con la tendencia de los varones, especialmente directores y cantantes, a seleccionar principalmente el “temor al fracaso”. Esta última variable, más ligada a la frustración de aspiraciones de éxito y de alcanzar las metas propuestas, pareciera acentuarse también en quie-

nes enfrentan, como los directores o los solistas, un alto sentido de responsabilidad individual en el logro artístico.

Han pasado más de treinta años desde los estudios sobre motivaciones de éxito en las mujeres y los hombres en EE.UU. y la angustia que el logro puede generar en ellas³²; no obstante, la situación no ha variado suficientemente en sociedades como la nuestra. Al analizar estas diferencias que afectan el desarrollo profesional de las intérpretes musicales, es necesario tomar en cuenta la mayor incidencia de problemas de salud mental en las mujeres de nuestro país y su importancia en las políticas públicas, especialmente sociales, de salud, educación general y formación especializada.

Por especialidad y edad, los cantantes tienden a exhibir un perfil distinto a los instrumentistas y los directores. Tendieron a distribuir los factores de tarea y personales sin grandes variaciones de porcentaje, las que fueron menores en los mayores que en los jóvenes. Los cantantes mayores dieron primera prioridad a la preparación insuficiente y el resto ocupó el segundo lugar. Los cantantes menores asignaron la misma cifra que los mayores a "preparación insuficiente" y alternaron "ser nervioso" (factor personal) con "obra difícil" (factor de tarea) y temor al fracaso (factor personal).

Este y varios otros aspectos, como la preocupación por los rasgos de personalidad y una mayor conciencia de público y de la comunicación artística exhibida en las entrevistas, muestran a los cantantes compartiendo ciertas características con los actores, las que han sido descritas en la literatura³³. El estudio en profundidad de los rasgos que caracterizan la experiencia y el comportamiento de las diversas especialidades podría aportar al estudio de la AE y los factores específicos que la desencadenan.

Se echó de menos un mayor reconocimiento del factor situacional en las respuestas al cuestionario autoadministrado. Este surgió espontáneamente en las entrevistas abiertas y fue más destacado por los cantantes, instrumentistas solistas y algunos directores. La música profesional implica un alto nivel de competitividad y situaciones creadoras de estrés que el intérprete debe aprender a enfrentar desde sus etapas iniciales de formación. Investigar el contexto de la vida musical en orquestas y coros en Chile de 1998 y 1999, cuando se aplicaron estas encuestas, ayudaría a comprender la escasa atención prestada en los cuestionarios a este factor que ocupa un lugar importante en la investigación efectuada en otras partes y que fue mencionada en las entrevistas personales.

Por último, hay que tener en cuenta que, aunque la AE y las fobias sociales comparten elementos comunes³⁴, la actividad artística implica disparidades específicas en la experiencia y en los factores que contribuyen a la AE, tal como lo sugiere el presente estudio. Sería conveniente promover visiones interdisciplinarias e integradoras de los puntos de vista de los expertos de la conducta humana con los especialistas de la música y de la educación musical, en un esfuerzo conjunto

³²Horner 1970, Maccoby 1966.

³³Marchant-Haycox y Wilson 1992; Marinovic 2000b.

³⁴Widmer y cols. 1997.

de provecho para la formación y el trabajo profesional de los artistas. Con esa finalidad se ha tratado de estimular en Chile el desarrollo de la medicina de las artes, disciplina que se preocupa de la salud integral de los artistas, a través de actividades de difusión y la presentación de una versión resumida de este estudio en el 55° Congreso de la Sociedad Chilena de Neurología, Psiquiatría y Neurocirugía.

Si bien la AE es un problema que afecta en gran escala a los intérpretes musicales, este encuentro con músicos chilenos ha permitido percibir una capacidad de transformar la tensión potencialmente perturbadora de la ansiedad escénica en enriquecimiento de la comunicación artística y el desarrollo personal. Tomar conciencia de lo que sucede en la experiencia y conducta de los intérpretes, preocuparse por darle solución a los problemas que afectan el objetivo musical que los anima, es hacer realidad lo que Arrau describiera como la síntesis entre el aporte del compositor y el del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL, JENNIFER Y KEVIN T. LARKIN

1990 "Anticipation of Performance among Musicians: Physiological Arousal, Confidence, and State-Anxiety", *Psychology of Music*, 18, pp. 171-182.

ALSOP, MARIN

2005 *Updated September*. Disponible en URL: <http://www.marinalso.com>.

ARCIER, ANDRÉ-FRANÇOIS

1998 *Le trac, le comprendre pour mieux l'appivoisier*. Montauban, Francia: Editions Alexitere.

ARRAU, CLAUDIO

1983 "Mirando hacia el psicoanálisis", *Revista Universitaria*, 10, pp. 9-13.

BARGREEN, MELINDA

2005 "Conductor foresees more Women taking Podium", *The Seattle Times*, 14 de abril. Disponible en URL: <http://seattletimes.newsource.com/html/artsentertainment>

BROTONS, MELISSA

1994 "Effects of Performing Conditions on Music Performance Anxiety and Performance Quality", *Journal of Music Therapy*, XXXI, pp. 63-81.

FISHBEIN, MARTIN; SUSAN E. MIDLESTADT; VICTOR OTTATI; SUSAN STRAUS Y ALAN ELLIS

1988 "Medical Problems among ICSOM Musicians: Overview of a National Survey", *Medical Problems of Performing Artists*, 3, pp. 1-8.

GABRIELSSON, ALF

1999 "The Performance of Music", en Diana Deutsch (editor) *The Psychology of Music*. San Diego, California: Academic Press, pp. 501-602.

2003 "Performance Research at the Millennium", *Psychology of Music*, 3, pp. 221-272.

GOODE, DAVID J. Y SARAH-PATSY KNIGHT

1991 "Identification, Retrieval and Analysis of Arts Medicine Literature", *Medical Problems of Performing Artists*, 6, pp. 3-7.

HAVAS, KATO

1973 *Stage Fright: Its Causes and Cures, with Special Reference to String Playing*. Londres: Bosworth & Co.

HORNER, MATINA

1970 "Femininity and Successful Achievement. A Basic Inconsistency", en J. Bardwick, E., Douvan, M. Horner y D. Gutman (editores), *Feminine Personality and Conflict*. Belmont, California: Brooks/Cole Publishing Co, pp. 44-75.

JAMES, IAN

1997 *1997 Survey of 56 Orchestras Worldwide*. Fédération Internationale des Musiciens.

KEMP, ANTHONY E.

1996 *The Musical Temperament*. Oxford: Oxford University Press.

KOKOTSAKI, DIMITRA Y JANE W. DAVIDSON

2003 "Investigating Musical Performance Anxiety among Music College Singing Students: a Quantitative Analysis", *Music Education Research*, 6, pp. 45-59.

LEBLANC, ALBERT

1994 "A Theory of Music Performance Anxiety", *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, V, pp. 60-68.

LEBLANC, ALBERT; YOUNG CHANG JIN; MARY OBERT Y CAROLYN SIVOLA

1997 "Effect of Audience on Music Performance Anxiety", *Journal of Research in Music Education*, 45, pp. 480-496.

MACCOBY, ELEANOR E.

1966 *The Development of Sex Differences*. Stanford: Stanford University Press.

MARCHANT-HAYCOX, SUSAN E. Y GLENN WILSON

1992 "Personality and Stress in Performing Artists", *Personality Individual Differences*, 13, pp. 1061-1068.

MARINOVIC, MIMI

2000a Informe final proyecto *El intérprete de arte: características comunes y diferenciales en la música y las artes escénicas*. Santiago, Chile. Fondo de Investigación Científica y Tecnológica: FONDECYT.

2000b "A Psychological Study of Chilean Actors' Views of their Art", *The Arts in Psychotherapy*, 27, pp. 245-261.

MOR, SHULAMIT DAY; FLETT G.L. HY I Y PAUL L. HEWITT

1995 "Perfectionism, Control and Components of Performance Anxiety in Professional Artists", *Cognitive Therapy and Research*, 19, pp. 207-225.

PRICE, HARRY E.

1983 "The Effect of Conductor Academic Task Presentation, Conductor Reinforcement, and Ensemble Practice on Performers' Musical Achievement, Attentiveness, and Attitude", *Journal of Research in Music Education*, 24, pp. 119-128.

RAE, GORDON Y KAREN McCAMBRIDGE

2004 "Correlates of Performance Anxiety in Practical Music Exams", *Psychology of Music*, 32, pp. 432-439.

- SALMON, PAUL G.; G. RANDOLPH SCHRODT Y JESSE WRIGHT
1989 "A Temporal Gradient of Anxiety: A Review of the Literature", *Medical Problems of Performing Artists*, pp. 77-80.
- SALMON, PAUL G.
1990 "A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature", *Medical Problems of Performing Artists*, 5, pp. 2-11.
- SWEENEY, GLADYS Y JOHN J. HORAN
1982 "Separate and Combined Effects of Cue-Controlled Relaxation and Cognitive Restructuring in the Treatment of Musical Performance Anxiety", *Journal of Counseling Psychology*, 29, pp. 486-497.
- VAN KEMENADE, JOHANNES; MAARTEN VAN SON Y NICOLETTE VAN HEESCH
1995 "Performance Anxiety among Professional Musicians in Symphonic Orchestras: a Self Report Study", *Psychological Reports*, 77, pp. 555-562.
- VAN SON, MAARTEN; JOHANNES VAN KEMENADE Y NICOLETTE VAN HEESCH
1999 "Le trac chez les musiciens d'orchestre professionnels: prevalence et relation avec le bien-être et la problematique psychique", *Médecine des Arts*, Número especial, *Psychologie du musicien*, 28, pp. 24 -26.
- WESNER, ROBERT B.; RUSSELL JR. NOYES Y THOMAS L. DAVIS
1990 "The Occurrence of Performance Anxiety among Musicians", *Journal of Affective Disorders*, 18, pp. 177-185.
- WIDMER, SUZANNA; ASHLEY CONWAY; STANLEY COHEN Y PETER DAVIES
1997 "Hyperventilation: a Correlate and Predictor of Debilitating Anxiety in Musicians", *Medical Problems of Performing Artists*, 12, pp. 97-106.
- WIDMER, SUZANNA
1999 "Hyperventilation: an Unrecognised Risk in Stage Fright", *International Journal for the Study of Tension in Performance*, 9, pp. 23-25.
- WILSON, GLENN
1994 *Psychology for Performing Artists*. Londres: Jessica Kingsley Pub.
- 1997 "Performance Anxiety", D. J., Hargreaves, A.C., North, *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press (tercera reimpression, 1999), pp. 229-248.

Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena

por

Luis Merino Montero
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile

El canon y el acto de canonizar forman parte de un juicio de valor aplicable a la música de arte europea, en una tripartición que involucra al creador, su obra y el impacto de la música en un receptor o público como resultado del proceso social de comunicación.

Durante muchos años la música centroeuropea y su canon representó en Latinoamérica el lenguaje musical por excelencia, al cual se subordinaban todos los otros lenguajes musicales cultivados en el continente. El proceso de canonizar lo realizaba el musicólogo, el compositor o, más raramente, los intérpretes, de manera generalmente disociada.

Con la conformación de una cultura de masas de base industrial en la década de los 50, característica de la así llamada modernidad latinoamericana, y el desarrollo masivo de la creatividad en la pluralidad de tradiciones musicales cultivadas en el continente, la música de arte no constituye hoy día el único posible referente canónico. Por el contrario, los referentes canónicos en Chile y Latinoamérica están, en muchos casos, fuera de la música de arte.

Esto plantea un desafío formidable a la musicología, el cual debe ser abordado mediante la convergencia disciplinaria intra y extra musicológica, además de la generación de una crítica musicológica, que sirva de base para la formulación del juicio de valor, en que se interactúen el musicólogo, el compositor y el intérprete.

Palabras clave: Canon, juicio de valor, modernidad latinoamericana, crítica musicológica, música de arte.

The musical canon and the act of canonizing are part of a value judgement applicable to European art music, within a tripartition involving the composer, his work and the impact of music upon an audience as a result of the social process of music communication.

For many years the music from Central Europe and its canon was considered in Latin America as the musical language par excellence. All other musics were valued by the yardstick of European art music. The canonizing was carried out by musicologists, composers or less frequently by performers, usually in a totally unrelated manner.

With the establishment of a mass culture in the fifties, typical of the so called Latin American modernity, and the massive thriving of creation within the various music traditions of Latin American culture, art music no longer is the only possible canonic reference. Quite to the contrary, canonic references in Chile and Latin America after 1950 frequently have nothing to do with art music.

This poses a great challenge to musicology, which must be tackled by crossing both musicological and non musicological disciplines. Besides, a musicological critique should be developed, as the basis for the value judgement, involving musicologists, composers and performers.

Key words: Canon, value judgement, Latin American modernity, musicological critique, art music.

CANON MUSICAL Y LA MÚSICA EUROPEA¹

El canon se puede entender como el resultado de un proceso: el acto de canonizar. Este último se puede definir como una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador.

El acto de canonizar y el canon constituyen temas que han sido prioritariamente estudiados por la musicología centroeuropea para la música de arte producida en esta región del Viejo Continente². Siguiendo a Carl Dahlhaus, en el canon confluyen el juicio funcional, el juicio estético normativo y el juicio histórico descriptivo. De estos, es el juicio funcional el más antiguo. En cuanto al juicio estético, Dahlhaus lo tipifica como “una categoría histórica, por lo tanto, variable. Su origen no va más allá del siglo XVIII y parece haber perdido relevancia en las décadas recientes³. En cambio, el juicio histórico descriptivo cobra relevancia en el siglo XIX, con la consolidación de la historia de la música como una disciplina del saber.

Continuando con la definición, es conveniente recordar la pregunta de Carl Dahlhaus acerca de *cómo y por qué* se formó el canon histórico de la música de arte europea. Esto apunta a retrazar los caminos que llevaron a Schütz, Gluck, Weber, Debussy y Schoenberg, a una fama que es hoy día casi granítica. En este tenor Dahlhaus distingue tres aspectos.

- (a) El *prestigio* que alcanza una obra, aun, en el caso del canon centroeuropeo, sin ser necesariamente ejecutada.
- (b) El apoyo a la recepción de obras de parte de *instituciones*, en cuanto a la música como proceso de comunicación.
- (c) Los *estratos portadores*, esto es, un público que tiene algo más en común que sus intereses musicales.

De estos tres aspectos subrayo la importancia de las instituciones. El canon es algo que se invoca, pero que, para que llegue a ser una realidad tangible y no una entelequia virtual, debe ser comunicado. En tal sentido, las instituciones juegan un doble papel: la de la preservación del repertorio canónico y su comunicación a un sector amplio del público. A modo de ejemplo, se puede citar el caso de la música de J. S. Bach, la que después de ser dada a conocer por Felix Mendelssohn

¹El presente trabajo constituye una primera aproximación al marco metodológico del proyecto FONDECYT N°1040516, en lo que respecta al juicio de valor. En el proyecto participa el infrascrito como investigador responsable junto a los profesores Rodrigo Torres, Guillermo Marchant y Cristián Guerra como coinvestigadores y versa sobre las prácticas sociales de la música en Chile entre 1810 y 1855. El texto del trabajo constituye una versión revisada de la intervención del investigador responsable en la mesa redonda realizada en Mendoza el 15 de agosto de 2004 en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. El tema de la conferencia fue “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa”. La mesa redonda fue moderada por el musicólogo argentino Omar Corrado y contó también con la participación de los musicólogos Carol Robertson y Gerard Béhague.

²Cf. Dahlhaus 1977: 92-107.

³Dahlhaus 1983:11. Sobre el juicio funcional, estético e histórico, cf. pp. 10-17.

a contar de la segunda década del siglo XIX, alcanzó un prestigio y un nivel de impacto que se proyecta hasta nuestros días⁴. Otro caso es mi experiencia el año 1982 como el único representante de América Latina al Congreso realizado en Viena en conmemoración de los 250 años del nacimiento de Joseph Haydn. Fue este un evento de carácter nacional, de gran impacto mediático por diarios, radio y televisión, que se proyectó desde Austria al resto de Europa. Parafraseando con alguna libertad el esquema de Jean Jacques Nattiez, en los casos de Bach y Haydn, su música en Europa es comunicada como parte del canon musical y es reconocida en su calidad de canónica por la gente, al interior de la sala de conciertos o a través de los medios masivos, dentro de la comunicación social de la música.

CANON MUSICAL Y LA MÚSICA CHILENA Y LATINOAMERICANA

En el caso de Chile, se pueden plantear, *grosso modo*, tres grandes temas: (1) la comunicación en Chile del canon centroeuropeo que se llevó a cabo desde el siglo XVI; (2) quién formula el discurso canonizador, de acuerdo a lo señalado por el destacado científico chileno Humberto Maturana, en cuanto “todo lo dicho es dicho por alguien”⁵, y (3) el canon y la comunicación social de la música de arte.

En relación al primero de estos temas, el historiador chileno Maximiliano Salinas plantea que el canon musical centroeuropeo ha tenido en Chile y América una preeminencia hegemónica entre los siglos XVI y XX como marco regulador de la música en su conjunto⁶.

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

Ante ello, plantea la orientación que debería tener la musicología, en el caso de una realidad mestiza como es la de la cultura musical americana⁷.

“Creemos que, al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía ‘eurocéntrica’, donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía, al momento de crear un relato histórico, nuestro

⁴Palisca 1968: 217, afirma al respecto que la música de mediados del siglo XVIII podría haber sido muy bien la misma sin Bach o Handel. Esto no habría sido el caso de la música de finales del siglo XVIII, del siglo XIX o del siglo XX, de no haberse conocido la obra de Bach.

⁵Maturana 1993:13.

⁶Salinas 2000: 47.

⁷Salinas 2000: 47.

discurso y nuestra forma de pensar es aún monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aun parece que operamos con las categorías occidentales de 'civilización-barbarie', que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos".

En lo que respecta al segundo de los temas señalados, el discurso canonizador puede ser formulado por el musicólogo o el compositor, más raramente por el intérprete. No obstante, estos agentes en Chile o América Latina no interactúan entre sí. Por el contrario, se mueven en órbitas diferentes, y, en muchos casos, antagónicas, dentro de las instituciones americanas creadas entre los siglos XIX y XX.

Si se examina la relación entre musicólogos e intérpretes, salta a la vista la generalizada inercia del repertorio que ejecuta la mayor parte de los intérpretes, en contraste con la permanente renovación del conocimiento a que da lugar la musicología. En tal sentido, un indicador muy revelador es el medir la relación entre el número de compositores incluidos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y el nivel de ejecución pública de la música de cada uno de ellos. Surge un altísimo número de compositores, cuya obra los musicólogos consideran como canonizable, pero que no encuentra eco, sino que en el repertorio de algunos intérpretes.

En el caso de la musicología chilena, es de gran interés cotejar la relación entre los compositores y los musicólogos, dada la fuerte incidencia de los primeros en el campo de la investigación musical. Se aprecia aquí una escisión, puesto que la formulación de los juicios estéticos normativos le ha correspondido a los primeros, mientras que los juicios históricos descriptivos le han correspondido a los segundos. A modo de ejemplo, se pueden citar los juicios que sobre uno de los principales compositores de la Colonia en Chile, José de Campderrós, han formulado el compositor Jorge Urrutia Blondel y el musicólogo Samuel Claro Valdés. Mientras que Samuel Claro presenta la ubicación histórica de la obra de Campderrós⁸, Urrutia se refiere a su falta de dominio del contrapunto, su falta de ductilidad de su ritmo y melodía, su monotonía en el uso de los acordes principales, la carencia de los acordes paralelos, apoyaturas, retardos y las funciones transitorias empleadas por los compositores del Alto Clasicismo⁹. Se aprecia en este caso un juicio estético contrastado con el canon del clasicismo vienés, más que con las condiciones objetivas en que se desarrollara la música en Chile a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, que ha trazado con certera pluma el profesor Claro. En un sentido similar, resulta de interés contrastar cómo los musicólogos chilenos han evaluado la figura de Pedro Humberto Allende, al ser uno de los pioneros en Chile en el tratamiento de grandes géneros *v. gr.* el poema sinfónico y el concierto, o como uno de los primeros que recreó dentro de la música de arte el repertorio entonces vigente de la música campesina de tradición oral, mientras que para el compositor y profesor Cirilo Vila, Allende es un

⁸Cf. Claro-Urrutia 1973:75-76, Claro 1974-1994: CIV-CV, entre otros estudios.

⁹Pereira Salas 1941: 60.

maestro en el manejo de la pequeña forma. A este respecto, el profesor Vila ha declarado lo siguiente¹⁰.

“Yo diría que como profesor, perfectamente puedo enseñar la forma canción a cualquier alumno solamente con las *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, sin usar las canciones de Schumann o algún otro de los repertorios habituales. Pero no puedo enseñar la Sinfonía a un alumno de composición con ninguna Sinfonía de compositor chileno, por muy respetable que sea [...]. Esto, porque Pedro Humberto Allende se mantuvo dentro de los límites posibles en su tiempo, modesta pero sabiamente”.

El tercero de los temas señalados puede considerarse dentro del así llamado proceso de modernidad latinoamericana, que se inicia a comienzos de la década de 1950. A este respecto, conviene recordar el planteamiento del sociólogo chileno José Joaquín Brunner, quien destaca tres importantes rasgos de la modernidad latinoamericana: el despliegue de la escolarización universal; el desarrollo de los medios de comunicación masiva, en particular los electrónicos, y la conformación de una cultura de masas de base industrial¹¹. Con el retiro creciente del apoyo del Estado a la cultura, sumado a la también creciente y multiforme integración de masas, la comunicación de la música de arte, en especial, la latinoamericana, se ha circunscrito cada vez más al enclave de la ciudad de los letrados. A esto se suma, en el caso de la sociedad chilena, la fuerte segmentación cultural y los pronunciados desniveles socioeconómicos.

Esto impide que el discurso canonizador de la música de arte se proyecte a toda la sociedad chilena, al contrario de lo que ocurre en la sociedad europea. Se aprecia en el otorgamiento del Premio Nacional de Arte, el que se presenta como una instancia de canonización pública. Con la caída que se ha producido en años recientes de la divulgación de la creación artística nacional, muchas personas han manifestado en forma pública lo desconocido que les resulta la obra de muchos compositores “doctos” o “artísticos” galardonados con el Premio. Por otra parte, cuando el Premio fue otorgado el año 1994 a Margot Loyola, por el nivel artístico de su recreación de la música de tradición oral del país, muchos sectores “letrados” impugnaron esta decisión, llegando a plantear que, en su caso, debería crearse un premio diferente.

No es de sorprender, por otra parte, desde el punto de vista de la sociedad chilena en su conjunto, que un canon de la música chilena lo constituya la música de Violeta Parra. De acuerdo a los estudios realizados por el musicólogo chileno Jorge Aravena Décart, su canonización fue impulsada inicialmente por el discurso de un destacado compositor artístico de Chile: Alfonso Letelier Llona, en un interesante caso de interacción de la ciudad letrada con la integración multiforme de masas que se estructura a contar de la década de los 50¹². Se puede comparar su ensalzamiento con aquel que fuera objeto Heitor Villalobos por parte del

¹⁰Torres 1988: 71.

¹¹Brunner 1990: capítulo III, 31-44.

¹²Aravena 2004: 12-14.

gran musicólogo y pensador cubano Alejo Carpentier, en el marco de su concepción de la identidad mestiza de América Latina.

CANON MUSICAL Y MUSICOLOGÍA CHILENA Y LATINOAMERICANA

Los tres temas señalados plantean un desafío formidable a la musicología en Chile y América Latina. Al respecto, el investigador Gabriel Castillo Fadic ha señalado lo siguiente¹³:

“...se dibuja en América un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, en este fin de milenio, de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura”.

Esta es una tarea que debe ser abordada no sólo por la musicología histórica o la etnomusicología, sino que en ella deben converger, además, “la estética musical, la historia del arte y, en general, las ciencias sociales consagradas al estudio de la producción simbólica”¹⁴. Como hipótesis de trabajo señala que en América Latina “la diversidad de funciones musicales simboliza la presencia de numerosos modelos culturales y, por lo tanto, de una multiplicidad de sistemas de sentido que coexisten en desmedro de una aparente homogeneidad institucional”¹⁵.

La formulación de una teoría crítica conlleva la importancia del juicio de valor como algo muy necesario para contrarrestar el énfasis excesivo de la musicología histórica y la etnomusicología en la recolección de datos empíricos. En este proceso debe conjugarse el juicio funcional, el juicio estético y el juicio histórico que conforman la tripartición Dahlhausiana. Además, resulta sumamente pertinente evocar las visionarias palabras del gran musicólogo norteamericano Charles Seeger que aparecen en su prefacio a una crítica de la música¹⁶.

“Es una desgracia que hoy día tanto el estudio predominantemente histórico del arte profesional, elegante o fino, de la música artística europea que conocemos como ‘Musicología’, y el estudio predominantemente sistemático de la música total del mundo que conocemos, esto es, la ‘Etnomusicología’, se hayan desarrollado principalmente como ciencias descriptivas. Ninguna ha tenido, comparativamente hablando, una crítica organizada. Ninguna de las dos tiene un conocimiento de una teoría de valor general. Internamente cada una de ellas está organizada por juicios supuestos, los que, aunque muy diferentes, tienen un papel predominante, debido a la falta de un planteamiento explícito. Dichos juicios mantienen separadas dos ramas que, eventualmente, deberán ser un solo estudio y erigen un obstáculo casi insalvable a la integración de cualquiera de ellas al resto de las disciplinas humanísticas”.

¹³Castillo 1998: 15.

¹⁴Castillo 1998: 15, nota 1.

¹⁵Castillo 1998: 21.

¹⁶Seeger 1965: 2.

En el caso específico de la música de arte, su estudio debe realizarse no sólo desde el punto de vista estilístico o estético como ha predominado hasta ahora, sino que como una práctica de comunicación social tanto de la música como del discurso sobre ella. En este marco resulta fundamental conocer los grandes procesos de hegemonía-dependencia en que se sustenta, incluso hasta hoy día, el quehacer musical en América Latina, para lo cual es fundamental la interacción del musicólogo con el compositor y el intérprete. De aquí surge la base tanto del canon musical, como de los cánones musicológicos de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

ARAVENA DÉCART, JORGE

2004 "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las 'Anticuecas' de Violeta Parra", *RMCh*, LVIII/202 (julio-diciembre), pp. 9-25.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1990 *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO - Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N°4.

CASTILLO FADIC, GABRIEL

1998 "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1974-1994 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. Reedición, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

DAHLHAUS, CARL

1977 *Foundations of Music History*. Traducción de J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

1983 *Analysis and Value Judgement [Monographs in Musicology, N°1]*. Traducción de Siegmund Levarie. Nueva York: Pendragon Press.

MATURANA R., HUMBERTO Y FRANCISCO VARELA G.

1993 *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano [Colección Fuera de Serie]*. Santiago: Editorial Universitaria.

PALISCA, CLAUDE

1968 *Baroque Music [Prentice-Hall History of Music Series]*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

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

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO

2000 "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp. 45-82.

SEGER, CHARLES

1965 "Preface to the Critique of Music", *Inter-American Music Bulletin*, 49 (septiembre).

TORRES, RODRIGO

1988 "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 58-85.

Canto para una semilla.
Luis Advis, Violeta Parra y la modernización
de la música popular chilena

por

Javier Osorio Fernández
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

El objetivo del presente artículo es aportar algunas reflexiones sobre la obra *Canto para una semilla* del compositor chileno Luis Advis (1972), fundamentalmente a partir de sus dimensiones culturales e históricas. El significado de esta obra es observado en relación con los debates y cuestionamientos a los que se ve enfrentado el compositor en la sociedad chilena durante las décadas de 1960 y 1970, los cuales se constituyen como expresión de las transformaciones provocadas por la modernización en nuestro país. Esta experiencia concreta de la modernidad se ve reflejada en el contenido poético de las décimas de Violeta Parra, que constituyen el soporte dramático de la obra de Luis Advis, así como también en las vinculaciones entre música culta y música popular, que darán origen posteriormente a la *Nueva Canción Chilena* y, con ello, redefinirán también el lugar que la música popular posee en nuestra sociedad.

Palabras clave: Luis Advis, modernidad, música popular.

This article is a study of the piece Canto para una semilla (Song for a Seed) by the Chilean composer Luis Advis (1972), primarily in its cultural and historical dimensions. The meaning of the work is sought in its interrelations with the problems and debates within the Chilean society of the 1960s and 1970s, which were related to the transformations brought about by modernization in Chile. This is mirrored in the poetic content of the décimas written by Violeta Parra, which constitute the dramatic support for Luis Advis's work. This is further related to the connections between art music and popular music which will later originate the Nueva Canción Chilena (New Chilean Song) thus redefining the place of popular music in our society.

Key words: Luis Advis, Modernity, popular music.

La obra del músico y compositor chileno Luis Advis está lejos aún de ser reducida a los homenajes póstumos –sobradamente justos, por lo demás– que han tenido lugar el último tiempo en nuestro país. La comprensión de su obra nos permite reflexionar sobre las relaciones entre música y cultura que tienen lugar en la sociedad chilena desde la última parte del siglo pasado, y las formas en que la creación musical se vincula con la experiencia de los sujetos en ese momento particular de nuestra historia. Luis Advis instala, de esta forma, una práctica compositiva que nos permite, por una parte, considerar las preocupaciones del músico en la

sociedad chilena y, por otra, pensar la propia actividad musical a partir de las coordenadas históricas y culturales que determinan su lugar en la cultura.

La musicología y los estudios culturales han puesto especial atención, durante el último tiempo, en las relaciones entre música y experiencia que tienen lugar en la cultura contemporánea. Estas perspectivas se encontrarían determinadas por la intención de descubrir a través de la música y de los distintos objetos culturales, las formas en que los sujetos construyen sus identidades o expresan a través de ellos su visión de la sociedad. Se trataría en la mayoría de los casos, según comenta Christopher Norris, de una “reacción posmoderna” en contra de los valores y prioridades de una cultura musical basada en la complejidad formal y percibida como expresión de un “alto grado de virtud” que, por esto mismo, instauraría un “abismo insuperable entre la ‘escucha estructural’ y los placeres de la sencilla experiencia musical”¹. Es precisamente esta “experiencia musical” la que, aún en la perspectiva de los estudios posmodernos, constituye un objeto difícil de definir. La escucha de las obras compuestas por Luis Advis, especialmente de aquellas obras “híbridas” como la *Cantata Santa María de Iquique* (1969) o *Canto para una semilla* (1972), nos plantean una forma de experiencia musical que se encuentra estrechamente relacionada con la memoria social y colectiva de los sujetos en la modernidad, al mismo tiempo que se vincula a las transformaciones culturales y estéticas en la actividad musical en nuestro país.

Marshall Berman define la “experiencia de la modernidad” como una “unidad paradójica”, caracterizada como “la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia”². En el campo de la música, esta “experiencia de la modernidad” estaría dada por la desintegración, a lo largo del siglo XX, de la propia noción de autonomía en la producción artística que se había constituido tempranamente a partir del pensamiento moderno, otorgándole de esta forma una mayor importancia a los elementos “contextuales” en la práctica musical, incluyendo aquí la dimensión de la *performance* o ejecución, los procedimientos de recepción y modalidades de escucha, y la referencialidad de la obra respecto a la sociedad.

En América Latina, los cuestionamientos sobre la relación entre música y experiencia han estado centrados principalmente en torno al tema de la identidad, el cual constituyó un objeto de interés para los compositores chilenos desde las primeras décadas del siglo XX. Hacia mediados de siglo, sin embargo, esta búsqueda identitaria en la creación musical adquiere nuevas características, en razón de las profundas transformaciones culturales y políticas que estaban teniendo lugar en Chile y en otros países de América Latina durante el período. Según observa el musicólogo Gerard Béhague, el nacionalismo cultivado por los compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo empezaría a ser dejado de lado hacia 1950, debido a las preocupaciones estéticas e intelectuales de los músicos de aquel momento. Este abandono, sin embargo, no significaría

¹Norris 1999.

²Berman 1988: 1.

necesariamente la adscripción homogénea a las vertientes de la música europea y, de hecho, muchos de estos compositores continuaron expresando un profundo interés por la realidad cultural y política en su producción musical. Escribe Béhague: “Los elementos culturales extranjeros continuaron prevaleciendo, pero fueron deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores sintieron que en el proceso de asimilación una selección natural y cualitativa tenía lugar, seguida por una imitación, re-creación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo a las condiciones locales y las necesidades individuales prevalecientes. El compositor progresista latinoamericano del período comienza entonces a mirar su propio entorno cultural de una manera totalizante”³.

En este sentido, los procedimientos en la composición musical desde los años 50 han utilizado, entre otras fuentes sonoras, la tradición de la música popular latinoamericana, con el objetivo de dar cuenta de una relación con la sociedad y la cultura distinta a la forma convencional en que la música ha sido pensada en la región desde el siglo XIX, e incluso durante las transformaciones culturales del siglo XX que dieron origen a la modernización y al surgimiento de la sociedad de masas. La música popular, en este marco, ha sido tradicionalmente excluida de la cultura musical de nuestros países y reducida a objeto de un patrimonialismo esencializante, o bien, de un sociologismo reduccionista y elitista⁴. La práctica de los músicos y compositores desde mediados de siglo ha buscado revertir esta situación, ya sea a partir de una elaboración académica de la música popular, o bien, a través de la vinculación con estas formas musicales.

En el caso de Chile, estas relaciones han estado representadas desde la segunda mitad del siglo XX por compositores como Sergio Ortega (1938-2003), Gustavo Becerra (1925), Luis Advis (1935-2004) y otros. A continuación me referiré fundamentalmente a este último compositor y particularmente a la obra *Canto para una semilla* (con música de Luis Advis y textos pertenecientes a las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra), estrenada en Chile por Isabel Parra y el grupo Inti-Illimani en el año 1972. En esta obra, ya sea por las características formales de la música, por la poética en la letra de Violeta Parra o, más precisamente, por la relación entre ambas, me parece que es posible observar la construcción de una experiencia subjetiva, en la cual la musicalidad cumple una función preponderante en la representación de una experiencia individual y una identidad colectiva en el contexto chileno de los años sesenta y setenta.

Canto para una semilla es la segunda obra del repertorio de Luis Advis perteneciente al conjunto de los “géneros intermedios” o “híbridos” que él mismo define como “semi-populares”. La primera de sus obras con estas características fue la *Cantata Santa María de Iquique*, interpretada por el grupo Quilapayún en 1969, y la última fue la sinfonía *Los tres tiempos de América*, estrenada en Mérida en el año 1998. En ellas, lo primero que se distingue es la utilización de elementos formales

³Béhague 1979: 285-286.

⁴Middleton 1990.

provenientes de la tradición barroca y culta de la música europea, tales como la *cantata* o el *oratorio*, pero utilizadas con intenciones y sonoridades distintas a las fijadas por esta tradición. Así, por ejemplo, la utilización de contrabajo y violoncello, junto a charangos, guitarras, quenas y bombo, serían –en opinión de Luis Advis– un modo de acceder a la “universalidad” de las formas artísticas a partir de sonoridades y texturas musicales de marcada identidad local⁵. De la misma forma, el uso de tratamientos polifónicos y corales, así como de algunas melodías disonantes, producen una obra de difícil categorización junto a las variedades de la música culta o popular producida en América Latina hasta ese momento.

Según el musicólogo Juan Pablo González, el universalismo en la música de los compositores chilenos de finales del siglo XX (Becerra, Orrego-Salas, Vila, Ortega y Guarello, entre otros), constituiría un deseo colectivo de apropiación y renovación de la tradición musical europea, practicado tanto al interior de Europa como en las llamadas áreas “marginales” o periféricas del mundo⁶. Se trataría, sin embargo, de un universalismo cosmopolita, caracterizado por la visión de que todos los estilos musicales tienen el mismo valor y, por ello, pueden ser utilizados por los creadores de estos “márgenes” con amplia libertad. La identidad musical de los compositores chilenos de fines del siglo XX haría propias, de esta forma, tanto las tradiciones cultas y europeas, así como también las músicas provenientes de orígenes populares y latinoamericanos, dando cuenta con ello, según Gustavo Becerra, de una cultura musical estrechamente relacionada con la identidad y experiencia de los sujetos en la cultura latinoamericana⁷.

En Luis Advis se encontraría, según señala el músico José Seves del grupo Inti-Ilumani, la confluencia entre el folclor chileno y latinoamericano, el pensamiento latinoamericanista de mediados de siglo y la participación activa del elemento musical académico⁸, alcanzando de esta forma una síntesis enriquecedora entre las sonoridades de la música popular y de la música clásica europea. Con esto se cuestionaría, en definitiva, la exclusión de las músicas populares de los valores asociados a aquella tradición exclusivamente eurocéntrica. Lo que a Luis Advis le interesaba –señala Fernando García– “era si la música cumplía o no con los cánones de belleza. Y para él la música popular los cumplía, independientemente de la sencillez”⁹.

Enrico Fubini señala que la relación entre música y experiencia encontraría sus fundamentos en aquellas formas del “pensamiento musical” que ponen su acento en los aspectos sensibles de la práctica musical, en tanto “expresión” (o posibilidad de expresión) de la subjetividad¹⁰. Es precisamente este imaginario sobre la música, el que determinaría la comprensión de ella como un “objeto cultural”, construido históricamente a partir de relaciones sociales y culturales, y el que permitiría determinar las formas en que la música es producida o

⁵S/A 1989.

⁶González 1997.

⁷Becerra-Schmidt 1985: 17.

⁸S/A 2004: 3/71.

⁹Loc. cit.

¹⁰Fubini 2001.

recepcionada por los sujetos. En este mismo sentido, la etnomusicóloga Ruth Finnegan ha planteado en diversas ocasiones que los estudios culturales y musicológicos han tendido a centrarse en la figura de los intérpretes y compositores, dejando de lado la experiencia activa de los oyentes involucrados en la práctica musical. “A veces –escribe esta autora– esta experiencia de escucha no se limita a un evento en particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes”¹¹. De esta forma, la vinculación entre la música y la experiencia de los sujetos no se limitaría solamente a un acontecimiento de escucha de la “obra”, sino que esta se haría también presente en torno al significado que los sujetos asignan a aquello que escuchan.

En *Canto para una semilla*, esta relación adquiere características especiales determinadas por el contenido poético de la obra, esto es, por la presencia de las *Décimas* de Violeta Parra¹² y la experiencia autobiográfica contenida en ellas. El sentido de la obra de Luis Advis, sin embargo, no radica solamente en la biografía ni en la simple “musicalización” de estos textos, sino que, más bien, se plantea –en palabras del compositor– como una representación de “la proyección de su personalidad creadora en los diversos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones”¹³.

La obra se compone de ocho partes, tituladas de acuerdo a una ordenación temática de la biografía de Violeta, estas son: “los parientes”, “la infancia”, “el amor”, “el compromiso”, “la denuncia”, “la esperanza”, “la muerte” y “epílogo” o “canción final”. A través de cada una de estas partes, Advis realiza un trabajo de selección y reordenación de las décimas, seleccionando los pasajes que resultan más significativos para la construcción de una representación de la figura de Violeta Parra en la cultura chilena.

Para Juan Andrés Piña, *Canto para una semilla* constituye una puesta en obra de un saber y conocimiento adquiridos, por la propia personalidad de Violeta Parra a lo largo de su vida. Este saber, que se habría configurado en el proceso de recopilación folclórica de Violeta iniciado hacia 1952, aparecería en la obra de Advis como un motivo existencial de la biografía. En sus primeros pasos de indagación en el mundo durante la “infancia”, las figuras centrales las constituyen la naturaleza y la tierra, las bases y raíces de su propia subjetividad, así como también “los parientes”, entidad colectiva y personal que la acerca a la realidad del pueblo, y el descubrimiento de las posibilidades *expresivas* más que formales, contenidas en el canto y la práctica musical. Posteriormente, la desilusión amorosa y personal la acercan al dolor y la desesperanza, señaladas como motivos de una ruptura existencial, que la guiará prontamente en una búsqueda de comunicación y “trascendencia”¹⁴. Esta búsqueda cristalizará, posteriormente, como la “síntesis vital”

¹¹Finnegan 2003.

¹²Parra 1998.

¹³Inti-Illimani y Parra 1972.

¹⁴Es importante señalar que Luis Advis ejercía como profesor de filosofía y estética en la Universidad de Chile, y sus estudios musicales los realizó de manera particular con el compositor Gustavo Becerra. Su más conocida obra filosófica trata, precisamente, sobre el tema de la trascendencia en el arte. Ver Advis 1978.

de su propia *germinación*: Violeta Parra –asegura Juan Andrés Piña– constituye por este motivo un símbolo de la “culminación que traspasa las fronteras de la experiencia individual”¹⁵.

Esta experiencia o, más precisamente, este salto en la experiencia individual, estaría contenida fundamentalmente en las secciones tituladas “el amor” y “el compromiso”, en donde Violeta, convertida ahora en la representación de sí misma, inicia su *elegía* desde la intimidad del dolor amoroso, señalando:

No lloro yo por llorar
sino por hallar sosiego,
mi llorar es como un ruego
que nadie quiere escuchar.

Pero, al iniciar la sección titulada el “compromiso” (título contundente en sí mismo), Violeta responde a este llanto diciendo: “Aquí tiene mi pañuelo/ señora, seque su llanto”. El descubrimiento de que “el mundo es una estación de trenes de sinsabores”, es seguido por el reclamo frente al dolor personal, el cual parece insignificante en comparación con el sufrimiento de los otros, sufrimiento señalado mediante la acción concreta de quien “despelleja sin lástima a nuestros pobres”. Frente a este sufrimiento, el de los pobres, Violeta se convence del egoísmo de su queja:

Nadie se ha muerto de amor
ni por cariño fingido
ni por vivir sin marido
ni por supuesta traición.

Por otra parte, el lugar que ocupa la música en este momento del trayecto biográfico de Violeta Parra, es fundamental para entender el lugar que ocupa la música popular en ambos autores, así como para comprender el sentido que otorga Luis Advis a la representación cultural de Violeta Parra. En la “infancia” de ésta –así como en la primera parte de la obra de Advis–, el canto y la música ocuparían un lugar significativo, que no aparece aislado del resto de su experiencia vital, sino como una parte integrada al conjunto de ella:

Aprendo a bailar la cueca
toco vihuela, improviso,
descuero rana a cuchillo
ya le doy vuelta a la rueca.

La música no es, para Violeta Parra, un lenguaje autónomo o “técnico” de dimensiones artísticas desinteresadas –como la mayor parte de la musicología y los análisis formalistas se han empeñado en hacernos creer– sino que constituye,

¹⁵Piña 1973.

más bien, una “práctica cultural” como, en rigor, lo es toda actividad musical¹⁶. A través de la música, Violeta Parra encuentra los modos de comunicar y de construir su propia identidad –la identidad artística de la “cantora”– en la relación social implícita a través de la comunicación musical. Posteriormente, sin embargo, sumida en medio de la angustia amorosa, Violeta sentencia la imposibilidad de expresar su dolor a través de la música: “Y es grande torpeza mía buscar alivio en mi canto”, confiesa. En este momento, la musicalidad de la guitarra a que Violeta hacía mención en su infancia, es reemplazada por los sonidos de un llanto que, en la obra de Luis Advis, parece estar representado por instrumentos de viento y queñas.

Este llanto, como vimos, es prontamente superado. En el momento del salto en la experiencia de Violeta, salto hacia el “compromiso” colectivo que en la obra de Advis es mediado por el relato teatral y dramático de una voz femenina, Violeta reencuentra el sentido en la música como instrumento para la “denuncia” política. El canto –la acción concreta de cantar y la posibilidad simbólica de expresar la propia voz a través de la música– puede servir a las funciones expresivas antes señaladas, a través de las propiedades comunicativas de la música. “Mis cantos desatan nudos –sentencia Violeta– aquí va el primer disparo”.

La irrupción de la política no resuena como metáfora musical del panfleto concientizador, como sucede con algunas músicas populares de los años 70. Si existe una “estetización de la política” en la obra de Violeta (de la cual la creación del propio Advis sería una recreación y síntesis), esta se daría matizada por una individualidad irreductible en la totalidad del colectivo políticamente comprometido. Luis Advis pone un énfasis especial en este hecho en el “epílogo” del *Canto para una semilla*, a través de un fragmento que no corresponde a las *Décimas*: se trata de la canción *Gracias a la vida*, la cual refuerza la representación de Violeta Parra que Advis nos ha presentado en su obra. Aquí, Violeta aparece a través de la voz dramática de la lectora, despojada de toda musicalidad, señalando el sentido de su propia práctica musical. Su canto, nos dice ella, es el mismo de todos, pero es también “su propio canto”.

De esta forma, la relación entre la obra de Luis Advis y Violeta Parra se establece en la representación de la música como una práctica cultural que no responde solamente a los valores de la creación artística, sino que da especial importancia a la dimensión extramusical en la cual esta se inserta. La música, para ambos autores, refiere a significados construidos en el lugar de la experiencia la cual, según Martin Jay, es “el punto nodal en la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual”¹⁷. En Violeta Parra, esta experiencia se expresaría a través de la forma biográfica, mientras que para Luis Advis esta sería representativa de los sujetos en la cultura moderna.

¹⁶Lawrence Kramer señala: “Las obras, prácticas y actividades –para nosotros, la música– que podemos interpretar no son sólo productos, sino que también *agencia* de la cultura; no sólo son miembros de un *habitus*, sino también productores de él”. Kramer 1990: 17.

¹⁷Jay 2003: 22.

La música popular ha sido pensada, principalmente, como una forma funcional y no estética de musicalidad¹⁸. El “valor” de las músicas populares se construiría en relación con el uso que de ella realizan los sujetos (cuando no se trata simplemente, como para Adorno, de una herramienta de dominación ideológica), pero no en tanto representación de la identidad o cultura de estos sujetos. *Canto para una semilla*, no obstante, construye una representación de la experiencia moderna de los sujetos en la cultura latinoamericana y, en este sentido, constituye un elemento central en la modernización de la música popular. La obra de Luis Advis resulta fundamental para entender la transformación de la música folclórica chilena en una auténtica expresión de la música popular urbana, así como para la consolidación de la Nueva Canción Chilena desarrollada en la última mitad del siglo XX. Alfonso Padilla nos informa que, en el trabajo musical desarrollado por Advis con el grupo Inti-Illimani, “la NCCh da un paso trascendental [...] en su línea de apertura hacia otras culturas musicales del continente. El cosmopolitismo –al principio intuitivo y luego muy consciente– pasa a ser un rasgo distintivo de todo el movimiento”¹⁹.

Es significativo, por este motivo, que el final del *Canto para una semilla* lo constituyan las décimas de Violeta que hacen referencia a su participación en el Festival de la Juventud de Varsovia en 1955. Allí, Violeta “descubre” su situación latinoamericana a través del contacto con otros músicos del continente y, en general, del llamado Tercer Mundo. A través de sus décimas, ella nos dice: “América aquí presente/ con sus hermanos de clase”²⁰, situando con ello la perspectiva de una identidad latinoamericana que constituiría una totalidad expresada musicalmente, en donde se manifiesta, finalmente, el deseo de su arte: “se baile y cante a porfía/ se acaben las pesadumbres”.

La utilización de instrumentos y sonoridades eclécticas provenientes del folclore latinoamericano, así como la creciente politización expresada a través de la música popular, constituyen, en síntesis, expresiones del cosmopolitismo y la modernización, los dos rasgos fundamentales de la música popular chilena contemporánea. La confluencia entre música e identidad termina dando paso, en este sentido, a una modernización de las formas y sonoridades de la música popular chilena, poniendo de esta manera en entredicho las perspectivas que confrontan la identidad de lo popular en América Latina (así como las representaciones de la música popular) con los procesos de modernización que tienen lugar en nuestras sociedades.

El *Canto para una semilla* es, en definitiva, un canto para Violeta Parra o, más precisamente, una representación de lo que Violeta Parra significa para la cultura popular chilena en la década del setenta. Participando de la construcción de

¹⁸Frith 1987.

¹⁹Padilla 1985:33-34:47-49.

²⁰En las Décimas, lo que escribe Violeta Parra es lo siguiente: “América aquí presente/ con sus hermanos del África...”. Sin duda, esta “intervención” de Luis Advis en el texto original de Violeta obedece a las intenciones políticas y estéticas del compositor en su propio contexto histórico y cultural. Ver Parra 1998: 168.

estos significados, la obra de Advis realiza una representación y una transformación de la experiencia moderna de los sujetos populares, que permanecerá como espacio de resistencia frente a la instalación de un nuevo proyecto hegemónico en la sociedad chilena.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS, LUIS

1978 *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

BECERRA, GUSTAVO

1985 "La música culta y la Nueva Canción Chilena", *Literatura chilena, creación y crítica*, 33/34.

Béhague, Gerard

1979 *Music in Latin America: An Introduction*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

BERMAN, MARSHALL

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

FINNEGAN, RUTH

2003 "Música y participación" *Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica y su desarrollo en España*, *Sibetrans* N° 7, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>

FRITH, SIMON

1987 "Towards an aesthetic of popular music", Richard Leepert y Susan McClary, editores, *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

FUBINI, ENRICO

2001 *Estética de la música*. Madrid: La balsa de Medusa (Antonio Machado Libros).

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1997 "Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers", *World New Music Magazine*, N° 7, pp. 70-80.

INTI-ILLIMANI E ISABEL PARRA

1972 *Canto para una semilla*. Disco. DICAP-JJ16.

JAY, MARTIN

2003 "Canción de experiencia: reflexiones sobre el debate acerca de la historia cotidiana", *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

KRAMER, LAWRENCE

1990 *Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press.

MIDDLETON, RICHARD

1990 *Studying Popular Music*. Filadelfia: Open University Press.

NORRIS, CHRISTOPHER

1999 "Deconstruction, Musicology and Analysis: Some Recent Approaches in Critical Review", *Thesis Eleven*, N° 56, pp. 107-118.

PADILLA, ALFONSO

1985 "Inti-Ilumani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción Chilena", *Literatura Chilena, creación y crítica*, N° 9, pp. 33-34, 47-49.

PARRA, VIOLETA

1998 *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile: Sudamericana.

PIÑA, JUAN ANDRÉS

1973 "Violeta Parra: Canto para una semilla", *Mensaje* 224/225.

S/A

1989 "Luis Advis: La intuición como identidad", *Adagio* 1/3.

S/A

2004 "Luis Advis: réquiem latinoamericano", *El Periodista* 3/71. 24 de septiembre.

DOCUMENTOS

Edgar Varèse visto desde América Latina¹. Nuevos documentos epistolares

por

Graciela Paraskevaídis

De tiempo en tiempo, cartas. Cartas breves, precisas, claras, escritas con esa minúscula letra incisiva –al escribir parecía que se recostaba sobre el papel– por medio de la cual se expresaba en una lengua sin equívocos, muy cercana al dibujo.

Alejo Carpentier²

En junio del pasado año 2005 tuve oportunidad de acceder a la correspondencia de Edgar Varèse no sólo con artistas e intelectuales de su tiempo, sino también con algunos de sus familiares. Este rico intercambio postal –aunque no completo– abarca varias décadas y cincuenta y ocho correspondientes y está atesorado desde el año 2003 en la Fundación Paul Sacher de Basilea³. De varias de estas cartas extraje las citas con referencias latinoamericanas que se presentan en este informe.

En mi texto anterior⁴ –al cual este intenta aportar más datos– señalaba, por un lado, el intenso relacionamiento de Varèse con creadores latinoamericanos y, por otro, la admiración, el respeto y el afecto que Varèse había ido despertando en los últimos años de su vida –ya convertido en figura de culto– también entre músicos más jóvenes del continente. Los testimonios que se incluyen lo corroboran elocuentemente. He traducido al español las cartas escritas en otros idiomas, cuyos originales pueden leerse en las notas. En todos los casos, he respetado la ortografía, las mayúsculas y los subrayados de origen, y las dos maneras –Edgar y Edgard– en que firma el compositor.

¹Debo a Omar Corrado un alentador estímulo para este texto.

²Carpentier 1981: 217.

³Agradezco al director y a los funcionarios de la Paul Sacher Stiftung la cordial acogida y amable atención que brindaron a mi trabajo, y la posibilidad de dar a conocer los fragmentos incluidos en este trabajo. También agradezco a la Fundación Pro Helvetia el apoyo otorgado a esta investigación.

⁴Paraskevaídis 2002. Y www.latinoamerica-musica.net

José André (Argentina, 1881-1944)

“Buenos Aires, 1 de mayo de 1930

Mi querido amigo:

[...] Inútil decirle que, tal como yo lo preveía, [el artículo] ha provocado una impresión muy fuerte y ha suscitado comentarios muy interesantes... Usted es un compositor de quien se habla mucho, sin haber escuchado su música. [...]⁵

José André se refiere al artículo aparecido en La Nación de Buenos Aires el 20 de abril de 1930, ya comentado en mi primer texto⁶, y le dice haber recibido música de Carl Ruggles y Henry Cowell, supone que por su intermedio.

Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939)

“La Habana, 3 de febrero de 1931

Querido amigo:

Le envío adjunta la partitura y las partes de orquesta de la nueva instrumentación de tres números de ‘Motivos de son’.

Le envío también hoy un expreso postal con un güiro, un par de maracas, dos claves y un cencerro.

Sinceramente suyo,

Amadeo Roldán”⁷

El último dígito del año está enmendado en el manuscrito original. Arriesgo la siguiente hipótesis: parecería que Roldán hubiera escrito primero 1930 (corría el recién iniciado segundo mes del año 1931) y luego corregido el 0 de 1930 escribiendo un 1 en su lugar. Sustento mi observación en el hecho de que Varèse estaba en ese tiempo componiendo *Ionisation* (finalizada el 13 de noviembre de 1931), por lo cual es comprensible que deseara tener esos instrumentos a y en mano. A manera de rápida ayuda memoria, menciono los instrumentos afrocaribeños incluidos en la partitura de *Ionisation*: güiros, maracas, claves, cencerros y bongós. Me baso también en que los *Motivos de Son* (ocho canciones para voz y once instrumentos con textos de Nicolás Guillén) datan de 1930⁸, por lo que no extraña que Roldán le envíe “la nueva instrumentación”.

⁵ *Mon cher ami, / [...] Inutile de vous dire que, comme je le prevoyais, il a provoqué une très forte impression et a suscité des commentaires très intéressants... vous êtes un compositeur dont on parle beaucoup, sans avoir entendu votre musique [...]*

⁶ Paraskevaïdis 2002:15,16.

⁷ *La Habana, 3-II-1931 Cher ami: / Je vous envoi ci-joint la partition et les parties d'orchestre de la nouvelle instrumentation des 3 numéros des "Motivos de son". / Je vous envoi aussi aujourd'hui un exp. postal avec un güiro, une paire de maracas, deux claves et un cencerro. / Votre sincèrement / Amadeo Roldán.*

⁸ Gómez 1978: 194.

Nicolas Slonimsky (Rusia, 1894; USA, 1995)

En carta desde La Habana el 30 de abril de 1933, el director de orquesta y primer “ionizador”, informa a Varèse sobre el concierto del día anterior, 29 de abril:

“Querido Edgar:

Ionisation fue tocada dos veces en una presentación triunfal.

Octandre fue un primer plato delicioso.

Hubo gritos y pataleos después de Ionisation. Los instrumentos de excelente calidad y [la] fina ejecución rítmica me brindaron una verdadera sensación de alegría. Durante la ejecución hubo varios flashes de repentina luz –fue extraño, pero no misterioso–; sólo el magnesio de un fotógrafo. Mañana tendré una foto.

El propio Roldán tomó a su cargo la parte de las cajas chinas⁹; fue muy fino de su parte, dado que él es el director de la Filarmónica y yo estaba dirigiendo frente a su propio público de suscriptores.

[...] una palabra de aprecio (Amadeo Roldán, Santos Suárez, 140, Habana). A propósito, él tenía intenciones de ejecutar Intégrales e incluso había encargado la partitura y las partes, pero la ausencia de varios instrumentos (no hay aquí un tubista decente y sólo un buen trombonista) lo obligaron a cancelar la ejecución. Tampoco había un tambor de cuerda (rugido de león) (fue especialmente hecho ahora para Ionisation).

El Dr. Baralt, presidente de la Filarmónica, dijo que Ionisation es una gran obra. No está mal para un director. Por supuesto, quedé encantado y le expresé mi agradecimiento por permitirme presentar un programa tan extraordinario. Roldán dijo: ‘Ionisation es una obra formidable’. [...]”¹⁰

Las palabras de Roldán citadas por Slonimsky están en castellano.

⁹El percusionista uruguayo Jorge Camiruaga considera que la parte de las cajas chinas no es muy fácil. Comunicación personal, Montevideo, 30-IX-2005.

¹⁰*Cher Edgar: / Ionisation a été jouée deux fois en une présentation triomphante. / Octandre a été un hors d'oeuvre délicieux. / There was shouting and stamping after Ionisation. The instruments of excellent quality and fine rhythmical playing gave me a real sense of joy. During the performance there were several flashes of sudden light –it was weird but not mysterious– merely a photographer's magnesia. I'll have a picture tomorrow. / Roldán himself took the part of the Chinese blocks –it was fine of him, since he is conductor of the Philharmonic and I conducted before his own audience of subscribers. / [...] him a word of appreciation (Amadeo Roldán, Santos Suárez, 140, Habana). Incidentally, he intended to perform Intégrales and even ordered a score and parts, but the absence of several instruments (there is no decent tuba player here, and only one good trombone) forced him to cancel the performance. Also there was no string-drum (lion's roar) (it was specially made now for Ionisation). / Dr. Baralt, President of the Filarmónica, said Ionisation is a great piece. Not bad for a director! Of course, I was delighted, and expressed my thanks for letting me present such an extraordinary program. Roldán said: “Ionisation es una obra formidable”.*

Henry Cowell (USA, 1897-1965)

Integrante de la Pan American Association of Composers y en alguna oportunidad también presidente del ejecutivo de la sección norteamericana, Cowell le comunica a Varèse el 15 de diciembre de 1933 desde California:

“Recibí una linda carta de Roldán aceptando la idea de dirigir en caso de [¿que se constituyera?] la Orquesta de Compositores. Deseo mucho que esto se confirme”¹¹.

Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974)

“Guatemala, 11 de noviembre de 1933

“Mi querido y recordado Edgar Varèse:

[...] Lo malo es que para los artistas hay poco campo, debido talvez a que casi todas las personas viven para la satisfacción de las necesidades elementales, fuera de la preocupación espiritual. Esto no quiere decir que no hay aptitud, voluntad de sacrificio y no pocos buenos ejemplos de realización. Grandes cualidades encuentro en el país para la cuestión pictórica, por ejemplo, concepto del color en lo decorativo; para la música, mucho más, y aún para las letras, que serían más apreciables desvestidas de la retórica académica, del lastre del adjetivo tropical, y de una falta de equilibrio en cuanto a los valores de la imaginación. Son países estos para el futuro. Está todo por hacer”. [...]

“San Salvador, 14 de julio de 1954

Admirado Edgar Varèse:

Por los sucesos de Guatemala no había tenido el gusto de contestarle sus finas líneas, pidiéndome la autorización para usar mi texto de ‘Los brujos de la tormenta primaveral’. Bien sabe usted cómo lo admiro no sólo por sus condiciones de gran músico, sino por su temple de batallador, para imponer su temperamento y, por lo tanto, no sólo lo AUTORIZO, sino me siento honradísimo de que le interese dicho texto. [...]

Lo abraza su afectísimo,

Miguel Ángel Asturias”

¹¹ *Had a nice letter from Roldán, accepting the idea of conducting in case of the Composer's Orchestra. I do hope it goes thru!*

Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980)

“Caracas, 10 de agosto de 1953

Mi querido Varèse:

Aunque pase el tiempo nunca olvido a mis amigos. Recientemente, hablamos mucho de usted con Héctor Villa-Lobos que le tiene un afecto fraternal. Además, he escrito recientemente más de un artículo sobre su obra, haciendo alusión, además, a las frases que le consagra Romain Rolland en su ‘Diario’, publicado recientemente. No le mandé esos artículos, más que nada, por una duda acerca del número exacto de su casa en Sullivan Street.

Ahora le escribo por un asunto importante [...], necesito que me conteste usted de inmediato. [...]

En mi calidad de Secretario General de la Dirección de un vasto teatro al aire libre (especie de Hollywood-Bowl) que se está terminando de construir en Caracas, estoy organizando una serie de festivales americanos (continentales) que tendrán lugar aquí en la primera quincena de diciembre de 1954¹².

Al efecto estoy convocando a los compositores de América a un concurso para una obra sinfónica, cuyo primer premio será de US\$ 10.000. Y quisiéramos que usted formara parte del jurado junto con dos eminentes compositores venezolanos, Adolfo Salazar y Héctor Villa-Lobos. Serán cinco miembros en total. Le enviaremos copias fotostáticas de las partituras a medida que se vayan recibiendo, y quedará usted invitado a venir a Caracas, para dictar su veredicto y asistir a los festivales. [...]

Se trata de un concurso absolutamente serio, sin carácter comercial ni oficial, promovido por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. [...]

Reciba un abrazo de su viejo amigo.

Alejo Carpentier”

“15 de agosto de 1953

Mi querido Carpentier:

[...] Encuentro que su proyecto es sumamente interesante y simpático e integrará el jurado con placer”¹³

¹²Se trata del I Festival de Música de Caracas realizado a fines de 1954. No hay testimonios de la presencia de Varèse allí, quien el 2 de octubre había llegado a París para preparar el estreno de *Déserts* realizado el 2 de diciembre de ese año. Recién a fines de enero de 1955 Varèse regresó a Nueva York.

¹³*Mon cher Carpentier, / Je trouve votre projet hautement intéressant et sympathique et c'est avec plaisir que je ferais partie du jury.*

“Caracas, 24 de agosto de 1953

Mi querido Varèse:

[...] Créame que me ha causado verdadera alegría [...]. Tiene muchos amigos en este país –como el Dr. Inocente Palacios, a quien debemos la obra de la concha acústica– que están ansiosos de conocerlo personalmente.

Aprovecho la oportunidad para enviarle un libro publicado en México que usted, talvez, no haya visto todavía. En él –ver índice de nombres pág. 213– se refiere constantemente a su obra. Y es que el recuerdo de la gran época de la *Composers Guild* y de los incontables conciertos organizados por usted en Nueva York, así como de los estrenos en París –Amériques, Arcana, Intégrales ...– ha quedado vivo en muchas memorias. [...]

Aquí llegaron unos pocos ejemplares de sus discos, pero se agotaron antes de que me fuese posible conseguirlos.” [...]

“Caracas, 9 de septiembre de 1953

Mi querido amigo:

He recibido hace días su segunda carta en que me confirmaba su aceptación de formar parte de nuestro jurado. Puedo adelantarle que Adolfo Salazar, por su parte, también ha aceptado.” [...]

“Caracas, 2 de noviembre de 1953

Mi querido Varèse:

[...] El Festival marcha muy bien. Hemos procedido al ensayo de las condiciones acústicas: *perfecto*. [...]

Una cosa ha debido sorprenderle: sabiendo como usted sabe que amo su música, no le he hablado de la posibilidad de tocar sus obras aquí. No crea por esto que usted ha sido *excluido*. Simplemente sucede que para dar a este Festival un carácter diferente, hemos querido insistir en su carácter específicamente *latinoamericano*. Pero se sobreentiende que, más allá de los diez o doce conciertos sinfónicos dirigidos por Chávez, Juan José Castro (¿le conoce usted? Es un magnífico director de orquesta argentino), Villa-Lobos, Estévez (venezolano), ofreceremos sesiones de música de cámara, de pequeña orquesta, etc., que tendrán un carácter menos estrictamente latinoamericano” [...]

Carpentier se refiere luego a la posibilidad de tocar *Octandre* y menciona que, además de Varèse, formarán parte del jurado Villa-Lobos, Sojo, Salazar y Juan José Castro.

“Por lo demás, le confesaré que París me atrae bastante poco. América Latina ha llegado a ser tan interesante, tan viva, tan activa, a pesar de las pequeñas convulsiones políticas, que me gusta estar en ella más que en cualquier otra parte. Aquí se hacen grandes proyectos y se *los realiza*. La gente mira *hacia adelante*. Se puede contar con el futuro. Cuando usted venga acá, comprenderá lo que le digo. [...]

Suyo afectísimo,

Alejo Carpentier¹⁴

“Caracas, 19 de noviembre 1953

Mi querido Varèse:

Sólo le escribo unas líneas para decirle que he recibido su disco, que le agradezco mucho. En otra carta le hablaré más extensamente de ‘Densidad’ que era para mí lo único totalmente nuevo en esta grabación”.

“Caracas, 7 de enero de 1954

Mi querido Varèse:

[...] ¿Países donde hay *realmente* compositores dignos de tomarse en cuenta? Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, México, Cuba y Venezuela. América Central, nada prácticamente. En los demás países, muy poco. (Esto proviene del desarrollo desajustado de la educación y cultura musical entre los distintos países). De los países en donde existe un movimiento real, con figuras interesantes, tampoco pueden esperarse enormes envíos, porque la diferencia de calidad entre los *compositores verdaderos* y los

¹⁴ *Mon cher Varèse: / [...] Le Festival marche très bien. Nous avons procédé à l'essai des conditions acoustiques: parfait. / [...] Une chose a du vous surprendre: sachant comme vous le savez que j'aime votre musique, je ne vous ai parlé de la possibilité de jouer vos oeuvres ici. Ne croyez pas pour cela que vous êtes exclu. Il arrive, simplement, que pour donner à ce Festival un caractère à part, nous avons voulu insister sur son caractère spécifiquement latino-américain. Mais il est entendu que en dehors des dix ou douze concerts symphoniques dirigés par Chavez, Juan Jose Castro (le connaissez-vous? C'est un magnifique chef d'orchestre Argentin), Villa-Lobos, Estevez (vénézuélien) nous donnerons des séances de musique de chambre, de petit orchestre, etc. ayant un caractère moins strictement latino-américain. [...] / Pour le reste, je vous avouerai que Paris m'attire fort peu. L'Amérique Latine est devenue si intéressante, si vivante, si active, malgré ces petites convulsions politiques, que je m'y plaît comme nulle part d'ailleurs. Ici, on fait des grands projets et on les réalise. Les gens regardent en avant. On peut tableer sur l'avenir. Lorsque vous viendrez ici vous comprendrez ce que je veux dire. [...] / Bien à vous, / Alejo Carpentier*

de segundo plano es *enorme*. Como cálculo aproximado, podemos pensar en unas 12 partituras *válidas* para Argentina; otras 12 para Brasil; unas 3 para Uruguay; unas 8 para Chile; unas 10 para México; unas 6 para Venezuela. Lo demás que aparezca inesperadamente será milagro del cielo, y los milagros del cielo nunca son muy numerosos.

Lo demás, lo que *realmente no pueda tomarse en cuenta* por su ingenuidad, su falta de oficio, su tontería, lo veremos aquí, al paso, y no los molestaremos a ustedes con el envío de partituras...

Las partituras vienen *firmadas* por sus autores, de acuerdo con las bases del concurso; desconfío de los comités locales. En las capitales de América Latina todo el mundo se conoce, y la selección local se presta a 'combines', consistentes en empujar a uno en detrimento de otro, etc. [...]

'Densidad 21' me parece algo absolutamente admirable, que no me canso de escuchar. Es increíble que una obra para flauta sola alcance la plenitud de una gran obra, con un lirismo tenso y, a la vez, una simplicidad lineal maravillosa. Es una obra que *se instala* en la memoria y la llena de riquezas. Lo felicito realmente por esa realización magistral." [...]

Diego Rivera (México, 1886-1967)

"25 de junio de 1957

Al señor Edgar Varèse
y a todos los artistas y hombres de cultura en el mundo

Mi queridísimo viejo amigo:

Me dirijo a usted para solicitarle que su voz y la autoridad de su posición refuercen el pedido, en nombre de todo lo que en el mundo significa cultura, belleza, alegría y paz, para el cese inmediato de las pruebas termonucleares y atómicas, dado que su continuación sólo puede resultar en una guerra atómica general con la consiguiente destrucción de la humanidad. [...]

En nombre de la solidaridad humana, soy, suyo sinceramente
Diego Rivera"¹⁵

¹⁵To Mr. Edgar Varèse / and all artists and men of culture in the world / My dearest very old friend: / I address myself to you to ask that your voice and the authority of your position, reinforce the demand, in the name of everything in the world that signifies culture, beauty, joy and peace, for the immediate suppression of the thermonuclear and atomic bomb tests, since their continuation only can result in a general atomic war with the consequent destruction of humanity. [...] / In the name of human solidarity, I am, sincerely yours / Diego Rivera

Carlos Chávez (México, 1899-1975)

Varèse le escribe con membrete del International Composers' Guild Inc, 10 West Eighth Street, New York City, el 15 de diciembre de 1924:

“Querido amigo:

Gracias por su envío y su carta. Estoy sobrado de trabajo y le escribiré largamente muy pronto. [...]

Sus ‘Exágonos’ serán presentados en nuestro segundo concierto.

Saludos a los bien conocidos amigos de México que luchan por nuestra causa y a usted un afectuoso apretón de manos.

Edgar Varèse”¹⁶

El 11 de febrero de 1925 Varèse le envía a Chávez el siguiente telegrama:

“Exágonos entusiastamente recibidos. Cantados excelentemente por [Colin] O’Moore. Congratulaciones. Varèse - Salzedo”¹⁷.

Los *Tres exágonos* para soprano o tenor y piano, con textos de Carlos Pellicer datan de 1923. De la misma obra existe una versión para soprano o tenor, flauta doblada con flautín, oboe doblado con corno inglés, fagot y viola, también de 1923. “Otros tres exágonos” para soprano o tenor, flauta, oboe, fagot, piano y viola, siempre con textos de Pellicer, datan de 1924¹⁸. Probablemente se trate aquí del estreno de esta última versión.

Y el 8 de febrero de 1926, también en membrete del *International Composers’ Guild*:

“Querido amigo:

Excuse mi largo silencio. He estado enfermo desde abril –mi estancia en París– tres meses que pasé entre cirujanos, y desde mi regreso a finales de diciembre estuve terriblemente ocupado.

Llegué para nuestro primer concierto, dirigido por Reiner y arreglado por Salzedo durante mi ausencia. En ese concierto debió haber figurado ‘Energía’. Una serie de accidentes, cambios de fechas, compromisos anteriores contraídos por Salzedo la pasada primavera, durante la cual estuvo en Europa, hicieron que en el último momento hubiera que cambiar

¹⁶Carmona 1989: 51. No figura el original.

¹⁷Carmona 1989: 55. No figura el original.

¹⁸Parker 2002: 188.

el programa. Como me era imposible rehacer los programas del segundo y el tercer conciertos, esto hizo que este año no podamos presentar su obra.

Si esto lo pudiera consolar, tiene usted que saber que ni Salzedo ni yo figuramos esta temporada entre los compositores presentados en nuestros conciertos. Esperamos algo de usted para 1926-1927. Por otra parte, tengo que agradecerle sinceramente haber presentado 'Octandre' en México¹⁹. Sé que bajo su dirección mi obra fue revelada en su verdadero aspecto.

Espero recibir pronto sus noticias. Mi mujer me encarga transmitirle sus saludos. Le estrecho las manos afectuosamente.

Edgard Varèse"

Vi a su compatriota Julián Carrillo, el que escribe para 16avos de tono. ¿Qué piensa usted? No conozco nada de él, pero sólo tengo una impresión: que sus realizaciones no han de serlo. Desconfío de sus medios de expresión²⁰.

Energía para nueve instrumentos (flautín, flauta, fagot, corno, trompeta, trombón bajo, viola, chelo y contrabajo) fue un encargo de Varèse para la temporada 1926/1927 del International Composers' Guild, pero recién pudo estrenarse el 11 de julio de 1931 en el Segundo Concierto Panamericano de París dirigido por Slonimsky, junto a obras de Pedro Sanjuán, Carlos Salzedo, Alejandro García-Caturla y Varèse²¹.

De Varèse, el 17 de mayo de 1927.

"Querido Carlos:

Gracias por su bondadosa nota del 12 de febrero.

El señor Bauer, de Ars Music Publishers, me dijo que podría usted conservar "Arcana" tanto tiempo como le hiciera falta, después de que le expliqué que estaba usted muy ocupado entonces y que quería estudiarla sin prisa. Ha habido algún malentendido. Sugiero que le escriba al señor Bauer (la solución más práctica y rápida) y le pida que le deje "Arcana". Sírvase insistir que le mande la misma copia corregida que tuvo usted en Nueva York. La otra está llena de errores. Siento este asunto, pues conoce el placer que me daría saber que estudia usted mi obra y la interpreta.

Con todos mis mejores deseos.

Muy afectuosamente.

Varèse"²²

¹⁹Chávez había estrenado *Octandre* en México el 18 de diciembre de 1925.

²⁰Carmona 1989: 66, 67. No figura el original.

²¹Parker 2002: 76.

²²Carmona 1989: 75. No figura el original.

De Varèse, desde Antibes, el 20 de julio de 1927:

“Querido Carlos:

Estamos en Antibes, sobre el Mediterráneo. Es sencillamente maravilloso. Sin embargo, escriba a nuestra dirección permanente, puesta arriba (c/o Morgan and Company, 14, Place Vendôme, París). Pasé tres veces por su casa para decirle adiós, pero no lo encontré.

Ahora, Carlos, le suplico que me haga un pequeño servicio. Hélo aquí: Ortega (Ricardo Ortega, colaborador de Chávez en la organización de los Conciertos de Música Nueva y posteriormente gerente de la Orquesta Sinfónica de México) me telefoneó dos días antes de mi partida y la víspera de usted, para que nos encontráramos. Me pidió que le telefonara a usted; lo que hice, pero sin éxito. Entonces telegrafe a México mi dirección y pídale que se ponga en contacto conmigo. Creo que quiere hacer gestiones en México para hacer posible que vaya yo allá. Sabe usted que mi presencia en México, además del placer que experimentaría al conocer su mágico país, sería una poderosa ayuda a nuestra causa. En fin, no tengo necesidad de insistir y ya se lo agradezco. A mi regreso le hablaré de varios proyectos que creo tendrán buen éxito y en los cuales estaría usted asociado.

Escriba. Déme noticias. Todos mis votos por su buen éxito y hasta pronto (en octubre). Saludos a Tamayo, Rivera, etcétera.

De usted muy afectuosamente

Edgar Varèse”²³

Carlos Chávez residió en Nueva York entre diciembre de 1923 y marzo de 1924, y entre septiembre de 1926 y julio de 1928, oportunidades en que tomó contacto con los compositores integrantes o cercanos al *International Composers' Guild* (1921-1927), a la *League of Composers* y a la *Pan American Association of Composers*, de la que fue, en abril de 1928, cofundador junto a Varèse y Cowell.

Varèse estuvo en París casi todo el año 1924 y también de agosto a diciembre de 1926; de julio a fines de octubre de 1927 permaneció en Antibes, y entre octubre de 1928 y septiembre de 1933 residió nuevamente en París.

No es la primera vez que Varèse le habla a Chávez de “*nuestra causa*”. Sin duda se refiere a la *Pan American Association of Composers*.

“Fundamos la Pan American Association of Composers con la intención de hacer de ella una organización cooperativa: cooperación entre compositor y compositor, y entre compositor, editor e intérprete. Debíamos hacer intercambio con los latinoamericanos, pero, con excepción de Roldán, director de la Filarmónica de La Habana, y de Chávez y Revueltas

²³Carmona 1989: 78. No figura el original.

de México, ellos no respondieron a nuestras presentaciones de sus obras con la presentación de las nuestras"²⁴.

Como es sabido, los conciertos incluyendo obras latinoamericanas se llevaron a cabo tanto en Estados Unidos como en Europa, a menudo bajo la dirección de Slonimsky; varios de ellos contaron con el generoso mecenazgo de Charles Ives.

Pocos años después, el concepto de "americanismo musical" difundido desde Montevideo por Francisco Curt Lange en 1934²⁵ se concretará en el *Boletín Latino-Americano de Música* (publicado entre 1935 y 1946 por éste) e impulsará también la edición de partituras que, en forma de suplementos, acompañan al *Boletín*. Habrá además una editorial cooperativa de compositores, que llegará a editar buen número de obras de compositores de las Américas.

La Agrupación Nueva Música creada por Juan Carlos Paz en Argentina en 1937 y el Grupo Música Viva fundado por Hans-Joachim Koellreutter en Brasil en 1939 también tuvieron como meta la difusión de la creación musical contemporánea.

La coincidencia del cese de actividades de la *Pan American Association of Composers* en 1934 con la publicación del ensayo de Lange y la subsiguiente creación del *Boletín Latino-Americano de Música* en 1935, no deja de ser significativa. Pero curiosamente, Lange no hace referencia alguna a la labor pionera liderada por Varèse, aunque su proyecto también intenta caminos operativos a nivel continental.

En membrete de Jefe de Departamento de Bellas Artes:

"México, marzo 21 de 1934

Señores Siqueiros y Varèse:

Recibí su carta. Revueltas ha mandado ya la pieza para que se toque en los conciertos. Yo no he podido tener el gusto de enviarles una pieza mía.

¿Van a venir a México Edgar y Louise Varèse y cuándo?

¿Siqueiros se queda en Nueva York o regresa a México?

Tan pronto como tenga copia de tres o cuatro composiciones que me interesa que conozcan allá, las enviaré haya o no conciertos en perspectiva.

Soy como siempre su amigo,

Carlos Chávez"

²⁴Nous avons fondé la "Pan American Association of Composers" dans l'intention d'en faire une organisation coopérative - coopération entre compositeur et compositeur, et entre compositeur, éditeur et interprète. Nous devons faire des échanges avec les latino-américains mais, à l'exception de Roldán, directeur de la Philharmonique de La Havane, et de Chavez et Revueltas de Mexico, ils n'ont pas répondu à nos présentations de leurs oeuvres par la présentation des nôtres. Hirbour 1983 : 82, 83. [Texto reproducido de una entrevista a Varèse, Nueva York, mayo-junio 1934.]

²⁵Curt Lange 1934.

De Varèse a Silvestre Revueltas, el 23 de abril de 1934:

“Mi querido colega y amigo:

Gracias a Carlos Chávez por su carta del 21 de marzo y a usted por el envío de sus dos partituras y materiales.

“8 x radio” –admirablemente dirigido por Staeckel– ha sido calurosamente acogido ayer por la noche en nuestro segundo concierto. Encuentre usted con ésta –junto con las mías– las felicitaciones de los camaradas de N[ueva] Y[ork].

Diga a Chávez que mi esposa y yo deseamos más que nunca conocer su magnífico país. Le expliqué francamente a Diego Rivera que no estoy en condiciones de planear un viaje de recreo, pero que a cambio de vuestra amable hospitalidad estaré yo feliz de encargarme durante mi estancia de una clase de composición en el Conservatorio, o en cualquier otra organización progresista y desprovista de prejuicios académicos.

Mi simpático recuerdo a Lupe Medina, a los Rivera, Chávez, Monte Gómez y a los demás amigos.

A usted mi cordial y sincera camaradería

Varèse”²⁶

De Varèse, el 8 de abril de 1935:

“Querido Carlos:

Incluyo noticias de la Sociedad de los Amigos de México, fundada recientemente aquí en Nueva York y que le darán a usted una idea de los fines de la organización. La comisión de música (no completa aún) la componen: Diana Lavois Herz, Roy Harris, Copland, Salzedo y yo.

Estamos preparando nuestra primera manifestación que tendrá lugar a finales de este mes y le escribo para pedirle cooperación. Hay muy poco tiempo, de modo que será usted tan amable de actuar en seguida. Me mandaría usted (por correo aéreo) cualquier música que tenga a mano, para cuarteto, trío, piano y violín, voz y piano, ya sea de usted, de Revueltas u otros colegas desconocidos aquí, pero que piense usted que deberían incluirse.

Gracias y mi renovada petición para la mayor rapidez: cordiales recuerdos en los cuales Louise se une a mí.

Siempre suyo

Varèse”²⁷

²⁶Revueltas 1989: 230, 231

²⁷Carmona 1989: 207, 208. No figura el original.

La respuesta de Chávez es del 15 de agosto de 1935, en membrete de la Orquesta Sinfónica de México:

“Mi querido Varèse:

Gracias por las nuevas de la Sociedad de Amigos de México, que recibí junto con su carta del pasado abril.

Le pedí a Revueltas que se pusiera en contacto con usted para mandarle algunas partituras, en torno a sus propósitos.

No tengo cuartetos o trío ni ninguna otra obra pequeña excepto las publicadas: la ‘Sonatina para violín y piano’, la ‘Sonata para piano’, etc. Mi único cuarteto de cuerdas no es precisamente una obra que me represente.

Con mis mejores deseos para usted y mis cariñosos recuerdos para Louise, soy muy cordialmente suyo

Carlos Chávez²⁸

El 15 de marzo de 1959, Varèse escribe:

“Querido Carlos:

Sólo quiero agradecerle. Estoy feliz de que ‘Arcana’ vaya a ser grabada gracias a usted y a sus colegas del jurado de selección.

Esperamos verlo cuando venga usted a Nueva York. Deme una llamada.

Como siempre

Edgar Varèse²⁹

El 15 de junio de 1960:

“Querido Edgar:

Probablemente estaré dirigiendo un concierto en las Semaines Musicales de París en octubre próximo y me gustaría considerar la posibilidad de incluir una obra suya. [...]

Por supuesto que ya tengo conocimiento de Ameriques y Arcana, pero ¿hay otras obras para orquesta? [...]

Quedo, como siempre, su

Carlos Chávez³⁰

²⁸Carmona 1989: 213. No figura el original.

²⁹Carmona 1989: 837. No figura el original.

³⁰*Dear Edgar, / I shall probably be conducting a concert for the Semaines Musicales de Paris this coming October and I would like to consider the possibility of including a work of yours. [...] / Of course I know about the Ameriques and Arcana but are there any other works for orchestra? [...] / I am as always / Carlos Chávez*

El 24 de junio de 1960:

“Querido Carlos:

[...] Déjeme explicarle por qué me gustaría que dirigiera ‘Deserts’ antes que cualquier otra obra en París, y por qué sería prácticamente un estreno o, al menos, una primera audición. El estreno de ‘Deserts’ en los Champs Elysées en diciembre de 1954 dirigido por Scherchen, tuvo lugar en medio de tal alboroto, que no puede decirse que París ya haya escuchado la obra. [...]

Creo que la R.T.F. me debe una nueva partida y a ‘Deserts’ una posibilidad de ser escuchada debidamente y también con adecuados ensayos. Además, he tenido oportunidad de rehacer parte de las cintas de sonido organizado tal como las quiero, con equipo del nuevo estudio de Columbia que no tenía cuando las compuse. Espero que esto se adecue a sus planes.

Mis mejores deseos, también de Louise.

Cordialmente

Edgar Varèse³¹

El 30 de julio de 1960 Chávez contesta:

“Querido Edgar:

Tengo su carta del 24 de junio y ya recibí la partitura de ‘Deserts’ que leí con el mayor interés. Propuse ya a Les Semaines Musicales un programa que incluye su obra ‘Deserts’. Ciertamente ‘merece’ la oportunidad de ser oída y haré lo mejor que pueda para lograr que se le escuche adecuadamente.

Cuando el asunto se defina lo haré saber a usted, de modo que decidamos acerca de las cintas de sonido organizado. Creo que sería maravilloso que tuviéramos la oportunidad de hacer esto realmente bien, con los ensayos necesarios, etcétera.

Dé mis mejores recuerdos a Louise y mis mejores deseos para usted.

Cordialmente

Carlos Chávez³²

Al frente de la ORTF, Chávez dirigió *Déserts* en París el 4 de octubre de 1960 en el Teatro de los Campos Elíseos³³.

³¹*Dear Carlos, / [...] Let me explain why I should like you to do “Deserts” rather than any other work in Paris, and why it would be practically a first performance or at least a first hearing. The premiere of “Deserts” at the Champs Elysées in December 1954 conducted by Scherchen, took place in the midst of such an uproar that it cannot be said that Paris has yet heard it. [...] / I think the R.T.F. owes me a return bout – and “Deserts” a chance to be heard properly and also with adequate rehearsals. Besides, I have had the opportunity of doing over part of the tapes of organized sound as I want them, with equipment in the new Columbia Studio which I did not have when I composed them. I hope it will fit in with your plans. / Best wishes and from Louise too. / Cordially / Varèse*

³²Carmona 1989: 859. No figura el original.

³³Carmona 1989: 859.

Andrés Sas (Perú, 1900-1967)

Lima, 19 de mayo de 1942

“Mi querido señor Varèse:

Su carta del 12 de abril pasado me ha complacido mucho. Su muy amable intención de hacer cantar mis coros la temporada próxima y también los folletos que me ha enviado relativos a su persona, son dos motivos para agradecerle profundamente”³⁴.

Lima, 17 de enero de 1944

“Mil gracias, mi querido señor Varèse, por haber incluido una de mis piezas para coro en su programa del 28/12/43 y de querer repetirla en febrero próximo”³⁵.

Adolph Weiss (USA, 1891-1971)

1° de julio de 1943

“Queridos Edgar y Louise:

[...] Sin embargo, el viaje tuvo sus muy buenos puntos. Me demostró que los sudamericanos tienen un amor más grande por la música de concierto que los norteamericanos. Nuestro Quinteto de Vientos llenó los auditorios más amplios en Río y Buenos Aires. En todas partes fuimos recibidos amable y entusiastamente. El Quinteto de Hindemith no fue demasiado para ellos. Fue un honor conocer personas como Villa-Lobos, Mignone, Santa Cruz, Espinosa y otros. Gracias a tu carta de presentación, Villa-Lobos me recibió con gran cordialidad. Jugamos al billar casi todos los días de los diez pasados en Río. Heitor es un experto en billares y pudo derrotarme fácilmente con un handicap de 200 en 300 puntos. Tú también hubieras disfrutado estas sesiones y encuentros, porque te tiene mucha simpatía. Seguramente recibiste las postales de saludos desde Río con mensajes de Villa-Lobos, Slonimsky y míos.

³⁴Lima, le 19/V/42 / *Mon cher Monsieur Varèse, / Votre lettre du 12 avril dernier m'a bien plaisir. Votre très amiable intention de faire chanter mes choeurs, la saison prochain, ainsi que les feuillets que vous m'avez envoyés, et qui vous concernent, sont deux motifs pour vous remercier vivement.*

³⁵Lima, le 17/I/1944 / *Mille mercis a vous, mon cher Monsieur Varèse, pour avoir inclus un des mes morceaux pour choeur dans votre programme du 28/12/43 et de bien vouloir le répéter en Fevrier prochain.*

Estoy en contacto permanente con mis amigos y colegas sudamericanos. ¿No podríamos revivir la Asociación Panamericana y hacer algo para promover los intereses mutuos de los compositores del hemisferio occidental? Ellos manifestaron incluso sus deseos de unirse al Grupo de Americanos Nativos del cual soy vicepresidente Ives, presidente. Pero mis experiencias en el pasado con esa organización me demostraron que la organización no es merecedora de tal responsabilidad. Así que revivamos la Sociedad Panamericana.

Pídele a Henry Cowell que empiece a ocuparse de la idea. Seguramente Charles Seeger puede ayudar en Washington. Conozco algunos buenos compositores aquí que estarían contentos de fundar una Sección Panamericana. Podemos hacer mucho para una música mejor, especialmente con la ayuda de Francisco Curt Lange en Montevideo. Mi Sonata para violín se publicará en su Sociedad Cooperativa. Pronto tendrás el Tomo V de Musicología Interamericana [*Boletín Latinoamericano de Música*] editado por Lange. Por supuesto que hay alguna 'basura' ahí también, pero considerándolo en su totalidad, se ve que los sudamericanos están vivos en los asuntos pertenecientes a la música. [...]

Con afectuosos saludos de ambos,
como siempre,

Adolph³⁶

Weiss pone sobre el tapete aquello que Varèse, en cartas a Chávez, había llamado "nuestra causa", e incita a revivir la *Pan American Association of Composers* a los efectos de retomar los objetivos y fines de interrelación y difusión continental.

Como ya se señalara, las actividades de la *Pan American Association of Composers* cesaron en 1934. A esa fecha, figuraban en el membrete como miembros de la institución los siguientes compositores: [Pedro] Humberto Allende, José André, José Ardévol, John J. Becker, Henry Brant, Alfonso Broqua, Alejandro [García]

³⁶ July 1st, 1943 / Dear Edgar and Louise: / [...] The trip however had its very good points. It proved to me that South Americans have a greater love for concert music than North Americans have. Our Wood-wind Quintet filled the largest auditoriums in Rio and Buenos Aires. Everywhere we were kindly and enthusiastically received. Hindemith's Quintet was not too much for them. It was an honor to meet men like Villa-Lobos, Mignone, Santa Cruz, Espinosa and others. Thanks to your letter of introduction, Villa-Lobos received me with a warm heart. We played billiards almost every day of the ten spent in Rio. Heitor is an expert at billiards and could trounce me easily with a handicap of 200 in 300-point-game. You too would have enjoyed these sessions and meetings, for he finds you most sympathetic. No doubt you received the cards of greeting from Rio with messages from Villa-Lobos, Slonimsky and myself. / I am in constant touch with my South American friends and colleagues. Can't we revive the Pan American Association and do something to further the mutual interests of the composers of the Western Hemisphere? They were even willing to join the Native American Group of which I am vice-president and Ives, President. But my experiences of the past with that organization proved to me that the organization is not worthy of such a responsibility. So let's revive the Pan American Society. /

Ask Henry Cowell to get busy with the idea. Surely Charles Seeger can help in Washington. I know a few good composers here who would be glad to found a Pan American Chapter. There is much we can do for better music, especially with the help of Francisco Curt Lange in Montevideo. My Violin Sonata is being published in his Sociedad Cooperativa. Have you soon the Tomo V of Musicología Interamericana [*Boletín Latinoamericano de Música*] edited by Lange. Of course there is some "crap" in it too, but all in all, it shows that South Americans are alive to matters pertaining music. [...] / With affectionate greetings from us both, / As Always, / Adolphe

Caturla, Carlos Chávez, Aaron Copland, Acario Cotapos, Henry Cowell, Ruth Crawford, Richard Donovan, [A.] Lehman Engel, E[duardo]. E. [en realidad, F.] Fabini, Vivian Fine, Howard Hanson, Roy Harris, Charles Ives, Colin McPhee, Jerome Moross, Paul Paniagua, Carlos Pedrell, Walter Piston, Silvestre Revueltas, Wallingford Riegger, Amadeo Roldán, José Rolón, Dane Rudhyar, Carl Ruggles, Carlos Salzedo, Pedro Sanjuan, William G. Still, Edgar Varèse, Heitor Villa-Lobos y Adolph Weiss. Treinta y seis en total, de siete países (Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Uruguay y Estados Unidos). Varèse es el presidente internacional y también figura entre los ejecutivos de la sección norteamericana, con Cowell como presidente, Salzedo como vicepresidente, Weiss como secretario y Riegger como tesorero; J.J. Becker es el Director de la regional del Oeste estadounidense.

Por otra parte, la mención al tomo V del *Boletín Latino-Americano de Música* (octubre de 1941) refuerza la temática “americanista”. La primera parte de este volumen, así como el suplemento musical correspondiente, está íntegramente dedicada a la música en Estados Unidos, cuenta con Charles Seeger como editor asociado e incluye, entre otros, artículos del propio Seeger, Copland, Cowell, Pisk y Perle y obras de Otto Luening, Harold Brown, Aaron Copland, Norman Cazden, Lehman Engel, Earl Robinson, Alvin Etler, David Diamond, Elliott Carter, Paul Bowles, Henry Cowell y George Perle.

José Antonio Alcaraz (México, 1938-2001)

París, 21 de enero de 1964

“Querido y admirado Maestro:

[...] Como testimonio de esta admiración, usted encontrará adjunto un ejemplar de la traducción que he hecho de un artículo del señor Mel Powell publicado en ocasión de vuestro septuagésimo quinto aniversario. Tenía intención de escribir yo mismo un artículo, pero leyendo el del señor Powell, encontré una tal identidad de opinión que renuncié a hacerlo y, a través de una traducción, he puesto a disposición del público mexicano este notable texto.

Por otra parte, el objeto de esta carta es el siguiente: la Universidad de México está considerando publicar un opúsculo dedicado a los más importantes compositores vivos. Siendo el encargado de redactarlo, le pediría que tuviera a bien responder el cuestionario adjunto, pues en estos momentos no puedo llegar a Nueva York. [...] ³⁷

³⁷ Paris, le 21/1/1964 / Cher et admiré Maître, / [...] Comme témoignage de cette admiration vous trouverez ci-jointe un exemplaire de la traduction que j'ai faite d'un article de Monsieur Mel Powell paru à l'occasion de votre soixante quinzième anniversaire. J'avais l'intention d'écrire moi-même un article, mais en lisant celui de Monsieur Powell j'ai trouvé une telle identité d'opinion que j'ai renoncé à le faire et par une traduction, j'ai mis à la portée du public mexicain ce remarquable écrit. / D'autre part, l'objet de cette lettre est le suivant: L'Université de Mexico envisage de publier une plaquette consacrée aux plus importants compositeurs vivants. Etant chargé de le rédiger, je vous demanderais de bien vouloir répondre au questionnaire ci-joint, car actuellement, je ne puis me rendre à New York. [...]

El 17-III-1964 reitera su pedido y le envía el programa del concierto en que se estrenó en México el *Poema electrónico*.

[...] “En este período, la Universidad de México ha incluido en el programa de uno de sus conciertos ‘Deserts’ dirigida por Carlos Chávez”.³⁸

León Schidlowsky (Chile, 1931)

Instituto de Extensión Musical
Casilla 14050 - Santiago
2 de julio de 1964

“Muy estimado Maestro:

Por intermedio de mi amigo el compositor Celso Garrido-Lecca, me permito dirigirme a Ud. con el objeto de entablar correspondencia con Ud. y de informarle algo sobre su música en nuestro país.

Hemos estrenado su ‘Ionisation’³⁹ dentro de nuestra temporada oficial de Música de Cámara en este año, y anteriormente también ‘Densidad 21,5’ para flauta sola; también su ‘Octandre’. Me es profundamente grato decirle que todas sus obras han sido recibidas con entusiasmo e interés por parte del público en general y muy especialmente por el grupo de compositores, entre los cuales me cuento, que somos grandes admiradores de su labor.

Cumplo con la agradable tarea de manifestarle que me sentiría profundamente honrado si Ud. pudiera visitarnos en el transcurso del próximo año. El Instituto a mi cargo, destinado a la extensión musical y a dar a conocer las nuevas tendencias dentro de la música actual, coordinaría su visita a nuestro país haciéndola coincidir con algunos estrenos de obras suyas. Sería para nosotros de un enorme interés si Ud. consintiera en dar conferencias sobre su posición frente a la música de nuestro tiempo y nuestro grupo de compositores tendría la oportunidad de escuchar la voz de uno de los pilares de la música nueva, como es Ud.

Le reitero mi más profunda admiración y espero Ud. tenga a bien contestar mi proposición cuanto antes, ya que nosotros programamos con un año de anticipación en condiciones normales.

Quedo a la espera de su grata respuesta y mientras tanto me suscribo de Ud. como su muy atento y S.S.,

LSG / lea

León Schidlowsky O.
Director”

³⁸[...] *Durant cette période l’Université de Mexico a inscrit au programme d’un de ses concerts Deserts dirigée par Carlos Chávez.*

³⁹*Ionisation* fue estrenada en Chile en el tercer concierto de la temporada de música de cámara del Instituto de Extensión Musical el 18 de mayo de 1964 por el Conjunto Ritmus de Buenos Aires dirigido por Antonio Tauriello. En el programa figuraban también las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán y la *Tocata* para percusión de Carlos Chávez, *Amores* de John Cage, *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen, *Liaisons* de Roman Haubenstock-Ramati y *Tensiones* de Armando Krieger, todas en primera audición para Chile, como consta en la *Revista Musical Chilena*, XVIII/89, julio-septiembre 1964, 141.

Juan Carlos Paz (Argentina, 1897-1972)

Como ya constó en el capítulo correspondiente de mi trabajo anterior⁴⁰, Paz fue un profundo conocedor, un difusor infatigable y un admirador incondicional de la obra de Varèse, a quien siempre consideró un paradigma ético y musical. La siguiente correspondencia no hace más que corroborarlo, aunque señalo que, según la documentación existente, Paz no integró la Pan American Association of Composers y su relacionamiento con Varèse y su obra data de fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950.

Fragmento final de carta del 5 de octubre de 1954:

[...] “darán fe únicamente las obras que, desligadas de todo espíritu de *métier* profesional, puedan concretar en sus resultados globales, los aspectos generales de lo que ya, en buena proporción, podemos considerar como la más reciente expresión racional de la música de nuestro tiempo: la resultante de la conquista del espacio sonoro, en virtud de los procedimientos de atomización del timbre y del sonido, y de las estructuras formalísticas que proceden de esa situación, única hasta este momento, en la incesante proyección de los acontecimientos musicales.

Juan Carlos Paz”

Nueva York, 30 de ¿enero? de 1956

“Estimado señor Paz:

Por favor, disculpe mi demora en agradecerle su amistoso y simpático texto referido a mí.

No sabía su dirección personal que mi hermano Rozá (¿Maurice?) propuso enviarme, pero que lamentablemente olvidó hacerlo. Me mencionó que usted me había escrito. Hubiera respondido su carta si la hubiera recibido.

Estoy adjuntando algunos textos que espero sean de su interés. Hágame saber, por favor, si le llegan.

Con buenos deseos.

Suyo sinceramente.

Edgard Varèse”⁴¹

⁴⁰Paraskevaïdis 2002: 17, 18.

⁴¹*Dear Mr. Paz, / Please excuse my delay in thanking you for your friendly and sympathetic paper concerning me. / I didn't know your personal address that my brother Rozá proposed to send me and unfortunately forgot to do so. / He mentioned your having written me. I would have answered your letter if I had received any. / I am enclosing some literature which I hope will be of interest to you. Kindly let me know if it reaches you. / With good wishes / Sincerely yours / Edgard Varèse.* Romano 1976: 81.

Buenos Aires, 18 de marzo de 1956
 Mtro. Edgar Varèse
 New York-USA.

“Al regresar de unas breves vacaciones, he tenido el gran placer de hallar su amable carta del 1 de febrero [¿fecha del matasellos?] y los artículos referentes a sus recientes actividades.

Le agradezco muy especialmente que me haya enviado todo ese material, estimado Maestro, pues de esa manera podré informarme y a la vez divulgar en la Argentina lo que se refiere a Ud. y a su obra de creador, que yo estimo y admiro.

En diferentes oportunidades he tenido ocasión de hacerlo, ya sea en conferencias o en artículos periodísticos y últimamente en un libro que acaba de publicar la ‘Editorial Nueva Visión’ y que tituló ‘Introducción a la música de nuestro tiempo’, y que tendré el placer de enviarle. He tratado el aporte de Ud. a la música contemporánea con la importancia y la extensión que merece.

He dado a traducir los artículos que Ud. me envió, pues lamentablemente yo no leo inglés.

Recientemente tuve el placer de conocer al Dr. López de Gomara⁴², encantadora persona que me dio referencias de Ud., de Henry Miller y de otras personalidades de las artes con quienes tuvo contacto; naturalmente que nuestro interés se mantuvo durante una larga velada entre amigos, y aunque los temas de conversación oscilaron entre la poesía, la música, la pintura contemporánea, siempre ‘el tema Varèse’ retornaba y postergaba los otros.

De manera, pues, que estuvo Ud. presente, en espíritu, admirando Maestro, en una velada en que un grupo de amigos pudimos tener contacto, a través de quien le ha tratado y frecuentado, con parte de la *humanidad* de Edgar Varèse: la otra parte, la del músico creador y transmutador de valores, ya nos era conocida, aunque no todo lo que deseamos.

Espero que quedaremos en contacto. Yo poseo todas las composiciones de Ud. que han sido grabadas, y algunas partituras editadas por New Music Edition⁴³. ¿*Octandre* está editada? En ese caso podríamos darla a conocer en Buenos Aires, en nuestras audiciones de Nueva Música. Le ruego me informe sobre cómo conseguir esa obra.

Agradeciéndole nuevamente su amable carta y el material adjunto, quedo a sus órdenes, Mtro. Varèse, como atento y seguro servidor.

Juan Carlos Paz”

⁴²Dr. Eugenio López de Gomara, médico. El 7 de marzo de 1956 Gomara le escribe a Varèse y le dice que su amigo el Dr. Astigueta conoce su música. “Hablo de su música aquí y pienso organizar una reunión para hacer escuchar su disco. Estuve con JC Paz el otro día y hablamos de usted”. (*Je parle sur votre musique ici et je pense organiser une réunion pour faire écouter votre disque. J'étais avec JCPaz l'autre jour et nous avons parlé de vous.*)

⁴³Henry Cowell había iniciado ya en 1927 la publicación de partituras a través de la colección New Music Edition.

Sin fecha, pero, por su contenido, aventuro colocar esta carta en este orden aproximado.

“De mi mayor estima y consideración:

Por la presente confirmo lo anticipado en mi carta del 20-II [¿1957?], respecto del recibo del programa, datos personales, carta y artículos que tuvo Ud. a bien enviarme y que mucho le agradezco.

Mi alumno Carlos Rausch, portador de la presente, informará a Ud. sobre nuestra campaña en pro de la música contemporánea, y de nuestros deseos de dar a conocer en Buenos Aires composiciones de Ud. Dado lo limitado de nuestros recursos generales, creemos que su ‘Octandre’ podría ser un primer paso, debido a lo limitado del número de ejecutantes. Ruego a Ud. indique a Rausch la manera de obtener esa obra.

Agradeciéndole, quedo de Ud. a sus órdenes, como amigo y admirador.

Juan Carlos Paz”

Buenos Aires, 30 de diciembre de 1957

“Ilustre Maestro:

Tengo la satisfacción de dirigirme a Ud. incluyendo el programa de la ‘Agrupación Nueva Música’ en que estrenamos su magnífico ‘Octandre’. Nos corresponde, así, el honor de haber estrenado en Buenos Aires, y en Sudamérica, ¡la primera composición que de Ud. se escucha por estas latitudes! Además, por conferencias radiales, he dado ya a conocer ‘Ionisation’ e ‘Intégrales’, en Buenos Aires y otras ciudades de la Argentina. Todo ello atestigua el gran aprecio y la admiración que nos merece a mí y demás componentes de la ‘Agrupación Nueva Música’, su labor de creador genial y de pionero en el nuevo universo sonoro que Ud. ha descubierto.

Sinceramente suyo,

Juan Carlos Paz

PS: Mis ‘Transformaciones canónicas’ se estrenarán el 1° de marzo, en ‘Le Domaine Musical’, de Pierre Boulez, junto a ‘Intégrales’ y a ‘Octandre’. ¡Gran honor para mí!”

París, 3 de enero de 1963 ⁴⁴

“Querido maestro y amigo:

Acabo de recibir la visita de su discípulo Carlos Rausch, que me informa que usted no ha recibido mi carta de agradecimiento por ‘Continuidad’ que la señora de Hernando tuvo la gentileza de entregarme de parte suya.

Estoy afligido por este contratiempo y por la mala impresión que habrá tenido usted por mi comportamiento. Créame, así se lo escribo y ahora se lo repito, cuánto aprecio el talento, la maestría que presiden la creación de su obra; su estructura, su dinamismo sonoro, su elemento poético; una vez más he sido tocado por el homenaje que usted ha querido rendirme.

Con toda cordialidad,

Edgar Varèse”

Buenos Aires, 20 de marzo de 1963

“Muy admirado y querido Maestro:

Gracias por su atenta carta del 3-I-63, que he leído de regreso de unas extensas vacaciones; y gracias mil por sus conceptos sobre ‘Continuidad 1960’, obra que si algún mérito sobresaliente exhibe, es el que he querido significar con mi ‘homenaje’ [sic].

Créame su amigo y servidor, que queda, muy cordialmente, a sus gratas órdenes.

Juan Carlos Paz”

⁴⁴Esta carta se reproduce de Lucía Maranca 1987: 47. No figura el texto original, sólo su traducción, pero es poco probable que haya sido escrita en París, pues “el invierno 1962-1963 fue muy duro para él. Recién en septiembre de 1963 Louise Varèse me escribirá que Varèse se siente mejor”. Ouellette 1966: 228.

Familiares de Varèse

De su hermano Maurice⁴⁵.

Buenos Aires, ... 1955
 En membrete de
 Hugo Claudio Varèse
 Importaciones - Exportaciones
 Representaciones
 Santa Fe 1552

“Queridísimo Edgar:

[...] Este invierno un cierto señor Paz, crítico musical muy apreciado, dio en el auditorio de la Casa Ricordi una extensa e interesante conferencia cuyo tema fue ‘Edgar Varèse y su música’. Varios de los párrafos de la conferencia fueron interrumpidos por la audición de tus composiciones en disco (Ionisation, Integrales, Octandre, Density 21.5). El salón estaba colmado y el conferencista fue muy aplaudido al final. Antes de abandonar el auditorio nos presentamos (Corinne, Maurice, Renato, Ada, Nani, Hugo) al señor Paz, alegrándonos de su éxito. Quedamos maravillados que, aun sin conocerte personalmente, haya sabido convencer e interesar al público acerca de tus teorías e interpretaciones. Renato te mandará una copia de dicha conferencia que le fue obsequiada por el señor Paz. Después de leerla, me darías un verdadero placer comunicándome tus impresiones.”[...]⁴⁶

⁴⁵Edgar tenía cuatro hermanos menores, en este orden: Maurice, Renaldo (¿Renato?), Corinne e Yvonne. Varèse 1975: 27.

⁴⁶Carissimo Edgar: / [...] Quest'inverno, un certo Sig. Paz, critico musicale molto apprezzato, ha tenuto qui nell'auditorium Casa Ricordi, una lunga e interessante conferenza avendo per argomento: Edgar Varese e Sua Musica. I vari passaggi della conferenza erano interrotti dalla audizione delle tue composizioni in disco (Ionisation, Integrales, Octandre, Density 21.5). Il salone era colmo e alla fine il conferenziere fu molto applaudito. Prima di lasciare l'auditorium ci presentammo (Corinne, Maurice, Renato, Ada, Nani, Hugo) al Sig. Paz rallegrandoci per il suo esito. Siamo rimasti meravigliati come pur non conoscendoti personalmente abbia saputo convincere e interessare il pubblico sulle tue teorie ed interpretazioni. Renato ti manderà una copia di detta conferenza che li fu obsequiata dal Sig. Paz. Dopo averla letta mi faresti un vero piacere di comunicarmi le tue impressioni.

De su sobrino Hugo Claudio.

Buenos Aires, 4 de noviembre de 1963

“Queridísimo tío Edgard:

[...] Por la Radio del Estado, que sería el ente oficial local de radiotransmisiones, transmitieron hace pocas semanas, en sucesivas audiciones, todas tus sinfonías agregando tu respectiva biografía muy bien hecha y muy interesante. Con Nani las escuchamos religiosamente todos los días.”⁴⁷

Montevideo, VII/X 2005.

Posdata:

– Como ya constara en mi texto anterior, las *Rítmicas* V y VI de Amadeo Roldán eran conocidas y ejecutadas en ámbitos musicales estadounidenses desde temprana data. Por ejemplo, fueron incluidas en el programa del tercer concierto de percusión organizado y realizado por John Cage en la Cornish School de Seattle el 9 de diciembre de 1939. Roldán había fallecido el 2 de marzo de ese año. Programa reproducido en: Miller 2005: 37.

– El *Poème Électronique* se estrenó en Buenos Aires el 11 de agosto de 1962 en el marco del Primer Festival de Música Contemporánea, realizado en el recién creado Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).

– *Ionisation* se tocó en Buenos Aires el 2 de agosto de 1969 por el Conjunto de Percusión de la Universidad de West Virginia, en un concierto realizado en el CLAEM/ITDT, con el auspicio de la embajada de EE.UU.

– Dieter Schnebel recuerda la participación de Varèse en Darmstadt en 1950: En el seminario de composición, Varèse no habló de su música, sino de la de otros. Era muy accesible y le gustaba escuchar a los jóvenes. Scherchen dirigió *Ionisation*, que causó asombro y sensación.

A Varèse no lo invitaron nunca más a Darmstadt, porque el criterio era que el compositor debía hablar de su propia obra y analizarla. Comunicación personal a G. Paraskevaïdis, Montevideo, 14 de agosto de 2005.

⁴⁷ *Carissimo zio Edgard: / [...] Per la Radio dello Stato, che sarebbe l'ente ufficiale locale di radiotrasmissioni, hanno trasmesso poche settimane fa, in successive audizioni, tutte le tue sinfonie aggiungendo la rispettiva tua biografia molto ben fatta e molto interessante. Con Nani le abbiamo seguite religiosamente tutti i giorni.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Salvo indicación particular, las reproducciones de la correspondencia provienen del Archivo Edgar Varèse de la Fundación Paul Sacher, Basilea, Suiza.

CARMONA, GLORIA (COMPILADORA)

1989 *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CARPENTIER, ALEJO

1981 "Varèse en vida", *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, D.F.: Siglo XXI, primera edición.

CURT LANGE, FRANCISCO

1934 *Americanismo musical*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 37 pp.

GÓMEZ, ZOILA

1978 "Amadeo Roldán". La Habana: *Arte y Literatura*.

HIRBOUR, LOUISE (COMPILADORA)

1983 *Edgar Varèse. Écrits*. París: Christian Bourgois.

MARANCA, LUCÍA (COMPILADORA)

1987 *Cartas a J.C. Paz*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.

MILLAR, LETA E.

2005 "Experimentierfreudiges Umfeld", *Musik Texte*, N° 106, agosto.

PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

2002 "Edgar Varèse y su relación con compositores, artistas e intelectuales de su tiempo. Algunas historias en redondo", *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 7-20; www.latinoamerica-musica.net

PARKER, ROBERT L.

2002 *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. México DF.: Ríos y Raíces.

OUELLETTE, FERNAND

1966 *Edgard Varèse*. París: Editions Seghers.

REVUELTAS, ROSAURA (COMPILADORA)

1989 *Silvestre Revueltas por él mismo*. México, D.F.: Era.

ROMANO, JACOBO

1976 *Vidas de Paz*. Buenos Aires: Editorial Gai.

VARÈSE, LOUISE

1975 *A Looking-Glass Diary*, volumen I. Londres: Eulenburg.

Historia social de la música popular chilena, 1890-1950¹

por

Santiago Aránguiz Pinto
Universidad Diego Portales, Chile

La publicación del libro *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, del musicólogo Juan Pablo González y del historiador Claudio Rolle, ambos investigadores y profesores de la Universidad Católica de Chile, exige un análisis detenido de las temáticas abordadas por sus autores, considerando que este estudio es, sin duda, un enorme aporte desde la historiografía musical al estudio y conocimiento de la música popular chilena entre fines del siglo XIX y mediados del XX. A su vez, este libro se plantea como el primer volumen de un proyecto de mayor envergadura intelectual, que tiene sus primeros antecedentes académicos en el Programa de Estudios Histórico-Musicológicos que ambos investigadores han desarrollado durante los últimos años. A su vez, este texto obtuvo la XI Edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, otorgado en Cuba en el año 2003, confirmando la extraordinaria calidad de la investigación, ya sea tanto por su estructura, por la cuidada redacción, por la abundante consulta de bibliografía y fuentes, por la calidad de las imágenes incorporadas, y también por los significativos aportes que realiza contribuyendo al perfeccionamiento de la musicología chilena.

Esta perspectiva exige la caracterización de algunos conceptos que permiten comprender de mejor forma el marco teórico y la metodología utilizada para esta ocasión, considerando que ésta es una historia social de la música popular interpretada en Chile, y, en consecuencia, de la persistencia del salón en el espacio privado e íntimo, de las prácticas musicales, de la industria musical y discográfica, de la radio, el cine, el folclore de masas, los artistas nacionales y extranjeros que se presentaron en el país, del cancionero europeo y latinoamericano, de los diferentes tipos de bailes que se practicaron y del espacio público donde se dio a conocer esta música popular. Dicho enfoque supone, además, la utilización de conceptos que, a su vez, se constituyen en adecuadas herramientas interpretativas para abordar analíticamente la función social de la música, sus aspectos de producción y

¹Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, 645 pp.

consumo y la participación en la construcción de modelos colectivos de percibir el mundo y reaccionar frente a él, dicen los autores.

¿Cómo abordar un trabajo historiográfico como el que se propusieron realizar los autores? La pregunta, por cierto, no es menor, pues la metodología empleada y la forma de encarar un trabajo intelectual de estas características suponen disponer de un esquema interpretativo y analítico previo o, por lo menos, delineado en sus líneas fundamentales. ¿De qué manera el historiador debe acercarse a dicho pasado? ¿Escuchándolo? Sí, dicen los autores, pues, entre las herramientas de trabajo de las que debe disponer el historiador, éste tiene que ser capaz de, entre otras, “escuchar” una historia que presenta características de fragmentaria, conjetural y propositiva; una historia, a fin de cuentas, que sea capaz de arrojar novedosos ángulos de análisis o inexplorados puntos de vista que permitan agregar o completar, cuando así lo permite, una determinada visión que se tenga de ella.

Chile, apuntan los investigadores, se ha considerado a sí mismo como un país pobre, aislado y excluido, lo que ha condicionado el carácter y comportamiento de sus habitantes, como también sus formas de consumo y práctica musical. La música popular que se practica en Chile, agregan, se define por la producción, circulación y consumo musical de una sociedad y no por el origen del repertorio cultivado. Vale decir, por el contenido y las formas de apropiación, más que por el cultivo musical o artístico propio, autóctono, asimilable a la “identidad” nacional, aunque muchas veces esto no ocurra. En ese sentido, cabe destacar una de las ideas que los propios autores recogen de un músico chileno, en el sentido de que la música, según el compositor Gustavo Becerra, es quien la usa, y agrega a continuación de que la música popular chilena corresponde a aquella música relacionada, absorbida y practicada por el ciudadano que habita en el país. Es decir, éste se apropia de ella, la digiere, para luego reciclarla y volver a expulsarla de una manera renovada, acorde a las propias experiencias de cada persona, comunidad o sociedad en general. Algunas de sus principales características son las siguientes: capacidad de adoptar lenguajes musicales foráneos; llevar adelante un proceso de selección, apropiación y reinención que implica adaptaciones, mezclas y atemperaciones.

La condición cosmopolita del consumo musical chileno, dice González y Rolle, marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país. Asimismo, esta se destaca por la versatilidad y ductilidad de compositores e intérpretes. Así, la música popular cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX se ha transformado en una cultura de masas, que no ha perdido su distinguible acento local, pues, advierten, todavía prevalece la idea de que la música chilena corresponde a aquella música producida, compuesta y ejecutada por músicos nacionales. Afrontar esta tarea, agregan, ha significado enfrentarse a desafíos, problemas e innovaciones que se le plantean al investigador al momento de estudiar la música y sus expresiones sociales en una determinada sociedad. Y es que la historia, en tanto realidad histórica del pasado, por definición siempre será esquiva y huidiza para el historiador, pese a que, supuestamente, éste dispone de métodos y herramientas analíticas que le permitirían penetrar en ella con mayor propiedad.

Ahora bien, ¿qué se entiende por música popular? Por cierto, no existe una exclusiva y única definición, sino que, más bien, un conjunto de aproximaciones

que, resaltando de ellas un determinado elemento, permiten conformar una definición más precisa que valore la riqueza y variedad de la música popular. Por supuesto, la visión de la Academia no será la misma que la de los propios creadores o ejecutores de este género musical. Por lo general, la Academia ha mirado con recelo, sospecha e indiferencia a la música popular, entre otras razones, por su carácter masivo, híbrido, pues cultiva un repertorio musical simple y efímero, carente de prestigio, “ordinario”, impuro, sin valor, indigno para presentarse en escenarios sociales cultos o intelectuales, como el Teatro Municipal de Santiago, por ejemplo. Dicha institución, que se percibía a sí misma como protectora de la “pureza musical chilena”, despotricará, nada más ni nada menos, contra el tango, el bolero y la canción que, por excelencia, son géneros musicales de enorme arrastre popular, pero no por ello insignificantes en cuanto a la calidad musical, compositiva e interpretativa. Despectivamente, a esta música se le llamó, en distintas oportunidades, música “de consumo”, “comercial” o de “masas”, negando, por consiguiente, cualquier aporte estético o artístico que pudiera tener.

La música popular, señalan los autores, presenta algunas características que indefectiblemente debe poseer para denominarse como tal, como la de circunscribirse a la ajetreada vorágine urbana, vincularse a los medios de comunicación y a la sociedad de masas. Corresponde a un tipo de música mediatizada, masiva y moderna, la cual se ha nutrido de la aparición de la industria cultural, los avances tecnológicos, la publicidad, el surgimiento, validación y divulgación del disco, la radio y el cine. No es posible, por lo tanto, comprender la música popular sin la presencia de estos factores, puesto que son ellos quienes orientan, norman y definen qué se entiende por música popular. Destacan, asimismo, a quienes los han precedido en el estudio de la música popular desarrollada en Chile, como Eugenio Pereira Salas, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Vega y Samuel Claro Valdés, quienes percibieron la importancia de investigar este tipo de expresión musical, y realzar al mismo tiempo su trascendencia como expresión cultural. Posteriormente, durante la década de 1970, aparecieron trabajos de otros estudiosos que recogieron los aportes de los primeros y agregaron, con rigor, disciplina y dedicación, nuevos enfoques a la musicología latinoamericana, aspectos destacados por el jurado que le otorgó el ya mencionado Premio, entre 21 obras participantes.

Recientemente, el historiador Álvaro Góngora Escobedo, en una reseña del libro que ahora comentamos, publicada en el número 38 de la revista *Historia*, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, señala que por momentos algunos capítulos del estudio de González y Rolle se confunden con la “historia de la radio” o “la historia del cine” en Chile; pero que, a nuestro juicio, el enfoque empleado por ellos otorga una mayor amplitud analítica, con el consiguiente reforzamiento de abordar la historia de la música popular en Chile desde la última década del siglo XIX y la primera mitad del XX, desde y hacia lo social, vale decir, incorporando en el análisis ingredientes demográficos, sociológicos, identitarios y raciales. Es ahí donde radica, creemos, uno de los numerosos aportes de esta investigación, al proponer la revisión y estudio de la música popular en Chile desde un enfoque complementario, que incluye nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en su análisis. Un enfoque, en definitiva, inclusivo, preocupa-

do de la persona y su entorno, de las manifestaciones artísticas y culturales de una nación y sus habitantes, de la economía en relación a la industria musical, a fin de cuentas. Desde esta perspectiva, la historia de la música popular en Chile, desde la perspectiva social, es, a la vez, la historia de la radio en Chile y la historia del cine en Chile, al menos en el análisis de algunas materias que están vinculadas. Esta corresponde a una de las muchas cualidades que posee este libro, pues permite ampliar la perspectiva historiográfica hacia otras dimensiones temáticas y analíticas, y paralelamente iluminar sobre materias, aspectos y procesos de la música desarrollada en Chile de las cuales se carecía de antecedentes. De esta manera, este sólido y atractivo estudio, estilística y gráficamente impecable, que ofrece una visión general íntegra y también monográfica sobre ciertos tópicos inexplorados, representa, a nuestro modo de ver, un trabajo sin precedentes en la historiografía cultural chilena, e incluso latinoamericana, que servirá para que otros investigadores y musicólogos ahonden y profundicen sobre algunas materias tratadas en esta oportunidad, o indagar sobre otras que todavía se desconocen, sin duda, las menos después de la divulgación de este libro. La exigencia, efectivamente, quedó muy alta para quien quiera escribir una nueva historia de la música popular en Chile, distinta a la realizada por González y Rolle. De realizarse, necesariamente deberá considerar los planteamientos de éstos y proponer otros, además de proporcionar referencias bibliográficas ignoradas o material hemerográfico desconocido.

En ciertas oportunidades, algunas temáticas abordadas se analizarán transversalmente, debido a que el tratamiento sobre la música popular, como lo entienden González y Rolle, no debe responder exclusivamente a un criterio cronológico, sino que, por el contrario, este debe privilegiar la caracterización de un determinado tema involucrando aspectos sociales, políticos, económicos y culturales, entre otros, con el objetivo de exponer los procesos de industrialización, masificación y democratización de la música popular en Chile. Por esta razón, en algunas oportunidades se repetirán nombres de músicos y de compositores, como así también fechas y períodos; pero que, al contrario, la insistencia de estos antecedentes remarca la necesidad de considerarlos como elementos analíticos decisivos para comprender un determinado material. Esta forma de comprender y de redactar la historia, subrayan los autores, responde a un propósito de elaborar un tipo de escritura y, por lo tanto, una comprensión del pasado histórico, que corresponda a una historia circular, elíptica, complementaria, la cual, en la medida que transcurre el análisis de cada materia, acoge datos y enfoques anteriormente tratados complementándolos con los siguientes, y así sucesivamente. Vale decir, una manera de interpretar y escribir la historia de la música popular, o de cualquier otro tema, que no ha sido tratada anteriormente en Chile, al menos de acuerdo a los antecedentes que conocemos.

No podemos dejar de referirnos, aunque brevemente, al excelente material de apoyo que son las imágenes, lo que revela la preocupación de los autores por ilustrar el "sonido" de la historia por intermedio de la representación visual. La música de la historia no es sólo la partitura o el ruido que emiten los seres humanos y los instrumentos musicales, sino que incluye, además, los códigos culturales,

la sensibilidad y las emociones que están detrás de cualquier tipo de expresión artística o cultural. Las imágenes, por ende, no son meros adornos o acompañamientos, sino que detallan la historia, perpetúan y describen aspectos de esta como ningún otro documento, testimonio o fuente primaria lo pueden hacer.

Destacamos, asimismo, el laborioso trabajo de investigación realizado por historiadores que colaboraron en el libro, pues son ellos quienes realizaron una acuciosa revisión de periódicos y revistas de la capital y de regiones, el Archivo de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional de Chile, y documentación complementaria como memorias de título, biografías, compilaciones, estudios especializados, antologías y otros materiales bibliográficos. Como el tratamiento de la materia lo exigía, los autores revisaron exhaustivamente una extensa filmografía, como así también partituras y cancioneros que les permitió reconstruir aspectos de los cuales no se tenían mayores antecedentes. Además, rescataron un importantísimo legado discográfico, correspondiente a un trabajo musicológico, historiográfico y también patrimonial, en la medida que éstos se han propuesto recuperar en un disco compacto composiciones desconocidas o definitivamente ignoradas para la gran mayoría de los chilenos. Lamentablemente, no se menciona a quienes realizaron las cerca de 70 entrevistas a músicos, compositores, cantantes y otras personalidades ligadas a la industrial musical chilena durante la primera mitad del siglo XX. Suponemos que muchas de ellas las realizaron los propios autores, pero también tuvieron la participación profesional de sus colaboradores.

En lo formal, el libro está dividido en una introducción y en siete capítulos, además de las fuentes, el índice y la inclusión de un disco compacto, en el cual se recoge una muestra de 26, de un total de 300 composiciones que los autores pudieron rescatar. En primer lugar, en el capítulo I, titulado “La persistencia del salón”, González y Rolle analizan las características de la música de salón, que corresponde a un tipo de música intermedia entre la música de concierto y la popular, que variará en su expresividad de acuerdo a su carácter burgués u obrero. El espacio del salón corresponde a un lugar íntimo, privado, doméstico, en el cual se cultivó la música doméstica como actividad de recreación y de sociabilidad durante el siglo XIX. Conciene a un territorio mixto, donde, a su vez, hombres y mujeres compartieron el disfrute de la conversación y el intercambio de ideas. Este constituye el espacio ideal para el dilentantismo del burgués ilustrado. Hacia fines del XIX y principios del XX, el salón “desciende”, es decir, penetra en sectores populares, se masifica, adquiere otra dimensión, ya que deja de ser elitista y ahora es compartido por otros grupos sociales como intelectuales, artistas y poetas. Este “descenso”, concepto que los autores utilizan del musicólogo argentino Carlos Vega para explicar el fenómeno de la “folclorización” de la música popular, se produce cuando en Chile la música de salón penetra en el campo, y este lugar de sociabilidad pasa a denominarse “salón folclorizado”. De esta manera, la estética del salón persistirá en la canción popular urbana, que responde al fenómeno anteriormente descrito. Lo mismo ocurrirá con otros géneros musicales, como el couplé, el tango, el bolero y la ranchera. Dicho efecto, el de la “folclorización”, será una constante en la historia de la música popular en Chile durante la primera mitad del siglo XX.

Asimismo, en esta sección del libro se analizan otros elementos relacionados con algunas materias que posteriormente se profundizarán en los siguientes capítulos. Con la aparición y difusión de las partituras hacia las últimas décadas del XIX surge una primera manifestación, de carácter incipiente y aficionado, de la industria de la música popular. Paulatinamente, el piano, sinónimo de refinamiento y lujo, dejará su espacio reducido de acción para ceder su lugar a la guitarra, que, a diferencia del primero, penetrará con naturalidad en los estratos sociales más pobres. Es así como proliferarán las estudiantinas y las sociedades filarmónicas, las cuales, por su condición de representantes de sectores populares mineros y de extranjeros residentes en el país, contribuirán a la integración social y a la difusión cultural de la población, sinónimo de unidad y cohesión social. Con la aparición del autopiano y del gramófono, exponentes de la primera oleada tecnológica que repercutió en todo el mundo hacia 1890, la música deja la domesticidad y lucha por obtener un sitio en el todavía incauto espacio público. En ese sentido, la década de 1920 será un decenio decisivo para la industria musical, pues, durante esos años, aparecen elementos claves para la transmisión de la música: la partitura, el rollo de autopiano, el disco y la radio; además, emergerán nuevos escenarios para los grandes bailes como el club social, deportivo y militar, y también los hoteles, lo que, en buenas cuentas, significó que el músico nacional dispuso de una mayor cantidad de plazas de trabajo, con la consiguiente figuración del compositor y del intérprete en la escena artística nacional. Aquello corresponde al inicio de una incipiente profesionalización musical, aunque todavía no podemos referirnos a músicos especializados propiamente tales, con estudios formales de teoría, composición y arreglo, como ocurrirá durante la década de 1960, ya que gran parte de ellos trabajaron en diversas agrupaciones que muchas veces no tuvieron, aparentemente, ninguna relación entre ellas. En contraposición, emerge una nueva forma de sociabilidad, los bailoteos y los malones, más pequeña numéricamente, en los cuales no existían orquestas de bailes, como sí ocurría en los casos anteriores.

El baile de salón estará asociado a la práctica del deporte, al ejercicio físico y a las buenas costumbres, constituyéndose en una necesidad social generalizada que otorgaba roce y estatus social. Por esta razón, hasta bien entrado el siglo XX, la enseñanza y práctica del baile se hizo extensiva en una vasta población, destacando las academias de los profesores Emilio Green y Juan Valero, quienes, además de enseñar los diversos géneros musicales que se practicaban en ese entonces, instruían, además, a sus alumnos de buenos modales y formas de comportamiento. La circulación y apropiación de las múltiples manifestaciones musicales corresponde a la "herencia culturalailable", como la denominan los autores, tanto urbana como rural, resaltando, entre otros aspectos, características de músicos y compositores, coreografías, condicionantes históricas y sociales, formas de apropiación, como también el uso, sentido y función social de la música popular. La cueca, pese a ser el baile nacional por excelencia, fue desplazada por la zamacueca, menos rígida y alegre, más fina y aristocrática, apta para bailarla en espacios reducidos. Los otros géneros musicales que se bailaron fueron la cuadrilla y la danza habanera, correspondiente esta última a una de las primeras

influencias afro-americanas en Chile. También el vals y la polca, géneros que tendrán una difusión mayor que las anteriores, pues se editarán partituras y álbumes musicales, y fueron las que resistieron con mayor éxito la vertiginosidad de la modernidad y a los nuevos bailes que amenazaban con relegarlas al olvido. El vals, a su vez, preparó el terreno a principios del XX para la llegada del tango, y también del maxixe, el shimmy y el foxtrot, bailes analizados con detención en el capítulo VIII.

En definitiva, hacia fines del siglo XIX, el salón será el espacio de sociabilidad más importante del mundo urbano y, a su vez, la única esfera de circulación y consumo musical privado de la época, plataforma de la masificación de la música durante la primera mitad del siglo XX. Estos antecedentes permiten enmarcar conceptual y teóricamente los temas tratados a continuación, considerando que en ellos se mostrarán claramente ciertas temáticas analizadas por los autores. El cuplé, la canción española, las variedades y las revistas grafican la expansión que desde 1900 fue adquiriendo este tipo de espectáculos que introdujeron nuevas nociones, que complementan a las anteriores, en torno a la difusión de la música popular en Chile como el nacimiento de las “estrellas” del espectáculo (figuras idolatradas, casi míticas en algunos casos) y la marcada presencia de la música hispana. Destaca en este sentido la importancia de la recreación, conocimiento, interpretación y difusión del couplé ejercida por Margot Loyola, y de otras prácticas musicales, como ocurrió con Violeta Parra, quien también incursionó en otros géneros como la habanera, la polca, el vals, la ranchera argentina, la sevillana, la guaracha y la farruca, entre otras.

La industria chilena del espectáculo entre 1920 y 1930, en términos funcionales, respondió a las exigencias del público y no de los artistas, lo que dificulta, según los autores, referirse de forma purista, unívoca o excluyente a las manifestaciones artísticas que la sustentaron. Por el contrario, la democratización de la sociedad y el cada vez más creciente consumo cultural de la clase media de este tipo de eventos, grafica la modernidad consustancial de los “locos años veinte”, de los cuales los autores se refieren en forma reiterada, enfatizando la importancia que tuvo esta década para la consolidación de la música popular en el país. La música popular que se difundió en los espectáculos de variedades y en las revistas tuvo una relación estrecha con el teatro, la dramaturgia, el cine y otras manifestaciones artísticas, demostrando con ello el carácter social (en un sentido de interés comunitario) de la expresión musical popular chilena. La revista, agregan, fue el único género escénico musical cultivado en el país en forma sistemática, lo que demuestra la adaptabilidad de esta práctica musical, razón por la cual se explica la persistencia de su ejecución.

La consolidación de la industria musical chilena, ocurrida hacia fines de la década de 1920 y principios de la siguiente, fue posible gracias a la robusta presencia de una industria discográfica cada vez más consolidada y a la profesionalización del trabajo radial, con la consiguiente regulación laboral, contratación de técnicos, perfeccionamiento de músicos, libretistas y locutores. Esta tuvo su punto de apoyo más persistente con la creación en 1936 de la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), entidad gremial que se creó para suplir la

promoción y difusión de la música, tarea que, en principio, le correspondería al Estado, pero éste sólo actuó como controlador y no como generador de espacios creativos. En este sentido, destaca la labor realizada por la CORFO durante los gobiernos radicales, entidad económica, política y social que se preocupó de incentivar la industria discográfica y respaldar al cine nacional. A su vez, la ARCHI se constituyó en una iniciativa de privados ligados a este rubro, cuyo objetivo principal fue el de afianzar y consolidar una empresa que tuvo su período de auge entre 1935 y 1950, etapa en la cual se establecen los auditorios radiales con la participación de músicos, en su gran mayoría aficionados. La excepción correspondió al compositor y pianista Vicente Bianchi (1920), quien, desde fines de los años 30, ocupó un sitio cada vez más importante en la industria musical chilena, trabajando en radios, dirigiendo orquestas, componiendo y presentándose en otros espacios de sociabilidad. Representó, además, la ductilidad y acomodación característica de los músicos nacionales, que tuvieron que repartirse, especialmente durante los fines de semana, entre un lugar y otro, satisfaciendo a una población ávida por expresiones culturales distintas a las existentes. Además, les permitió trabajar con movilidad y apropiarse de los múltiples géneros musicales interpretados, que comprendía desde el jazz hasta la cueca urbana.

El cine sonoro fue otro de los mecanismos que guió los modos de consumo urbanos durante las décadas de 1930 y 1950. Implicó nuevas formas de relaciones sociales, un giro en la mentalidad de las personas y la adaptación de nuevos códigos, lenguajes y actitudes. Significó, además, una relación directa entre la cultura popular de masas y la industria de la entretención, pues cambió la percepción del tiempo libre, de las relaciones laborales y de la sociabilidad. El cuarto aspecto analizado en el capítulo III, el cual está abordado considerando diversos puntos en común entre ellos, las recepciones de su desarrollo internacional en Chile y las particularidades que fueron adquiriendo en el país que los cobijó, se refiere a la "estrella de la canción", que para mediados de la década de 1940 se consolida definitivamente. Aquella será uno de los promotores principales de la industria cultural chilena que, entre otros rasgos, crea necesidades, conceptos y realidades nuevas, acordes a los requerimientos de un consumidor que necesitaba de otro tipo de distracciones y alegrías. En este contexto de fijación de nuevos modelos de referencia y admiración, apoyados por un solvente trabajo de publicidad y difusión comercial, sobresalen Carlos Gardel, Jorge Negrete y Pedro Infante, los nuevos ídolos de la música popular latinoamericana.

Una más completa comprensión de este tema requiere destacar algunos de sus componentes más esenciales. La radiodifusión durante la década de 1930 se desarrolló según el concepto de la emisión pública y la recepción privada, es decir, la música que se interpreta en la boite (de carácter individual) para llegar al hogar, de carácter familiar y social. Los músicos que anteriormente sólo trabajaban en un ambiente cerrado, ahora se masifican, lo que llevó aparejada la proliferación de lugares de trabajo para pianistas, conjuntos y orquestas. No obstante un temor inicial, el disco y la radio no fueron rivales, sino que, más bien, se complementaron en un justificado trabajo mancomunado que fijó las pautas de un desconocido tipo de consumo. Asimismo, al cine también se le observó con reti-

cencia, puesto que podía “matar” al teatro, lo mismo que la música envasada respecto de aquella interpretada en vivo y en directo. Esta disyuntiva, que se presentó en numerosas ocasiones y en múltiples escenarios, aunque con otras connotaciones, también afectó en la rivalidad que existió, en el caso de la cueca, entre la música popular nacional y la música extranjera. En términos concretos, entre aquéllos que defendieron la postura purista, dogmática, de la música popular, como Domingo Santa Cruz, quien se desempeñó como director del Instituto de Extensión Musical y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre otros cargos, y aquéllos que, por el contrario, tuvieron la agudeza de observar la mutación experimentada por la música popular chilena como una de sus características principales.

Examinar la música popular chilena durante el siglo XX significa, asimismo, estudiar el espacio público que la cobijó, en contraposición al siglo XIX, donde, como ya se ha señalado, el salón, de carácter íntimo y privado, fue el espacio de sociabilidad por excelencia para la transmisión y el cultivo de la música. Ahora bien, de la misma manera como se realizó un análisis de algunos de los aspectos esenciales de dicha sociabilidad decimonónica, a continuación abordaremos brevemente los diferentes tipos de espacios públicos, como las calles y las plazas, los teatros y los circos, los salones (especialmente la terraza del Parque Forestal), las casas de canto, el cabaret y, por último, las boites y las quintas de recreo. Cada una de ellas se distinguirá por la música popular que la respaldó, por quienes ejecutaron dicha música y la recepción pública que generaron, además de que, por corresponder a espacios públicos, estarán más expuestas al control y resguardo de la fuerza pública para evitar posibles disturbios provocados por el alcohol. Mientras que en las calles se realizarán las Fiestas de la Primavera (organizadas por los estudiantes) y bandas militares mostraban sus últimas innovaciones, los teatros y circos serán los espacios escénicos más difundidos, y ocuparán un lugar central en el desarrollo de la cultura de masas antes del auge de la radio y del cine, que desde su irrupción acapararán la atención mayoritaria de las personas. La fructífera y propagada actividad circense alcanzó una popularidad similar a la del teatro, especialmente en pueblos rurales y en sectores de gran concentración popular, los cuales tenían escasas posibilidades de acceso a ofertas culturales.

Por momentos, las casas de canto, destinadas a divulgar el quehacer artístico de cantoras populares, se confundieron con las casas de tolerancia, o también llamadas salones de remolienda, puesto que en ellas muchas veces la diversión, la juerga, la música y el sexo se entrelazaban seductoramente. El cabaret, al igual que las otras formas de sociabilidad ya mencionadas, concitó la atención de algunos sectores de la sociedad que observaban con reticencias el carácter satírico y libertario del cabaret. Por de pronto, los géneros musicales principales que allí se ejecutaron fueron el jazz y el tango. Finalmente, el cabaret, al cual se le acusaba de convertirse en un “antro de la perdición”, donde sólo se bailaba, bebía y comía, pierde presencia y cede su lugar a las boites, entre las cuales destacaron *Tap Room*, *El Patio Andaluz* y *El Sótano de la Quintrala*. El artista uruguayo Buddy Day es recordado como uno de sus principales impulsores de la bohemia santiaguina de la época. En las boites, al igual que el hombre, la mujer también puede disfrutar

del espectáculo como público, y ya no sólo en cuanto objeto de deseo, tal como sucedió en el espectáculo del cabaret. Pero, a veces, las denominaciones del cabaret y las boîtes fueron polivalentes, y sus términos se confundieron, pues, una vez más, los límites de prácticas y manifestaciones de la música popular practicadas en Chile no tuvieron demarcaciones establecidas, dando cuenta de la dificultad para establecer categorías analíticas precisas. Posteriormente, las boîtes y las quintas de recreos, estas últimas más masivas y populares que las anteriores, alejadas del centro del radio urbano y, por lo tanto, carentes de cobertura periodística, perderán su antiguo espacio de preferencia entre el público habituado a este tipo de espectáculos, que ahora escoge acudir a espacios juveniles de recreación como liceos, colegios y universidades, aumentando el consumo privado de la música envasada en fiestas y bailoteos.

Como se ha podido apreciar, la música popular practicada en Chile no sólo involucró a la música folclórica o tradicional, entendida para muchos como la verdadera música nacional, sino que también incluyó a manifestaciones artísticas europeas y latinoamericanas, las cuales tuvieron una calurosa recepción en la ciudadanía chilena. El consumidor de música y de bienes culturales, aclaran los autores, no fue hostil frente a la penetración de estilos o bailes musicales desconocidos, los cuales, ciertamente, tenían que disponer de un cierto grado de vinculación con algunos elementos de la identidad chilena. Es así como se entiende que en Chile haya existido una apertura hacia el repertorio europeo que, en el caso de España, se manifestó en el couplé, la zarzuela y el flamenquismo, potenciándose aún más con la contundente oleada de compositores y artistas españoles que arribaron a Chile hacia fines de 1930, lo que, por supuesto, conllevó hacia la masificación de la cultura española que, con algunos matices, había perdido hacia fines del siglo XIX. Ahora volvía a recuperar su antiguo sitio. En menor medida, también irrumpieron la música francesa e italiana, especialmente por intermedio de la ópera, el aria, la canción melódica y la canción napolitana.

El cancionero latinoamericano tuvo durante el siglo XX una constante presencia en Chile, especialmente desde la consolidación de la industria musical en América Latina hacia 1920 y de las necesidades expresivas de los propios músicos y del público chileno. ¿Qué explica este fenómeno? El que, principalmente, haya existido un afán latinoamericanista de la sociedad chilena, que se preocupó por integrar a las distintas, y a veces contradictorias expresiones culturales de argentinos, mexicanos, peruanos y colombianos, que fueron, por lo demás, los principales países de los cuales se nutrió la industria musical chilena hasta 1950. En este contexto, especial atención le cabe a la música mexicana, cuya masificación en Chile es anterior al cine azteca, especialmente la canción ranchera y los grupos de mariachis, que fueron emulados con gran éxito por artistas nacionales, pese a que no pudieron contrarrestar la atrayente figura de los tangueros trasandinos, sin lugar a dudas, los referentes mediáticos más importantes de aquellas décadas y con mayor arrastre popular. La industria cinematográfica, como ocurrió también con el tango y el bolero, una vez más contribuyó a consolidar las prácticas musicales, permitiendo, además, una notoria identificación de la sociedad chilena con las temáticas rurales, pasionales y machistas de dicha música. Y es que, provistas

quizá de una perspicaz visión comercial del arte, nuevamente la industria discográfica y el cine se fortalecen mutuamente, pues ambas se necesitan, ya que, de lo contrario, ambas serán absorbidas por compañías norteamericanas o, en su defecto, si es que logran sobrevivir, caerán en la ruina económica y tendrán que aliarse a otra compañía más poderosa. En definitiva, dicho proceso corresponde a la presencia irrestricta de la modernidad, en un juego dialéctico a veces favorables y en otras oportunidades dañino para los propósitos económicos nacionales.

Con Argentina, en cambio, existió un nexo común entre dos categorías musicales que compartieron características: la tonada y la cueca. Esta similitud de gustos y preferencias, además de que ambas naciones comparten experiencias comunes y, por cierto, la Cordillera de los Andes, posibilitó la permanente propaganda de la música criolla argentina desde comienzos del siglo XX. Ello explica, en parte, el que, por la condición de música arrabalera, el tango no se topara con barreras o inconvenientes socioculturales para asentarse en Chile de la profunda y masiva manera como lo hizo. Aunque, por supuesto, surgieron voces que reclamaron por la excesiva presencia del tango en Chile, desvirtuando, según ellos, la verdadera música tradicional chilena. Pero, una vez más, abordamos un punto que es esencial para la comprensión de la materia. ¿Qué se entiende por música popular desplegada en Chile en el contexto que se ha descrito anteriormente? ¿Podemos hablar en propiedad de una música popular chilena propiamente tal o, en su defecto, no sería mejor referirse a ella en otros términos? Creemos que sí, en la medida en que dicha música representa y es consumida por un sector mayoritario de la población que está identificada emocionalmente, o cree sentirse, en la misma proporción que se vincula afectivamente con un determinado artista, cualquiera sea su nación de procedencia.

El folclore de masas es, asimismo, otro de los temas tratados prolijamente por González y Rolle, pues, como ya hemos señalado anteriormente, este género musical representa la proyección de la cultura chilena tradicional en su “descenso” hacia la cultura urbana mediatizada, y posee rasgos particulares que caracterizaremos a continuación. En este capítulo dedicado por los autores a los artistas del folclore, la tonada urbana, la cueca mediatizada, la mapuchina y la proyección folclórica, con el objetivo de identificar y referirse a una, sino la más importante vertiente del folclore, por cuanto afecta las sensibilidades y los modos de comprender el mundo según las tradiciones y las formas culturales que conlleva el apego a la tierra (como terruño y terreno productivo), de la expresión musical popular, de fuerte raigambre campesina y étnica (en el caso de la mapuchina), que toca algunas fibras de la esencia de la identidad chilena. Al respecto, dicen los autores, prevaleció una estrecha relación entre la clase oligárquica del valle central chileno (VI y VII región) y el patrimonio popular tradicional de raigambre campesina, que se exteriorizó por intermedio de la música, los rodeos, las fiestas y otras expresiones en las cuales también participaba el hombre común, el trabajador o el peón agrícola. Esta perspectiva constituye, de alguna manera, la visión “idealizada” o “romántica” de la cultura popular campesina, representada por pintores, dramaturgos y escritores, que se constituyeron de alguna manera en los emblemas de la “identidad nacional” propagada por la elite tradicional, a la

manera en como ella la comprendía. El mundo campesino, en definitiva, representaba una línea de continuidad del pasado en cuanto se refiere al rescate y a la valorización de lo "chileno", en oposición a lo "foráneo", a lo "extranjero", que en términos precisos representa la contaminación que desplegó la música envasada, de carácter superficial y dañina.

Así, la música tradicional se difundió en la ciudad por intermedio del teatro, la radio y el cine, que desembocó finalmente en el crecimiento de un folclore masificado, o denominado también como "música típica chilena". Este folclore "reciclado", al decir de los autores, experimentaría numerosas transformaciones entre 1920 y 1950, que responderían a la mediatización de la música tradicional de folcloristas mujeres por intermedio del disco. La mujer era la única y exclusiva portadora de la tradición musical campesina en Chile; el hombre, en cambio, sólo se limitaba a los asuntos laborales, aunque también se inmiscuía en los asuntos femeninos. A su vez, el impulso definitivo de la elite para el asentamiento de la música folclórica en el ámbito urbano se produjo por intermedio del huaso, que cumplió la función de mediador entre el mundo campesino y urbano, símbolo de identidad y representación de los sectores hacendados que detentaban poder político y económico. Los hijos ilustrados de estos hombres de campo fueron quienes urbanizaron el folclore, como, por ejemplo, *Los Cuatro Huasos*, que, en rigor, no representaban a la verdadera música campesina chilena. En contraposición a este grupo, aunque fueron portadores de una transmisión oral más genuina, *Los Provincianos* tampoco escapaban de la industrial cultural que percibía en ellos una forma de generar ganancias y construir nuevos mercados de consumo. La consolidación del artista de folclore, especialmente a través de la proliferación de dúos musicales durante aquellos años, entre los que destacan los compuestos por familiares o el de Silvia Infantas y Ester Soré, permitió que la música de raíz campesina se incorporara plenamente al mundo del espectáculo moderno. Poco quedaba ya de los modos de representación genuinos, naturales y verdaderos de antes, a excepción del trabajo investigativo y de recopilación que efectuaban estudiosos nacionales con el afán de registrar el acervo cultural de los sectores rurales de la zona central del país. Paulatinamente, el folclore campesino de cuño tradicional se convertía en una pieza de museo, expuesta al escarnio público de quienes carecían de suficiente sensibilidad para apreciarlo.

La tonada urbana, después de la zamacueca, fue el género musical que más persistencia tuvo en el repertorio de salón cultivado en las ciudades. Al mismo tiempo, la tonada representaba la canción folclórica chilena por excelencia, poniendo de relieve temas relacionados con aspectos costumbristas, patrióticos y amorosos. A modo de referencia, entre los compositores nacionales que cultivaron la tonada destacaron Víctor Acosta, Luis Bahamonde y Nicanor Molinare. La cueca mediatizada, en tanto, la cual se destacó por su generalizada aceptación y por su carácter bailable, tuvo que ser adaptada mediante la ordenación de estrategias productivas y de legitimación social, con la aceptación de la industria discográfica de por medio. No podía ser de otra manera, pues, de lo contrario, no hubiese sido posible que se apropiara de un terreno de gustos y preferencias que pertenecía a un sector específico de la sociedad, menos receptivo a este tipo de creación musical.

El capítulo más extenso del libro corresponde al baile moderno, y allí los autores se detienen en describir los siete tipos de bailes latinoamericanos y los cinco provenientes desde Estados Unidos que penetraron en Chile. El baile moderno no arriba desde Europa, como ocurrió durante gran parte del siglo XIX, sino que ahora algunas ciudades-puertos como Buenos Aires, Nueva York y Río de Janeiro, constituían las urbes más representativas del proceso de modernización en América Latina. ¿Cuáles fueron sus características? Las más importantes: un grado más alto de autonomía de la mujer, mayor diversidad de influencias culturales, más baja discriminación social y una vertiginosa modernización. Ahora le correspondía el turno a la masificación de la música negra y de raíces afro-americanas en Chile, como así también de la música latina, las cuales, una vez más, crearon una idea de unión e integración entre el resto de los países de América Latina, en especial con Argentina, Cuba y Perú. El tango, después del vals, fue el género musical que tuvo mayor número de grabaciones ofrecidas en Chile desde 1906 hasta 1950, lo que demuestra el enorme arrastre que generó esta música que encantaba por su sensualidad y origen arrabalero, cuyas letras se referían a desengaños, amores y traiciones, que constituyen los móviles pasionales compartidos por casi todos los seres humanos, reforzando el carácter común y corriente de esta música. Asimismo, el tango se consolidó como baile de salón durante la década de 1920, fenómeno que estuvo antecedido por la visita de Carlos Gardel a Chile en 1917, produciendo un enorme fervor entre la población, y posteriormente con el arribo al país, en 1931, de Enrique Santos Discépolo. La masificación de este género, en primera instancia, no forjó animadversión o sentimientos hostiles en el espíritu nacionalista chileno que años antes había celebrado, rebosante y compungido, el Centenario de la Independencia, aunque después sí se manifestaron las primeras críticas a este género no en cuanto a su calidad estética, sino porque representaba la verdadera identidad del pueblo argentino, que, de acuerdo a quienes lo criticaron, no tiene nada en común con la identidad chilena. Pese a todo, el tango y la cueca se retroalimentaron mutuamente, y compartieron además formas de operar, mecanismos de funcionamiento, músicos y lugares de baile. Sólo como ejemplo de la transculturación musical en Chile que grafica la idea anterior, mencionaremos al pianista Rafael Traslaviña, quien se desempeñaba como acompañante del músico de tango argentino Ángel Caprioglio, en bandas de jazz y en espacios en los cuales se practicó la cueca urbana.

Pero si se trata de resaltar un género musical que trascendió nacionalidades y penetró en el corazón de todos los ciudadanos de América Latina, ese sería el bolero, que, según los autores, no reconoció límites lingüísticos ni fronteras sentimentales. Fue, además, un género musical que se nutrió de la realidad social y política de los países, de relatos coyunturales de la historia del continente, sin olvidar, por supuesto, y este es un elemento que marca una de sus más visibles características, que fue y sigue siendo una música sentimental, romántica, masiva, de consumo, creada para bailarla en pareja y cantarla al oído, y cuyos compositores se preocuparon especialmente por las letras que acompañan a la música. De inmediato, el bolero se expandió desde Cuba y México, países desde donde nació, a toda América, y entre sus máximos exponentes destacan Agustín Lara, Benny

Moré, Pedro Vargas, José Mojica y Wilfredo Fernández, y los chilenos Arturo Gatica, Lucho Barrios, Antonio Prieto y Mario Arancibia, por nombrar a quienes han perdurado en la memoria musical chilena. Entre los compositores nacionales, por otra parte, figuran Francisco Flores del Campo, Luis Aguirre Pinto y Jaime Atria, escasamente conocidos y, por lo tanto, que carecen de divulgación, incluso en círculos académicos.

Debido a la reducida presencia de población negra en Chile, a diferencia de lo que ocurrió en Colombia, Cuba o Venezuela, la música de raíz negra no tuvo una explícita manifestación en las expresiones artísticas surgidas en el país. Lo que ocurrió, en cambio, fue un proceso de incorporación y apropiación de géneros musicales afrocubanos, los cuales han entregado nuevos elementos socio-culturales, como la sensualidad y una mayor movilidad corporal, afines al cosmopolitismo de una modernidad ilimitada. En efecto, Josephine Baker representó a la artista exótica, sensual y desinhibida. Ella y quienes cultivaban estos bailes aparecen, por lo tanto, como la amenaza a las costumbres y a las buenas maneras; representan el desenfreno, la falta de moralidad, la provocación a fin de cuentas, en un país que, hacia fines de la década de 1920, todavía no estaba preparado para asimilar adecuadamente estos espectáculos, pues aún quedaban resabios del Chile decimonónico.

Las orquestas bailables y de jazz adquieren paulatinamente un mayor protagonismo en la escena musical santiaguina, y comienzan a interpretar con más frecuencia música cubana y brasileña, el maxixe y la samba, que empieza a ser conocida como "música tropical". La samba, mezcla de elementos festivos y melancólicos, penetra a Chile desde la década del 30 por intermedio de músicos brasileños que interpretan los últimos maxixes, estilo musical que presentó distintas variantes sociales, instrumentales, estilísticas y coreográficas promovidas por el Primer Mandatario de Brasil, Getulio Vargas, durante el Estado Novo, como se conoce a su período presidencial entre 1930 y 1945. La rumba, la conga y la guaracha fueron otros de los géneros musicales de origen afrocubano que tuvieron una gran difusión en el país gracias a la industrial discográfica, radial y cinematográfica, especialmente la rumba, que marcó la entrada triunfal del mundo negrolatino al bailable social, que surge desde las celebraciones callejeras en las cuales se mezclaban el canto, la percusión y la danza. Después de la Revolución Cubana en 1959, el flujo musical entre Cuba y los países de Latinoamérica se detiene abruptamente, y a partir de ese momento se instala la cumbia colombiana como el baile predominante en Chile.

Paralelamente, a partir de 1920 la influencia norteamericana fue cada vez más creciente en una América Latina más receptiva a influencias foráneas, demostrando con ello que, pese a todo, Estados Unidos fue, sin lugar a dudas, un referente cultural, económico y artístico después de la Primera Guerra Mundial. De esta manera se incorporan a Chile, desde principios del siglo XX, el cakewalk, el one-step, el two-step, el shimmy, el charleston y el foxtrot, en una primera etapa, y posteriormente las bandas de swing, siendo la primera de ellas la del violinista y compositor chileno Pablo Garrido, quien en 1924 forma *The Royal Orchestra*, la cual se presenta en salones de baile, quintas de recreo y cabarets, tanto en Santia-

go, Valparaíso y Concepción. La banda de jazzailable, que en términos estrictos corresponde a la big-band, se consolida en Chile hacia fines de 1920 como parte del espacio cultural destinado al baile y a la diversión, pues era un tipo de música masiva, que todavía no se profesionalizaba como ocurriría posteriormente durante la década de 1940, etapa correspondiente a un tipo de jazz más sofisticado, elitista y exclusivo. Durante esta época se crea el Club de Jazz de Santiago (que editó la revista *Hot Jazz*, la cual prácticamente se desconoce por completo), en octubre de 1943, en donde destacaron jóvenes aficionados como René Eyheralde, Ernesto Rodríguez, Carlos Morgan, el poeta, bailarín y artista plástico Jorge Cáceres (1923-1949), miembro del grupo literario La Mandrágora, y también el baterista José Luis Córdova, quien sería el único de ellos que se dedicaría profesionalmente a la música, ya sea como intérprete, animador, locutor o como productor musical.

Finalmente los autores realizan un arqueo analítico de otras manifestaciones del baile moderno instalado en Chile hacia mediados del siglo XX, desde el foxtrot, que después será desplazado por el rock and roll, el boogie woogie (de corta duración) y el jazz *huachaca*. Aquí destaca una vez más un miembro del "clan Parra", en esta oportunidad el "Tío Roberto", quien desde muy temprana edad se desempeñó como guitarrista de foxtrot en circos, prostíbulos y cabarets, dando origen tiempo después a lo que se conoce como jazz *huachaca* que surge en zonas orilleras, vale decir, música proveniente desde sectores sociales y urbanos donde campeaban el alcohol, la violencia y el sexo.

En este sentido, podemos apreciar una gran amplitud y variedad del repertorio de la música popular en Chile, que excede, según González y Rojas, el concepto de patrimonio nacional, y se ubica más allá de cualquier posible encasillamiento local. Por eso, señalan, la música popular "surge de prácticas locales como de sucesivas apropiaciones, modificaciones y resignificaciones de influencias externas" (p. 572). Y es que la música popular en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, y por cierto también la chilena, desde esta perspectiva no conoce de delimitaciones, sino más bien lo contrario, esta se muestra receptiva y en constante readecuación. Por ende, se podría señalar que la música popular ejecutada en Chile, de alguna manera, también es la música popular que se cultivó en Argentina y en Perú, haciendo, por supuesto, las salvedades del caso, amortiguando el impacto de las realidades nacionales y regionales de cada país.

Según González y Rolle, se pueden determinar tres rasgos dominantes de la música popular desarrollada en Chile entre 1890 y 1950 que se insertan en el heterogéneo panorama histórico y social descrito por los autores. En primer lugar, la constante apertura de los chilenos y de la sociedad nacional a influencias externas que permitieron que, en definitiva, la música popular en Chile no sólo fuera chilena, sino que también latina y afroamericana. El segundo punto se refiere al persistente intento de llevar a la ciudad la música campesina de la zona central, con el consiguiente proceso de "descenso" que situará a dichas manifestaciones campesinas a un nivel más masivo y, por consiguiente, desde ese momento adquirirá otras connotaciones y significados. En ese sentido, advierten, no hay una diferenciación tajante entre las prácticas musicales de la ciudad y aquellas que corresponden a las interpretadas en sectores rurales. Por último, los autores

destacan la multidireccionalidad del repertorio popular urbano desplegado en el territorio nacional que, entre otras características, destaca por la conformación de una manera más igualitaria, democratizadora y moderna de habitar la ciudad y, por consiguiente, de definir la identidad chilena. En palabras de González y Rolle: "Aperturas, asimilaciones, cruces y hasta equívocos, señalan el desarrollo de una música que será chilena no sólo por su origen, sino por el uso, la valoración y el rescate que un pueblo haga de ella a través del tiempo, permitiendo que permanezca en la memoria y se integre al patrimonio de la nación" (p. 574).

Pues bien, como ya se ha advertido, el texto que comentamos plantea una serie de interrogantes que estimulan a profundizar en ellas, las cuales, por lo demás, exceden nuestro conocimiento sobre la materia. La más importante de ellas adquiere sentido por cuanto se ha tratado en todos los capítulos del libro, y que, además, es la motivación principal que tuvieron los autores para emprender este trabajo de gran envergadura. No tiene sentido reproducir la pregunta que formulábamos en páginas anteriores; pero ahora, en cambio, la podemos abordar desde otro punto de vista, y es la siguiente. ¿Encarnó la música popular cultivada en Chile entre 1890 y 1950 aquello que podría denominarse como "el verdadero sentir del chileno" o "la representación de la identidad nacional"? ¿Existió y existe actualmente una música popular chilena? O más bien, ¿fue y es una construcción conceptual y analítica designada por quienes se preocuparon y se preocupan hoy de estudiarla para definir géneros y expresiones musicales de artistas chilenos y latinoamericanos que visitaron nuestro país entre aquellos años?

Sólo como esbozo de una respuesta tentativa y fragmentaria, podemos señalar que, de acuerdo a nuestro parecer, la música popular chilena adquiere sentido y se define en relación a las propias expresiones musicales que se fomentaron en el resto de las naciones de América Latina, e incluso más, con especial atención en Estados Unidos, México y Cuba. Lo anterior nos lleva a remarcar que la música popular en Chile, y la "identidad chilena" resultante de este proceso, pese a la indignación de muchos, poseen mucho de las costumbres norteamericanas, caribeñas y de las otras patrias americanas, reforzando el carácter multicultural y heterogéneo de las expresiones culturales y artísticas que se han promovido en Chile. Por lo tanto, estudiar la historia de la música popular desde el prisma social, equivale a conocer y detectar formas de representación sociológicas y culturales de la población chilena y del resto de las naciones americanas, lo cual, además, refuerza el carácter transversal e integrador de este libro, que, sin lugar a dudas, es y será un referente bibliográfico obligatorio e imprescindible para historiadores y musicólogos que continúen investigando sobre materias que hasta no mucho tiempo atrás eran consideradas "menores" e "inferiores", intelectual y académicamente. Este volumen nos confirma, con creces, cuán equivocados estaban quienes sostuvieron dichos planteamientos.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de octubre de 2005 al 31 de marzo de 2006 se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Centro Cultural de España

Del 17 al 22 de octubre se realizó el V Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago –Ai-maaki 2005, organizado por la Comunidad Electroacústica de Chile (CECH) y el Centro de Música y Tecnología de la Escuela de Música de la SCD, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, la SCD, Radio Beethoven y el Centro Cultural de España que facilitó su local para la realización del V Festival. Además de actividades docentes, se efectuaron 11 conciertos de los cuales 4 fueron con música de autores chilenos. En aquel titulado “Memoria electroacústica chilena” (20 de octubre), se escucharon las siguientes obras: *Indio (solstice d’hiver des saisons)* de Jorge Arriagada, *Estudio N° 1* de Samuel Claro, *A* de Francesca Ancarola, *Teorema* de Juan Lémann, *Cantigas en el umbral* de Juan Amenábar, *Preludio La noche* de José Vicente Asuar y *Ahora* de Iván Pequeño. En el concierto “Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en su 80 aniversario” (21 de octubre), de este autor se interpretaron las siguientes obras: *Batuque*, *Cornes volantes*, *Quipus* y *Concierto para 4 pianos sampleados*. En el concierto de la agrupación de live electronics “Taller Electro”, se presentaron *La Casa de los Pahntasmas* del dúo chiste, *Inmersión* de Jorge Sacaan, *Telomandoi* de Esteban Anavitarte, *Planderfonía* de Gustavo Figueroa, *Acoplex* de Daniel Jeffs y *Ciclo global* de Gino Fuenzalida. Se realizó otro concierto con obras de miembros de la CECH y de obras tocadas como “anfitrionas” de otros conciertos del Festival (22 de octubre). El programa de este recital fue *En el jardín* de José Vicente Asuar, *En* de Matías Troncoso, *Que no desorganiza cap murmuri (a Joan Brossa)* de Gabriel Brncic, con flauta dulce baja que interpretó Paola Muñoz; *Lauch 1* de Marcelo Espíndola, *Trayectorias del sueño* de Adolfo Kaplán, *9dN. 13 (Viaje-Espacio-Continuo)* de José Miguel Fernández, *Pañc hāzar chakrā kai andar* de Adrián Pertont, *Oxasavala* (obra a 8 canales) de Paola Lazo, *Micro-ciclo “Un camino nuevo”*, dedicado a Salvador Allende (obra a 8 canales) de José Miguel Candela, *Earth* de Félix Lazo, *Shantih Aum* de Cecilia García-García, *Sal* de Juan Mendoza, *Noche de metales* (segunda parte), audiovisual con música de Alejandro Albornoz y video de Ítalo Tello, *Plastiches* (sistema 5.1) de Felipe Otondo y *Tambor parlante* de Jorge Sacaan.

Escuela Moderna de Música

El 11 de octubre de 2005, en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música se rindió un concierto-homenaje al destacado compositor chileno Luis Advis, acto que se efectuó en el Teatro de dicha institución. En la ocasión se interpretaron los *Preludios* para piano de Advis y se mostró un homenaje audiovisual al compositor con su sinfonía *Los tres tiempos de América*.

El 15 de octubre, en el Teatro Escuela Moderna de Música, la Orquesta Moderna de Chile, conducida por Luis José Recart, interpretó *Tres visiones de un sikuris atacameño* de Carlos Zamora.

El 3 de noviembre, en el Teatro Escuela Moderna de Música, actuó el Cuarteto Latinoamericano (Saúl Bitrán, violín primero; Aron Bitrán, violín segundo; Javier Montiel, viola; Alvaro Bitrán, violonchelo). El programa estuvo constituido por obras de autores mexicanos y chilenos. Estos últimos fueron: Alfonso Montecinos (*Cuarteto N°2*, of. 31), Carlos Zamora (*Cuarteto N°2*) y Ramón Gorioitía (*Cuarteto N°2*).

El 22 de diciembre, en el Teatro de la Escuela Moderna, se presentó la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart. Dentro del programa presentado figuró *Tres visiones de un sikuris atacameño* de Carlos Zamora.

Instituto Goethe

El 3 de octubre se presentó el programa N° 6 del Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA) en la Sala del Goethe-Institut. En dicho programa se contempló *Poema* para piano de Cirilo Vila, que fue interpretado por Luis Alberto Latorre. El 7 de noviembre se efectuó un nuevo concierto de CIMA (Karina Fischer, flauta; Guillermo Lavado, flauta; Cecilia Carrère, violín; Isidro Rodríguez, violín; Luis Alberto Latorre, piano) y en él se incluyeron las siguientes obras de autores chilenos: *Sonata a dúo* para dos violines (C. Carrère, I. Rodríguez) de Gustavo Becerra; *Oír -D* para violín (I. Rodríguez) de Pablo Aranda, y *Matta* para piano (L. A. Latorre) de Christian Donoso.

Pontificia Universidad Católica de Chile

En el Salón Francisco Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PC), entre los días 17 y 19 de octubre, se realizó el III Festival Presencias de las Músicas Actuales. Durante el evento se presentaron tres conciertos; en el primero (17 de octubre) se escucharon las siguientes piezas de autor chileno: *Laos II*, para percusión (José Díaz) y electrónica, de Marcelo Espíndola; *Duelo de Rhin y Merlot*, de Boris Alvarado; *Tres momentos* (estreno) de Carlos Zamora; *Cuatro entramados sonoros* de Fernando García, y *Sur* (estreno) de Rafael Díaz. Las últimas cuatro obras fueron interpretadas por el Ensamble Antara (Alejandro Lavandero, director, Carolina La Rivera, Nicolás Faunes, Wilson Padilla, Carmen Troncoso, Andrea Mourgues, Daniel Navarrete y José Díaz). El segundo concierto (18 de octubre) contempló las siguientes obras: *Las*, para orquesta de cuerdas, de Fernando Julio, y *Cueca porteña y relativamente guachaca*, para orquesta de cuerdas, de Rodrigo Herrera. Ambas obras fueron presentadas por la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigidas por Pablo Alvarado. Las obras de compositores chilenos que figuraron en el último concierto (19 de octubre) fueron: *Cinco danzas breves*, para cuarteto de saxofones (Miguel Villafruela, Pedro Portales, Virginia Covarrubias y Alejandro Rivas); *Maribakis* de Pedro Marambio; *Marimba spiritual* de Minori Maki, y *Trok-kyo* (estreno) de Eduardo Cáceres. Las tres últimas obras fueron presentadas por el Ensamble de percusiones Trok-Kyo (Eduardo Cáceres, director, Pedro Marambio, instructor. Ricardo Herrera, Jorge Reyes, Marcos Domínguez, Rubén Zúñiga y Gipson Reyes).

El 20 de octubre, en el Templo Mayor, en el Campus Oriente de la PUC, actuó la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, bajo la conducción de Pablo Alvarado. En el programa se incluyó *Las*, obra de Fernando Julio dedicada a la Orquesta de Cámara.

El 24 de octubre se presentó en el Campus Oriente de la PUC el oratorio dramático *La cena prodigiosa del Padre Hurtado* de Fernando Carrasco, con textos de Fidel Sepúlveda. Actuaron el Grupo Aranto y un quinteto de cuerdas (director: Fernando Carrasco), el Coro Universitario de Santiago (director: Pablo Carrasco), el Grupo de Teatro de Funcionarios de la Universidad Católica (directores: Andrea Ubal y Hugo Marchant) y Alberto Vega como el Padre Hurtado, bajo la dirección general de Miryam Singer.

El XV Festival de Música Contemporánea Chilena, que anualmente organiza el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, se efectuó del 21 al 27 de noviembre de 2005 en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica. Las obras de autor chileno que se interpretaron en el Concierto del 21 de noviembre fueron: *d* para guitarra (Luis Castro) y flauta (Carmen Troncoso), de Sergio Cornejo; *Bailarines faciales*, para percusiones, de Hernán Ramírez, y *Repercusiones* para percusiones, de Gabriel Matthey. En ambas obras actuó el Grupo de Percusión UC. En el segundo concierto (22 de noviembre) se interpretaron obras de los chilenos Cecilia Cordero, de quien se

tocó *Waqay*, para flauta (Cristián González), contralto (Carolina Matus), violín (Davor Miric), guitarra (Mauricio Valdebenito) y percusión (Pablo Soza) y Alejandro Guarello, que presentó *Solitario VIII*, para viola (Garth Knox). En el concierto del 23 de noviembre figuraron las siguientes obras de autor chileno: *Diagramas II*, para saxofón (Miguel Villafruela) de Carmen Aguilera; *De solitude*, para agrupación instrumental (grupo Encoma, Jorge Cornejo, director), de Anselmo Ugarte; *Dos movimientos*, para marimba (Sergio Menares) y flauta paetzold (Carmen Troncoso) de Carlos Zamora; *¿Adónde?*, para voz (Carolina Matus) y saxofón (Eden Carrasco), de Raúl Díaz; *Que no desorganitza cap murmuri*, para flauta dulce (Paola Muñoz) y electrónica (Cristián Morales) de Gabriel Brncic, y *Fátima*, para orquesta (Orquesta Moderna, Luis José Recart, director), de Rafael Díaz. El 24 de noviembre se realizó el cuarto concierto del Festival, y en él se incluyó un grupo de obras de compositores nacionales, que fueron las siguientes: *Engranajes*, para clavecín (Camilo Brandi) y electrónica (Andrés Ferrari), de Andrés Ferrari; *Laboratorio*, para fagot (Alevi Peña), de José Brandand; *Adue*, para 2 flautas (Guillermo Lavado y Karina Fischer), de Aliocha Solovera; *Cronopio*, para flauta (Guillermo Lavado), de Christian Donoso, y *Nodo-II*, para flauta (Guillermo Lavado), violín (Francisco Chacón), guitarra (Luis Orlandini), flauta dulce (Paola Muñoz), clarinete (José Chacana), violonchelo (Isidoro Edwards), percusión (Nicolás Moreno) y electrónica (Cristián Morales) de Cristián Morales. En el quinto concierto (25 de noviembre) se programaron las siguientes obras de compositor chileno: *Prima*, para piano (Danor Quinteros), de Carlos Cajiao; *Jake Mate*, para piano (Horacio Tardito) y percusión (José Díaz), de Boris Alvarado; *Traz(o)*, para tenor (Francisco J. Mañalich), violín (Francisco Chacón), piano (Rosa Vergara), de Sebastián de Larraechea, dirigidos por el compositor; *Decanto*, para conjunto (Taller de Lejos, dirigido por Esteban Correa), de Esteban Correa; *Oblos*, para conjunto (Taller de Lejos, dirigido por Gabriel Gálvez) de Gabriel Gálvez, y *Cava*, para conjunto (Taller de Lejos, dirigido por Fernando Guede), de Fernando Guede. El sexto concierto del XV Festival de Música Contemporánea Chilena se efectuó el 26 de noviembre. En este se programaron dos obras chilenas. *Per naux*, para conjunto (Taller de Música Contemporánea, director: Pablo Aranda), de Ángela Ávalos, e *Irse*, para conjunto (Taller de Música Contemporánea, director Pablo Aranda), de Francisco Silva. En el último programa del XV Festival se tocaron las siguientes composiciones de autor nacional: *Senderos nerdianos*, para oboe (Jaime González) y arpa (Jeannette Espinoza), de Ramón Gorigoitia; *Maquinal insana* de Pedro Álvarez, *Surrealismo* de Juan Pablo Abalo, *Divertimento* de Miguel Letelier, *El remanso de un trueno descansó en el horizonte* de Miguel Farías y *La flor de la colina* de Adrián Pertout. Las cinco últimas obras fueron interpretadas por el Ensamble Contemporáneo [Aliocha Solovera, director, Cristián González (flauta), Francisco Naranjo (oboe), Dante Burotto (clarinete), Claudio Anáis (trompeta), Pablo Soza (percusión), Edgardo Campos (clavecín), Alexandros Jusakos (piano), Davor Miric y Julio Retamal (violines), Mario Castillo (viola) y Celso López (violonchelo)].

Sala SCD

Los días 6, 13 y 27 de septiembre de 2005 se realizaron conciertos de música electroacústica en la Sala SCD. En el primer concierto del ciclo se presentaron obras de autores extranjeros. El día 13 se efectuó el "Concierto-celebración: 80 aniversario de Gustavo Becerra-Schmidt", donde se incluyeron las siguientes obras: *Érase una vez en Francia* de José Vicente Asuar; *Balisticata*, *Strukturen* y *Quipus* de Gustavo Becerra-Schmidt y, finalmente ... *Que no desorganitza corp.murmuri (a Joan Brossa)* de Gabriel Brncic. El tercer concierto estuvo a cargo del grupo Taller Electro "Compatible 1.3" y se escucharon las siguientes obras: *Ejercicio 3* de Alejandro Albornoz, *Improvisación con globo* (live electronics) de Gino Fuenzalida, *El limpiavidrios* y *la micro* de Gonzalo Águila, *Hacerse una vida nueva es fácil* de Cecilia García-García, *Azar* de Gerardo Figueroa, *MicroB* de Gino Fuenzalida, *Emersión* de Jorge Saccaan, *Casualidades vocales* (live electronics) de Gonzalo Águila, *Microciclo "Alrededor de chiron"* (dedicado a Julio Verne) de José Miguel Candela, *30 Flores (redax)* de Federico Schumacher y *Especial dieciochero con Los The Ramones* (live electronics) del dúo Chiste.

Universidad de Chile, Casa Central

El 23 de noviembre, en el Patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile se presentó el Concierto Latinoamericano Coral, interpretado por el Aula Coral Latinoamérica, que dirige Silvia

Sandoval. Se incluyeron las siguientes canciones populares chilenas: *Cantar eterno*, en arreglo coral de Jorge Urrutia, y *La pollita*, en versión para coro de Waldo Aránguiz; además, las obras de Vicente Bianchi, con textos de Pablo Neruda: *Tonadas a Manuel Rodríguez*, en versión coral de Hugo Villarroel; *Romance de los Carrera* y *Canto a Bernardo O'Higgins*, ambas en arreglo para coro del propio Vicente Bianchi; así como *Si somos americanos* de Rolando Alarcón, en versión coral de Alejandro Pino. En la ocasión se entregó un reconocimiento póstumo a Tomás Lefever y a Alejandro Pino, y se destacó el trabajo de los compositores Pablo Délano y Vicente Bianchi. Con anterioridad, el Aula Coral Latinoamericano había ofrecido igual programa en el Teatro Municipal de San Felipe (5 de octubre), en el Internado Nacional Barros Arana (19 de octubre), en la Cripta Sacramentinos (13 de noviembre) y en la Municipalidad de Cartagena (20 de noviembre).

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 6 de octubre, en la Sala Isidora Zegers, el guitarrista Sergio Bascuñán participó en un concierto, donde interpretó *Océano* de la chilena Ximena Matamoros. El 13 del mismo mes la soprano Ángela Largo cantó *Alabanzas a la Virgen*, *Villancico*, *Alborada*, *Ofrenda* de Juan Orrego Salas; y la mencionada cantante, con la soprano Sonia Vásquez, cantaron *El encuentro* de Pedro Humberto Allende. El pianista Edwin Godoy acompañó en ambas obras a las cantantes. El 18 de octubre el pianista Esteban Retamal ofreció un recital el que contempló la *Tonada* N° 10 de Pedro Humberto Allende. El 23 de ese mismo mes el Coro Adulto Mayor del Físico 55, dirigido por Julio Venegas, interpretó *Apegado a mí* de Pedro Núñez Navarrete, y *La refalosa del pan* de Richard Rojas en arreglo de J. Venegas. En el mismo concierto, el Coro de Adultos de la Universidad de Santiago, dirigido por Verónica Jara, interpretó *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara en arreglo de E. Gajardo, y *Lejos del amor* del conjunto Illapu. El concierto terminó con la participación del Coro Adulto Mayor de la Pontificia Universidad Católica, dirigido por Victoria Barceló, que presentó *Cantar eterno* de Jorge Urrutia Blondel y *Niña, dicen que la Luna* de Rolando Alarcón en arreglo de A. Pino; y, finalmente, en el recital de guitarra del 27 de octubre, Pablo Salinas tocó *Estudio* N° 4 de Pablo Délano.

El 3 de noviembre en el recital del guitarrista Francisco Quiroga se escuchó *Chiloética*, *Raimundín* y *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez. El 4 de noviembre, siempre en la Sala Isidora Zegers, se presentó el concierto "Música del siglo XXI". Aquí se escucharon las siguientes obras chilenas: *Welder* para piano, de Cristián Lazo, interpretada por él mismo; *Variaciones iconoclastas sobre un tema de tiempos románticos* para piano, de David Retamal, ambas obras interpretadas por Miguel Ángel Castro; *Discurso fúnebre* para fagot (Melodía Baeza), de Roosevelt Montoya; *Dual 2* para guitarra (Cristián Avendaño), de María Cristina Catalán y *Fantasia para ensamble. Quinteto de a tres* para clarinete (Víctor Caba), flauta (Javier Mahan), percusión (Gad Xoyon) y piano (Miguel Ángel Castro) de Miguel Ángel Castro. El 17 de noviembre el guitarrista Fernando Abarca tocó *Las Pascualas* de Gustavo Becerra. Esta misma obra fue interpretada el 21 del mes, en la Sala I. Zegers, por el chelista Alejandro Escobar. Al día siguiente, en idéntico lugar, se presentó la violonchelista María Fernanda Guerra, quien interpretó *Tres pequeña piezas* de Roberto Falabella, y el chelista Jorge Caro que presentó *Pieza* para violonchelo y piano de Gustavo Becerra. Ambos intérpretes fueron acompañados por el pianista Patricio Valenzuela. El 28 de noviembre la soprano Ángela Largo cantó *Alabanza a la Virgen*, *Villancico*, *Alborada* y *Ofrenda* de Juan Orrego-Salas; la soprano Sonia Vásquez interpretó *Río Blanco* de Alfonso Letelier, y ambas presentaron *El encuentro* de Pedro Humberto Allende. Estas obras fueron acompañadas por el pianista Edwin Godoy.

El 11 de enero de 2006, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el tenor Daniel Farías. En el programa que interpretó figuraron las obras *Recuerdo el mar*, con textos de Neruda, de Cirilo Vila, y *No me lo pidan*, también con textos de Neruda, de Gustavo Becerra. Farías estuvo acompañado por la pianista Leonora Letelier. Al día siguiente, en la misma sala, se presentó el guitarrista Roberto Lagos, quien incluyó en su programa *Preludio* N° 1 y *Preludio* N° 4 de Gabriel Matthey.

Del 16 al 20 de enero de 2006 se llevó a efecto el VI Festival Internacional de Música Contemporánea organizado anualmente por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El Festival, como en años anteriores, estuvo dirigido por el compositor Eduardo Cáceres y las obras chilenas programadas fueron las siguientes: Lunes 16, Carlos Zamora, *Tres momentos* (Ensamble Antara); Bryan Holmes, *Canción de cuna* para clarinete (Isabel Céspedes) y

electroacústica mixta; Mario Mora, *Unión II* para dos guitarras (Luis Orlandini y Cristián Alvear); Eduardo Cáceres, *Trok-kyo* para percusiones (Ensamble Trok-Kyo); y los estrenos de Boris Alvarado, *Jake mate* para timbales (José Díaz) y piano (Horacio Tardito), de Alejandro Fuentes; *Discursos y propaganda* (Coro Contemporáneo Quilapi), y de Christian Pérez, *El misterio de la Santísima Trinidad* (Ensamble Antara). Martes 17: Rolando Cori: *Dedicatorias* para guitarra (Luis Mancilla) y los estrenos de Carmen Aguilera, *Slow-sob* para dos saxofones (Alejandro Rivas, Pedro Portales); de Carlos Silva, *Joes* para saxofón (Miguel Villafruela) y piano (Miguel Villafruela); de Hernán Ramírez, *La espera inútil* para contralto (Paula Elgueta), flauta (Alejandro Lavanderos), clarinete (Andrea Mourgues), corno (Jaime Ibáñez), piano (Michael Landan), dos violines (Fabiola Paulsen, Felipe Espinoza), viola (Eloíza Leiva) y violonchelo (María Soledad Figueroa), y de Juan Pablo Orrego, *Trap!* para trompeta (Héctor Torres) y piano (Dante Sasmay). Miércoles 18: Cristián Mazzano, *Anthopos. 12 cuadros coreográficos* para percusiones (Cuarteto de percusión); Jaime Fez, *La máquina de coser* (Ensamble Xilos) y los estrenos de Mauricio Arenas, *Memorias de un poeta* para guitarra (Romilio Orellana); Gustavo Becerra, *Cascada en sequedel* para soprano (Cecilia Barrientos), violonchelo (Francisca Reyes) y piano (Leonora Letelier), y Ramiro Molina, *Algoritmo* para saxofón barítono (Alejandro Rivas), guitarra eléctrica (Ramiro Molina), batería (Nicolás Ríos) y bajo (Daniel Navarrete). Jueves 19: Paola Lazo, *Medusa II* para percusión (Pedro Marambio), y estrenos de Remmy Canedo, *Salía la luna* para dos sopranos (Paula Arancibia, María José Brañez), contralto (Ana Isabel Navarro) y electrónica en tiempo real; Fernando García, *Dos por dos* para vibráfono (Paloma Maldonado) y marimba (María José Opazo); Andrés Ferrari, *Engranajes-Dos* para clavecín (Camilo Brandi), y Alejandra Santa Cruz, *Diálogo* para contrabajo (Alejandra Santa Cruz) y piano (Sergio Valenzuela). El viernes 20: Pedro Marambio, *Marimbakis* (Ensamble Trok-Kyo); Enrique Reyes, *Deyabú* para percusiones (José Díaz, Nicolás Moreno) y piano (Samuel Quezada); Sebastián Ramírez, *Viviolarrbababa* para violín (Sebastián Rojas), viola (Sebastián Ramírez), guitarra (Cristián Retamal), bajos eléctricos (Rodrigo Estay, Ricardo Peña) y batería (José Aliaga), director: Bryan Holmes, y el estreno de Renán Cortés: *Rito* para cuarteto de guitarras.

El 27 de marzo de 2006 se presentó en la Sala Isidora Zegers el violonchelista Miguel Ángel Arredondo. En su recital incluyó *Trozo* para violonchelo solo de Gustavo Becerra.

Universidad de Chile, Sala Master de Radio Universidad de Chile

El 23 de octubre en el programa "Domingo de Conciertos" que se transmitió en vivo desde la Sala Master de Radio Universidad de Chile, el Dúo Liedmusik, integrado por la soprano Marisol González y la pianista Virna Osses, presentó un concierto en homenaje a Gabriela Mistral. El repertorio interpretado incluyó obras de Federico Heinlein, Alfonso Letelier y otros. El 27 de noviembre, en el mismo programa radial, la pianista Patricia Castro ofreció un recital en el que figuró *Rapsodia chilensis* de Cirilo Vila.

El 4 de diciembre, siempre en el programa "Domingo de Conciertos", se presentó el Folck-Trío formado por Gabriela Lehmann (canto), Juan Mouras (guitarra) y Jaime Huertas (guitarrón). En el repertorio interpretado se incluyeron obras de Américo Huerta, Juan Mouras y Violeta Parra.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

El segundo concierto del Festival de Primavera 2005 de la Orquesta Sinfónica de Chile, realizado en el Teatro de la Universidad de Chile el 21 de octubre, repitiéndose al día siguiente, fue para rendir un homenaje a una vida profesional al violonchelista Roberto González y al compositor Juan Orrego-Salas. El primero interpretó el *Concierto N° 1*, op. 33, de Saint-Saëns, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por su hijo Marcelo González; y del segundo, la Orquesta Sinfónica, dirigida por Juan Felipe Orrego, hijo del compositor, interpretó *Cantata de Navidad* (soprano solista: Patricia Herrera) y *Serenata concertante* de Juan Orrego-Salas.

El 9 de noviembre, en el quinto concierto de la Temporada de Cámara 2005 de la Orquesta Sinfónica de Chile, efectuada en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó el Dúo Liedmusik integrado por la soprano Marisol González y la pianista Virna Osses en un programa dedicado a Gabriela Mistral. En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Dame la mano*, *Nocturno* y *Meciendo* de Federico Heinlein; *La niña de cera* de Estela Cabezas; *Suavidades* y *La noche* de Alfonso Letelier; *Mientras baja la nieve* de Pedro Humberto Allende; *Cima* de Alfonso Leng, y *Balada* de Edgardo Cantón.

Universidad de Chile, Teatro Oriente

El 8 de octubre, en el Teatro Oriente, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino Klinge, ofreció un concierto en el cual se interpretó, entre otras obras del repertorio universal, *El huaso y el indio* del compositor chileno Juan Casanova Vicuña. Esta misma obra se incluyó en el programa Ujoven de la Universidad de Chile destinada a difundir la música entre los estudiantes de enseñanza media, que asisten invitados a los conciertos.

Otras salas y recintos

El 1 de octubre, en el Teatro Oriente, el Coro de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón interpretó *Tenebrae factae sunt* de Carlos Zamora. El 11 del mismo mes, en la Community Church, el señalado coro presentó la misma obra de Zamora y el 4 de noviembre la obra se volvió a cantar en la Universidad Tecnológica Metropolitana, lo mismo el 14 de ese mes en las oficinas centrales de Codelco, Chile.

El 9 de octubre, en el Centro Manquehue, el pianista Roberto Bravo ofreció un recital y en su programa incluyó piezas de Víctor Jara y Luis Advis.

El 12 de octubre Roberto Bravo se presentó en la tertulia musical que la Universidad Internacional SEK organiza en el Parque Arrieta. En el programa figuraron obras de Víctor Jara (*Te recuerdo Amanda*) y Luis Advis (*Vamos mujer*) en versiones para piano. El 26 de octubre, en otra tertulia en el Parque Arrieta, se ofreció un recital de la cantante Marisol González y la pianista Virna Osses con obras de Federico Heinein, Alfonso Letelier, Pedro Humberto Allende y Edgardo Cantón sobre textos de Gabriela Mistral. El 9 de noviembre, en el mismo lugar, actuaron la soprano Patricia Cifuentes, la mezzosoprano Claudia Godoy, el tenor Pedro Espinoza y la pianista Erika Vöhringer, interpretando obras de Alfonso Letelier, Sergio Ortega, Alfonso Leng, Violeta Parra y otros.

El 19 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad Tecnológica Metropolitana, el guitarrista Wladimir Carrasco ofreció un recital en que tocó, entre otras obras, *Dos trozos* para guitarra de Rolando Cori.

El 19 de octubre, en el Aula Magna del edificio de la Biblioteca de la Universidad de los Andes, el Ensemble Bartok ofreció un concierto en cuyo programa incluyeron *Cueca y Rin* de Luis Advis, además de *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres.

El 23 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, se presentó el Conjunto de Madrigalistas de la USACH, dirigido por Rodrigo Díaz y Santiago Marín. En el programa incluyeron música coral de Tomás Lefever.

El 9 de noviembre, en la Estación Metro Baquedano, el Ensemble Antara, dirigido por Alejandro Lavanderos, interpretó *Tres momentos* de Carlos Zamora.

El 24 de noviembre se realizó en el Palacio de la Moneda un recital de la pianista María Paz Santibáñez. En el programa figuró *Fantástica araucánica* de Eduardo Cáceres.

El 21 de diciembre, en la Catedral Metropolitana, el Coro de la Universidad Católica, dirigido por Víctor Alarcón, presentó *Autosacramental de Navidad* con música de Gastón Soublette y textos de Fidel Sepúlveda.

*En las Regiones**IV Festival Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso "Riccardo Bianchini"*

Desde el 7 al 12 de noviembre de 2005 se llevó a cabo, en la ciudad de Valparaíso, la cuarta edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso "Riccardo Bianchini". En esta ocasión el Festival fue organizado por la naciente Asociación de Música Contemporánea de Valparaíso (AMCOV), institución independiente que agrupa a compositores, intérpretes, profesores de música y simples aficionados a la música contemporánea, sobre todo, a la de carácter experimental, sin restricciones de lenguaje o estilo. La AMCOV contó para el desarrollo de su iniciativa con aportes del Gobierno Regional, del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y con el apoyo de asociaciones culturales y artísticas de la V Región, así como con el concurso de las Embajadas e institutos culturales de Brasil y de Argentina, que contribuyeron a hacer posible el viaje de sendas delegaciones artísticas de estos países hermanos.

Es característica del Festival presentar obras de jóvenes creadores e intérpretes, para valorizar la producción local y ponerla en contacto con importantes y reputados maestros de nivel internacional. Otra prioridad del Festival ha sido el contacto y el desarrollo de proyectos de arte integrado con creadores de otras áreas, tales como la danza, la arquitectura, el video, la plástica, la literatura, la elaboración multimedial digital y el teatro, ampliando las audiencias de la música experimental a sectores que tradicionalmente no se interesaban en estas manifestaciones.

El día 7 se inició el IV Festival, cuyo director artístico es el compositor Jorge Martínez, con los siguientes estrenos mundiales de autor nacional: *Conciencia del desastre* de Francisco Pereira, para flauta, clarinete y piano; *Canción de cuna* de Bryan Holmes, para electroacústica y clarinete; improvisación sobre textos de Arnold Schoenberg, bajo la irónica y humorística consigna de que “también los viejos somos contemporáneos...”, de Luis Gastón Soubllette, y *Tellura* de Juan Parra Cancino, actualmente residente en Holanda y creador de música electroacústica. Se interpretó, además, la obra *El escondite del Trauco* de Cristián Retamal. El 8 de noviembre, en la Sala “DECK 00”, sala de vidrio ubicada en el extremo del muelle Barón, se estrenó la obra *Mundo Moebio* del grupo Danzalborde de Valparaíso, creación, con música de Miguel Jáuregui, elaborada en tiempo real mediante sistemas digitales, por el mismo compositor. El 9 de noviembre el Festival se trasladó al Spazio G, galería de arte donde se estrenaron las siguientes obras: *Intervención del espacio acústico* de Luis Totó Álvarez y Carlos Canales y *Paseo Ahumada* de Sebastián Ramírez, para voz cantante, batería y clarinete.

El 10 de noviembre, en la Sala Beethoven del Instituto de Música de la PUCV, se realizó un homenaje al compositor italiano Riccardo Bianchini –inspirador y creador del Festival, recientemente desaparecido– con la presencia de su hija y su viuda. En esa ocasión se llevó a cabo el lanzamiento mundial del CD *Ricordo...*, editado por amigos y colegas argentinos de Bianchini, tales como el flautista Saúl Martín y el compositor Daniel Schachter, quienes estrenaron las obras *Ricordo...* (para Riccardo Bianchini) composición electroacústica, y *Flax*, para flauta procesada digitalmente en tiempo real y electroacústica. Fue, además, estrenada en Chile la obra electroacústica *O mors inevitabilis*, dedicada a Bianchini por el compositor argentino Enrique Belloc. La pianista trasandina Nora García ejecutó, en estreno chileno, la obra *Haiku* de Riccardo Bianchini, para piano y electroacústica. También fueron estrenadas en Chile las obras de Bianchini, *La principessa senza tempo* para flauta (Saúl Martín) y electroacústica, y *Sottovoce*, obra electroacústica. La velada concluyó con la difusión de obras de ex discípulos chilenos de Bianchini, entre ellas *Memorias de los Andes* de Edgardo Cantón, *20 Etre 20 Alors 20* de Antonio Carvallo y el estreno de la obra electroacústica *Flipper*, dedicada “A mi gran amigo y hermano Riccardo...”, de Jorge Martínez Ulloa.

El día 11 de noviembre, en el Muelle Barón, continuó el Festival con la inauguración de la instalación *Zampoña*, obra realizada con el taller “Performance...”, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Federico Santa María, dirigida por los arquitectos Rodrigo Tisi, Roberto Escobar y Pablo Silva, con la participación de los alumnos del taller, sobre una idea original del compositor Jorge Martínez Ulloa. La obra consistía en una suerte de siringa gigantesca, de más de 40 metros de longitud, soplada por los vientos de la bahía de Valparaíso y amplificada mediante micrófonos de contacto, ubicados al interior de cada tubo. La instalación fue montada en el Muelle Barón y fue visitada durante el Festival por turistas y público en general. El mismo día se realizó la presentación de la delegación de artistas brasileños, concluyendo la velada con creadores nacionales, entre ellos María Carolina López, que estrenó su audiovisual *Autoadhesiva*, Guillermo Eisner que estrenó *2 momentos 3*, para dos guitarras y José Miguel Candela, que presentó cuatro fragmentos del ciclo acusmático *Salvador Allende Gossens*.

El día 12 de noviembre, fecha de clausura del Festival, al interior de la Sala Deck 00 fueron estrenadas en Chile las obras electroacústicas de compositores latinoamericanos contenidas en el primer CD de la REdASLA (Red de Arte Sonoro de Creadores Latinoamericanos), de próxima publicación. Los compositores nacionales Cristián López y Cristián Galarce estrenaron *Los vientos*, del ciclo *Refugios*, para acordeón y electroacústica, del primero, e *Imposible desaparecer en el océano*, para voz recitante, chelo y electroacústica, de Galarce. También estrenó la obra electroacústica *Zentralgefängnis* de Pedro Álvarez. Ese mismo día concluyó el Festival con una gran fiesta techno en los mismos ambientes del Muelle Barón. Además, en el IV Festival, se estrenaron en Chile las obras electroacústicas *Huaiqui* (7 de noviembre) de la compositora argentino-uruguaya Graciela Paraskevaidis y *Secas las pilas de todos los timbres* (12 de noviembre) del creador uruguayo Corián Aharonián, asiduos colaboradores de la *Revista Musical Chilena*.

Información de Jorge Martínez Ulloa

IV Región

El XV Festival de Música Contemporánea Chilena organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, al igual que el año pasado, se proyectó a las Regiones, realizándose cuatro conciertos en La Serena (IV Región) y un concierto en Frutillar (X Región). En el Salón Mecesus, del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, se escucharon, el 29 de octubre, las siguientes obras de autor nacional: *Cueca porteña y relativamente guachaca* de Rodrigo Herrera, *Las* de Fernando Julio y *Trollano* de Boris Alvarado; el 5 de noviembre, *Pour Klavier* de Alejandro Guarello, *Variam* de Fernando Guede, *Decanto* de Esteban Correa e *Ivut* de Gabriel Gálvez; el 12 de noviembre, *Mientras, yo caminaré lejos... por la otra orilla* de Cristián Morales, *...Que no desorganiza cap murmuri* de Gabriel Brncic, *avec 9 dn-1.cl*, improvisación 1 de Paola Muñoz, flautas dulces y Cristián Morales Ossio, electrónica, *avec 9 dn-2.cl*, improvisación 2 de los mismos intérpretes, *Lamentos de un Puelche* de Juan Pablo Abalo, *Clarinen 3* de Gabriel Brncic y *avec-9dn-3.cl*, improvisación 3 de los intérpretes ya nombrados.

V Región

Del 22 al 26 de agosto de 2005 se realizó en Valparaíso y Viña del Mar el Segundo Festival Internacional de Música Contemporánea "Darwin Vargas W.", evento organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). En dicho Festival se presentaron numerosas obras de compositores chilenos.

El 22 de agosto, en la Sala Obra Gruesa, se ofreció un concierto de música electroacústica, donde se mostraron las siguientes obras de creadores nacionales: *Memoria latente* de Cristián Galarce López; *Zentralgefängnis* de Pedro Álvarez Muñoz, y *Leftraru viajero ensoñado...* de Cristián López.

El 24 de agosto, en el Teatro Municipal de Valparaíso se estrenaron *El Caleuche*, para piano (P. Ilabaca), acordeón (E. Calderón) y batería (J. Frez), de Jaime Frez; *Tanga*, para piano a 4 manos (T. Neumann, D. Arosteguy), de Daniel Arosteguy; *Kryma*, para vibráfono (J. Ávila) y campanas tibetanas (A. Ibáñez), de Mauro Gutiérrez; *7 minutos de Elmar Gris*, para piano (C. Jiménez) y voz (P. Ilabaca), de Pascuala Ilabaca; *Es no bista*, obra electroacústica, de Fernando Godoy; *Tryo*, para clarinetes (J. Chacana, F. Briones, A. Torres), de Guillermo Eisner; *Swadhisthana*, para flauta (A. Arredondo) y acordeones (P. Ilabaca, E. Calderón), de Ernesto Calderón, y *Canción de cuna*, obra electroacústica, de Bryan Holmes. Además, se presentaron *El mañanero*, para video (S. Fuenzalida) y danza (J. Lepe, C. Caro, A. Chávez) de Cristián Retamal; *Neotango* para orquesta (Orquesta Juvenil del Conservatorio de la PUCV, dirigida por Heike Scharrer), de María Carolina López, y *Viviolarrabababa*, para violín (S. Rojas), viola (S. Ramírez), guitarra (C. Retamal), bajos (R. Estay, R. Peña) y batería (J. Aliaga), de Sebastián Ramírez.

El 26 de agosto, en el Club de Viña del Mar, se presentó la Orquesta de Cámara de la PUCV, dirigida por Pablo Alvarado, interpretando *La otra orilla*, para soprano (Pamela Flores) y Orquesta de Cámara, de Rafael Díaz. Además, se escuchó *Artefacto N° 2*, para violín solo (Filipo Espinoza), de Jorge Martínez; *Bondick* para timbales (José Díaz), de Boris Alvarado; *Epigramas mapuches*, para voz (Paula Elgueta), clarinete (Isabel Céspedes), violín (Fabiola Paulsen), violonchelo (Soledad Figueroa) y piano (Michael Landau), bajo la dirección de Boris Alvarado, de Eduardo Cáceres, y *Plegaria*, para guitarra (Rodrigo Moyano), de Félix Cárdenas.

El 27 del mismo mes, en el Club de Viña del Mar, se presentó el Taller de Lejos de la Universidad de La Serena con el siguiente programa: *Cava* para dos tecladistas y dos percusionistas, de Fernando Guede; *Canto y cuentocanto* para piano y marimba, de Esteban Correa, y *Oblos* para trombón, piano y dos percusionistas, de Gabriel Gálvez.

El 12 de enero, en el Palacio Rioja de Viña del Mar la musicóloga Silvia Herrera ofreció una conferencia-concierto titulada "La canción en el compositor Sergio Ortega". En esa oportunidad la soprano Paola Lanfranco, acompañada por el pianista Michael Landau, interpretaron las siguientes canciones de Sergio Ortega: *Engalanada*, *Trío* y *A dos razones* del ciclo "Maula", con texto de Efraín Barquero; *Pequeña rosa*, *Tres manos*, *La noche en la isla*, *No sólo el fuego* y *El río* del ciclo *Los cantos del capitán*, con textos de Pablo Neruda, y las canciones políticas *Hasta cuando* (textos de S. Ortega y Claudio Iturra), *Nada para Pinochet* (textos de S. Ortega), *Chile resistencia* (textos de S. Ortega) y *El pueblo unido jamás será vencido* (textos de S. Ortega con la colaboración del Conjunto Quilapayún). Además, en esta oportunidad se estrenó en Chile el ciclo *Six Nouvelles Mélodies Vilmorines* de Sergio Ortega, obra que se estrenó en París en 1994, el mismo año que la compuso, y que no se había vuelto a interpretar.

VIII Región

El 3 de diciembre de 2005, en el Teatro de la Universidad de Concepción, con la Orquesta Sinfónica de esa Universidad bajo la dirección de Guillermo Scarabino, se presentó *Entramahendrix* de Carlos Zamora. El 24 de marzo de 2006 en ese mismo lugar y la misma agrupación sinfónica, dirigida por Celso Torres, interpretó la Obertura de la ópera *El pukara*, también de Carlos Zamora.

*X Región**VIII Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia*

Entre el 5 y el 7 de octubre de 2005, se realizó en Valdivia el VIII Encuentro de Música Chilena Contemporánea, el que estuvo dedicado a la música docta, especialmente chilena, con la excepción de cuatro obras argentinas. El Encuentro constó de seis etapas. La primera, el día miércoles 5, contempló, en la mañana, la charla "La composición musical en general", ilustrada por la obra *Flexflo*, del compositor chileno Alejandro Guarello, académico del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta actividad se efectuó en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. En la tarde del mismo día se realizó la segunda etapa, en la Sala "Sergio Pineda" de la Universidad Austral de Chile, que consistió en un concierto de música chilena de vanguardia, con el siguiente programa: Pablo Aranda, *Da* para dos flautas, Cirilo Vila, *Hojas de otoño* para flauta sola, Aliocha Solovera, *A due* para dos flautas, Cristian Morales-Ossio, *Nodo* para dos flautas, tam-tam y medios electroacústicos en tiempo real, Christian Donoso, *Cronopio* para flauta sola y Alejandro Guarello, *Flexflo* para dos flautas (2004). Los intérpretes fueron Karina Fisher y Guillermo Lavado.

La tercera etapa se realizó el jueves 6 de octubre en la mañana. Consistió en una charla sobre música electroacústica, con ejemplos musicales de Cristián Morales-Ossio y de otros compositores. El expositor fue Cristián Morales-Ossio, académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ese mismo día, en la tarde, se realizó la cuarta etapa, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. En este concierto de música chilena se escuchó el siguiente programa: Ana María Reyes, *Andante nostálgico y Tonada*, obras interpretadas por Wladimir Carrasco (guitarra), Gustavo Becerra, *Sonata* para contrabajo y piano, interpretada por Alexander Sepúlveda (contrabajo) y Marcos Cuevas (piano), Alfonso Leng, *Sonata*, interpretada por Jacob Fuentealba (piano), Santiago Vera, *Temporaria 3: La danza del tiempo transparente*, interpretada por Carla García (piano), Santiago Vera, *Asonantástica 3: Juego arcano cósmico*, interpretada por Armands Abols (piano), y Mario Concha, *Toquio 1*, estreno interpretado por Wladimir Carrasco (guitarra) y Mario Concha (charango).

La quinta etapa se realizó el viernes 7 de octubre a las 15:00 horas. Rolando Cori, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, disertó sobre "Música electrónica e introducción a los programas CSound y Pd". Dicha charla se efectuó en la Sala Auditorium del campus Miraflores de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Austral de Chile. Ese mismo día, a las 16:30 horas, se realizó la sexta y última etapa del VIII Encuentro en la sala ya mencionada. Se ofreció un concierto de música chilena con el siguiente programa: Rolando Cori, *Bailecito con la novia* para voz, guitarra y video con sonidos electrónicos, interpretado por Rolando Cori; del mismo compositor *Dos trozos* para guitarra, interpretado por Wladimir Carrasco, y *Alabanzas por la guitarra*, que tocó Wladimir Carrasco; Ignacio Moreno, *Danzas de los contrarios*, estreno, presentado por el Coro de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, dirigido por Ignacio Moreno, y Alejandro Torres, *Fragmentos musicales*, a cargo de la Orquesta Sinfónica Juan Sebastián Bach, bajo la batuta de Alejandro Torres Farfán. Además, se interpretaron obras de los argentinos Esteban D'Antona (*Humo de chacarera*) y Astor Piazzolla (*Melodía en La, Imperial y La muerte del ángel*). Las últimas cuatro piezas fueron interpretadas por la Orquesta del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, bajo la dirección de Pablo Matamala Lopetegui.

El 20 de noviembre se realizó en Frutillar, en el Teatro del Lago, un concierto del Ensamble Contemporáneo que dirige Aliocha Solovera. Esta presentación fue parte del XV Festival de Música Contemporánea Chilena que organiza el Instituto de Música de la PUC. En el programa se incluyeron las siguientes obras de autor nacional: *Surrealismo* de Juan Pablo Abalo, *El remanso de un trueno descansó en el horizonte* de Miguel Farías, *Maquinal insania* de Pedro Álvarez y *La flor en la colina* de Andrián Pertont.

Información de Vladimir Barraza

El 12 de febrero de 2006 el pianista Roberto Bravo inició una gira por la X Región, al presentarse, ese día, en el Parque Municipal de Quellón; el 14 de febrero lo hizo en la Iglesia de San Francisco de Castro; el 16 de febrero inauguró la Casa de la Cultura "Futa Ruka Chilkatun" de Quellón; al día siguiente tocó en la Iglesia de Calbuco; el 20 de febrero actuó en la Iglesia Sagrado Corazón, de Lautaro; el 21 de febrero, como parte de las actividades de la Semana Valdiviana, se presentó en el Teatro Municipal Lord Cochrane, y finalizó la gira el 23 de febrero en Osorno. Dentro del repertorio que llevó en su gira, figuraron obras de Luis Advís y Joaquín Bello.

Música chilena en el exterior

Música de Juan Allende-Blin en discos

Se ha recibido desde Alemania una serie de discos compactos, entre los cuales se incluyen grabaciones de música del compositor chileno Juan Allende-Blin y del organista alemán, y también compositor, Gerd Sacher, ambos actores importantes en la vida musical chilena de la década de 1950. Gerd Sacher ha grabado en CD las creaciones para órgano de Allende-Blin y en otro disco las compuestas por él. Hay que agregar que música de ambos figura en un fonograma que selecciona composiciones para dicho instrumento escritas en Alemania desde 1945. En ese CD, de Allende-Blin se incluye *Mein blaues Klavier/Mon piano d'azur*, que es señalada como una obra maestra; y, respecto de Gerd Sacher, se dice que es el más eminente intérprete de órgano y descubridor de nuevos caminos, inventando posibilidades inusitadas para el instrumento.

Otro de los CD recibidos contempla la grabación de la obra para piano de Juan Allende-Blin, realizada por el notable pianista alemán Thomas Günther. En la revista *Neue Zeitschrift für Musik* (mayo-junio, 2004) se publica en elogioso artículo de Dirk Wieschollek al respecto. Además, el Dr. H.C. Heinz Klaus Metzger –importante autoridad musical alemana– se ha referido a la música de Allende-Blin, tanto la compuesta para piano como para órgano. A continuación se citan, en traducción de la ex directora de Radio IEM, Choly Melnik, y del Prof. Hanns Stein, algunas de las palabras escritas por Metzger en una carta dirigida al compositor:

"Las composiciones para órgano ya las había escuchado por lo menos una vez y, en parte, incluso varias veces, en el diferenciado contexto de diversos programas. Y, por cierto, estos cambiantes entornos hacen que cada vez una luz especial ilumine cada una de las piezas, provocando con ello las diversas comprensiones de las mismas. Pero el programa interpretado por Sacher en Essen tenía otra cualidad que trascendía lo individual, provocando un efecto que –al menos con esa fuerza– resultaba sorprendentemente penetrante: los aspectos organísticos escogidos de la obra de tu vida, conforman un fenómeno integral, una epifanía. Este programa fue más que una secuencia de composiciones, fue una composición en sí misma (de un orden superior). El poco común estatus de este total se logró, ante todo, violando las cronologías habituales, con las repetidas *Transformations II* cumpliendo una función que casi se iguala a la de 'Promenade' de *Tableaux d'une Exposition*, y mi obra preferida, *Mein blaues Klavier*, al final. Hace tiempo que quiero dedicar un ensayo a esta construcción que hace estallar no sólo los 'géneros', sino, también, las categorías, ya que en esa música ocurre el desplome de la civilización europea y quizás –dialécticamente– su salvación".

Obras de Carlos Zamora en el exterior

Se han presentado en el extranjero varias creaciones del compositor Carlos Zamora. *Tenebrae factae sunt* para coro, obra que fue interpretada por el Coro de Bellas Artes de Santiago de Chile, dirigido por Víctor Alarcón, en los conciertos ofrecidos en su gira por España, el día 23 de mayo en el Auditorio Barradas, l'Hospitalet, Barcelona, el 24 de mayo en el Teatro Metropol, Tarragona, el 27 del señalado mes en la Iglesia Santa Ana, Barcelona, y al día siguiente en la Capilla de l'Esperança, en la misma ciudad. *Estudio para percusión N° 4* fue presentado el 5 de octubre en La Habana, Cuba, por el Ensemble Trok-Kyo que dirige Eduardo Cáceres. *Cuarteto* de cuerdas N° 2 fue interpretado por el Cuarteto Latinoamericano el 19 de enero en el Alumni Concert Hall, Carnegie Mellon, Pittsburgh, Pennsylvania, EE.UU., y el 9 de febrero en el Conservatorio Las Rosas de Morelia, Michoacán, México.

Estreno de obra de Santiago Vera Rivera

El 4 de octubre partió en gira por Argentina y Bolivia el Cuarteto de Guitarras de Chile (Luis Orlandini, Luis Mancilla, Sebastián Montes y Rodrigo Guzmán). En el programa contemplaron *Aporema II* del compositor Santiago Vera Rivera. En Argentina, el Cuarteto de Guitarras se presentó en Buenos Aires (Festival Internacional "Guitarras del Mundo"), Rosario, Santa Fe y Venado Tuerto, y en La Paz y Cochabamba, Bolivia.

Música coral chilena en Estados Unidos

Invitado por la Wake Forest University y la Latin American Music Association de Winston-Salem, North Carolina, viajó a Estados Unidos Guido Minoletti, ex director del Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile.

Ofreció el 29 de octubre de 2005 una charla sobre la música coral chilena con ejemplos auditivos de composiciones desde la Colonia a nuestros días, presentando obras de José de Campderrós (*Kyrie* de la *Misa* en Sol mayor); José Zapiola (*Domine tu mihi lavas pedes*); Domingo Santa Cruz (*Egloga*, fragmento); Alfonso Letelier (*Del cielo a tu corazón* de *Tres madrigales campesinos*); Gustavo Becerra (*La cieca larga*, fragmento); Cirilo Vila (*Canción de luna* de *Tres canciones corales*); Aliocha Solovera (*Paisaje II* de *Tres paisajes de Machado*); Carlos Zamora (*Tenebrae factae sunt*, fragmento), y Violeta Parra (*Gracias a la vida*, fragmento), en arreglo de Alejandro Pino.

El día 30 de octubre, en el contexto de un concierto coral dedicado a la música de las Américas, dirigió obras de los autores chilenos Pedro Humberto Allende (*Se bueno*) y Pablo Délano (*Canciones de Natacha*), al frente del Wake Forest University Concert Choir y del grupo University of North Carolina at Greensboro Chamber Singers.

Estas actividades se realizaron dentro del marco de un evento denominado "A Celebration of Music of the Americas". En esta oportunidad, el director chileno fue galardonado con la distinción "Choral Excellence Award" otorgada por la Latin American Choral Music Association, "por sus 49 años de carrera sobresaliente como director de coros y profesor de Dirección Coral en Chile, Latinoamérica y los Estados Unidos".

Posteriormente, el 3 de noviembre de 2005, invitado por el Profesor Earl Rivers, repitió la charla para los alumnos del programa de magister y doctorado en Dirección Coral del College-Conservatory of Music, Cincinnati, y dirigió el Coro de Cámara de ese plantel en una obra de Alfonso Letelier (*En los brazos de la luna*).

Una editorial musical se mostró interesada en publicar música coral chilena en Estados Unidos.

Obras de Cirilo Vila en París

El 7 de noviembre de 2005, en la Embajada de Chile en Francia, se presentó el dúo formado por la arpista Sofía Asunción Claro y el flautista Lars Craugaard. En el programa interpretado se incluyó *Lunática*, para flauta sola, de Cirilo Vila.

Música de autores chilenos en Lima

El director peruano radicado en Chile, Abraham Padilla, fue invitado a dirigir en el III Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima, 2005. El 8 de noviembre, en el Auditorio del Centro Cultural de España, Padilla dirigió la obra para charango y orquesta *Musicharán* de Celso Garrido-Lecca, actuando Horacio Durán, como solista, junto a la Orquesta del Conservatorio Nacional. El día 12 de noviembre, en el mismo Auditorio, para cerrar el III Festival Internacional, se lanzó el CD *García/Padilla* y se presentó, por primera vez, la recientemente creada Orquesta Intercultural Americana dirigida por Abraham Padilla. El programa comenzó con palabras del señor Ricardo Ramón sobre el Festival y la presentación del disco, luego palabras del director Abraham Padilla relacionadas con el proyecto discográfico *García/Padilla* y, para finalizar, la orquesta, dirigida por Padilla, presentó las siguientes obras: *Pequeña suite peruana*, de Celso Garrido-Lecca; *Vilcanota*, de Armando Guevara Ochoa; *Tres miradas*, *Nuevos juegos*, *Puntos cardinales* (estreno), y *Obertura concertante* (estreno) de Fernando García.

Además, el 13 de marzo, la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Abraham Padilla, interpretó *Primera sinfonía* de Celso Garrido-Lecca.

Música chilena en Montevideo

El 9 de noviembre ofreció un concierto en el Instituto Goethe de Montevideo la pianista chilena María Paz Santibáñez. En el programa interpretado figuraron los siguientes compositores nacionales: Alejandro Guarello (*Pour Klavier*), Andrés Alcalde (*Opiniones*), Pablo Aranda (*Alé*), Boris Alvarado (*Pazzanti*), Eduardo Cáceres (*Fantástica araucánica*), Celso Garrido-Lecca (*Preludio y Tocata*) y Mauricio Arenas Fuentes (*La caja mágica*).

Estreno mundial de Gustavo Becerra en México

El 15 de noviembre, en el Gran Teatro de Tijuana, en el marco del Festival Hispanoamericano de Guitarra de Tijuana, el guitarrista chileno Marcelo de la Puebla estrenó la *Sonata N° 4* para guitarra de Gustavo Becerra-Schmidt. La obra está dedicada por el compositor al guitarrista Marcelo de la Puebla.

Estreno sinfónico de David Serendero en Alemania

El 5 de marzo de 2006, en la Iglesia de San Esteban Wiesbaden, se estrenó *Estampas de la Patria* para contralto, tenor y orquesta, del compositor y director chileno David Serendero. La obra fue interpretada por los cantantes chilenos Ximena de Costanora y Ricardo Iturra, acompañada por el Collegium Musicum Renano y conducida por su director artístico desde hace más de 30 años, el maestro David Serendero. La obra está concebida en cinco movimientos titulados: *Amanecer en la cordillera*, *Muchacha de ojos pardos*, *En la ciudad*, *Tierras mapuches* y *Crepúsculo en el mar*. Los textos son del propio compositor.

Estreno de Federico Schumacher

El 30 de marzo, en el auditorium de la Escuela de Música de la ciudad de Nevers, se estrenó la versión larga de ¡*Whishh...*! del compositor chileno, radicado en Europa, Federico Schumacher. En esa oportunidad también se estrenó *El punto inmóvil* (8 pistas), encargo del APREM hecho recientemente a Schumacher.

Otras noticias

60° aniversario de la Revista Musical Chilena

El 12 de diciembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, se realizó un acto conmemorativo de los 60 años de vida de la *RMCh*, la publicación periódica sobre música más antigua de habla castellana. La ceremonia fue presidida por el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, profesor Pablo Oyarzún, el Director de la *RMCh*, profesor Luis Merino, el Director del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, profesor Mario Silva, además de los ex Directores de la *RMCh* y Premios Nacionales de Arte en Música Juan Orrego-Salas y Cirilo Vila. Durante la ceremonia, la contralto y profesora de la Facultad de Artes, Carmen Luisa Letelier, y la pianista y Premio Nacional de Arte, mención Música, Elvira Savi, interpretaron *Balada* de Alfonso Letelier, con texto de Gabriela Mistral, y *Yo no tengo soledad* de Juan Orrego-Salas, también con texto de Gabriela Mistral. Usaron de la palabra el Decano de la Facultad, el Director de la *RMCh*, el Director del Departamento de Música y Sonología y el maestro Juan Orrego-Salas, cuyas palabras se transcriben a continuación:

"La *Revista Musical Chilena* nació en la primigenia de mi vida de compositor, en 1945. Desde entonces me ha acompañado tanto en la intimidad de haber sido su director durante cuatro años, como en la distancia de mi residencia en Estados Unidos. Hasta allí —a mi hogar en Bloomington, sede de la Universidad de Indiana— me ha llevado el mensaje del acontecer de la música en el mundo y la presencia de esta en Chile. Y a lo largo de los sesenta años que hoy conmemoramos me ha abierto generosamente sus páginas para expresar mis ideas.

Hoy evoco todo esto con emoción y orgullo.

En aquel tiempo Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con el apoyo del Rector Juvenal Hernández, abrieron las compuertas a un torrente de iniciativas, como fueron la creación del Instituto de Extensión Musical bajo cuyos auspicios habría de operar la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro de la Universidad de Chile, estableció el sistema de premios a la composición musical, y los festivales-concurso de música chilena, en que se confirió al público el ser parte de un gran jurado en la selección de las obras de sus músicos; todo esto agregado a la instalación del Instituto de Investigaciones bajo cuyos auspicios se realizó el estudio del folclore, de la música vernácula y tradicional. Con el apoyo del Ministerio de Educación se montaron los conciertos educacionales y con la del Instituto Interamericano de Educación se realizó una extensa labor de apoyo a la enseñanza de la música en las escuelas. Los nombres de los más connotados maestros del mundo, como Kleiber, Busch, Scherchen, Von Karajan, Celibidache, Markevitch, Ormandy, Martinon, Paray, J.J. Castro y otros quedaron entonces unidos al historial de nuestras temporadas de conciertos sinfónicos, junto a los de Armando Carvajal y Víctor Tevah.

Fue también la época en que la actividad musical del país comenzó a expandirse más allá de la Universidad de Chile, con la existencia del glorioso Coro de Concepción y su director Arturo Medina, el establecimiento de la Orquesta Filarmónica Municipal bajo la dirección de Juan Matteuci y mucho más.

La *Revista Musical Chilena* nació entonces envuelta en este flujo de imaginativas actividades e invenciones, las que comentó y promovió.

El que esto constituyese un modelo en el extranjero pude comprobarlo en mi primera estadía en Estados Unidos y luego en mis visitas a Inglaterra, Francia e Italia para dirigir el estreno fuera de Chile de mis *Canciones castellanas*, en el XIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Taormina.

Desde entonces —durante seis décadas— la *Revista Musical Chilena* se ha mantenido llevando el mensaje de nuestra música a otros lugares e informado a sus lectores de la actividad musical de otros rincones del planeta.

En 1945 Vicente Salas Viu, su primer director, comenzó a ordenar su contenido, solicitar las primeras colaboraciones dentro y fuera de las fronteras de Chile, establecer una vasta red de intercambio, concebir secciones permanentes a cargo de diferentes especialistas y cuidar con rigor el lenguaje y presentación, junto con redactar una apreciable cantidad del material informativo de conciertos.

Al cabo de cinco años de su publicación inicial, con un formato ya bien establecido y una creciente lista de suscriptores, se me solicitó reemplazar a Salas Viu en la dirección de la *Revista*, ya que lo habían nombrado director del Instituto de Extensión Musical.

Considerando que la *Revista* entonces circulaba de preferencia entre bibliotecas especializadas, investigadores y músicos, decidí enfatizar el carácter musicológico de esta, confiriéndole un mayor espacio a ensayos más extensos y rigurosos, y establecerla como una publicación trimestral, de mayor volumen, en lugar de mensual, como había sido hasta el momento. Ejemplos de esta nueva orientación y formato fueron los números dedicados a la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach que reuní en 1950 y los que se dedicaron a ensayos sobre las obras presentadas en los Festivales de Música Chilena y a los compositores distinguidos con el Premio Nacional de Música.

Mi sueño entonces fue elevar la *Revista Musical Chilena* al nivel de la *Revue Musicale Française* o del *Musical Quarterly* de Estados Unidos.

Mis años de intimidad como director de esta se sucedieron felices e interesantes hasta 1952, abriendo sus páginas no sólo a las ideas de un crecido número de musicólogos y pensadores, sino también a la actividad musical del país y el exterior, al trabajo de nuestros compositores y presentaciones de su música dentro y fuera del país y a las actuaciones de nuestros ejecutantes.

Después de esto siguió volando el verbo en sus páginas, describiendo el acontecer de nuestra música y transportándolo a otros lugares del planeta, conducido por otros directores, como Leopoldo Castedo, Pedro Mortheiru, Cirilo Vila, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Samuel Claro, Magdalena Vicuña y Luis Merino, y en dos oportunidades por un Consejo Directivo.

Pero hoy quiero rendir un homenaje a quienes merecen un especial reconocimiento en este espacio, aquellos que desde el rincón de sus escritorios, desde sus posiciones de una dedicación absoluta y sin reparar en títulos y jerarquía, le han mantenido a la *Revista Musical Chilena* el corazón latiendo, como han sido Magdalena Vicuña –que en paz descansa– y hoy Fernando García.

Desde los años de su fundación hasta el presente ha llegado la palabra informada del ensayista, historiador, etnomusicólogo, compositor e intérprete para ser divulgada por la *Revista Musical Chilena*. Los nombres de algunos pueden haberseme extraviado en los vuelcos de mi memoria octogenaria, a quienes pido disculpas. Pero no olvido en los años en que fui su director, los del historiador Eugenio Pereira Salas, los compositores Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel y Gustavo Becerra, el musicólogo Vicente Salas Viu, el crítico musical Daniel Quiroga, los folcloristas Carlos Lavín, Pablo Garrido, Manuel Dannemann, Raquel Barros y tantos otros que desde sus propias especialidades en Chile expresaron sus ideas para ser difundidas por el mundo de habla española. Y más allá de nuestras fronteras, llegó entonces el sabio y profundo pensamiento de Robert Stevenson, Francisco Curt Lange, Carlos Vega, Vicente Mendoza, Raúl Cortázar, Isabel Aretz, Luis Sandi, Lauro Ayestarán, Luis Heitor Correa de Azevedo y tantos otros.

Así ha transcurrido la vida de la *Revista Musical Chilena*, que en la órbita de la lengua española no hay otra que supere sus seis décadas de existencia. Pero no es sólo la extensión del tiempo en que ha circulado o sus lomos ocupando espacios crecientes en los estantes de las bibliotecas lo que hoy debemos celebrar, sino que la solidez del mensaje que ha acarreado y el contenido de este.

Alabémosla entonces, como el Salmo 150 lo expresa;

'En la extensión de su fortaleza
por sus grandes proezas
conforme a la muchedumbre
de su grandeza'.

Agradezco profundamente el homenaje que se rinde en esta oportunidad junto a mis colegas Alfonso Letelier y Cirilo Vila, más aún cuando he sido yo el que pretendía sólo celebrar los sesenta años de nuestra mejor amiga: la *Revista Musical Chilena*.

Muchas gracias."

Distinciones a nuestros músicos

El 19 de octubre pasado, el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes rindió un homenaje a la pianista, Profesora Emérita de la Universidad de Chile y Premio Nacional de Arte,

Elvira Savi. En esa oportunidad se descubrió una placa en la Sala donde ejerció la docencia, ocasión en que el Director del Departamento Mario Silva pronunció algunas palabras.

El 21 de octubre, en el Teatro de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica de Chile rindió un homenaje al violonchelista Roberto González y al compositor Juan Orrego-Salas por haber dedicado fructíficamente una vida a la música.

El XXXII Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", en esta ocasión dedicada al violín, se efectuó entre el 5 y el 12 de noviembre. La obra obligatoria se le solicitó al compositor Carlos Riesco, la que se titula *Composición concertativa*.

El 16 de noviembre, el Círculo de Críticos de Arte de Chile entregó los Premios a la Trayectoria, acto que se efectuó en la Corporación Cultural de Las Condes. En la categoría música el premio recayó en el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y en ópera en el programa Encuentro con la Ópera del Teatro Municipal de Santiago.

En los días 19 y 20 de noviembre finalizó el I Concurso de Composición "Luis Advis" en los géneros popular y clásico respectivamente. Los premiados en este concurso organizado por el Consejo de Fomento de la Música Nacional y dedicado a Gabriela Mistral, fueron: en música popular, Carlos Canales 1^{er} premio, por *Las niñas de Gabriela*, y Leonardo Guzmán, 2^o premio, por *Vuelo en el mar*; y en música clásica (obra para orquesta beethoveniana, aproximadamente), Nicolás Espinoza, 1^{er} premio, por *La flor del aire*, y Cristián Mezzano, 2^o premio, por *Cantos que amabas*. Se debe resaltar que en género clásico se recibieron 41 obras.

El 22 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, la profesora Julia Grandela del Río recibió de manos del Rector, Prof. Luis A. Riveros, la Medalla Universidad de Chile por haber cumplido 40 años en la Corporación.

El 24 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad Chile, el Prof. Cirilo Vila Castro, Premio Nacional de Arte, mención Música 2004, recibió la Medalla Rectoral de dicha Universidad.

Al día siguiente, en el mismo lugar, la profesora Georgina González Mora y el profesor Aliocha Solovera Roje recibieron la Distinción al Mejor Docente de las Carreras de Pregrado de la Universidad de Chile.

El 29 de noviembre de 2005 el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor confirieron la distinción "Charles Ives" 2006 al compositor y Premio Nacional de Arte 1971, radicado en Alemania, Gustavo Becerra Schmidt.

En la Municipalidad de Santiago, el 20 de diciembre, el alcalde Raúl Alcalá presidió la ceremonia de entrega del Premio Municipal y de los Juegos Florales Gabriela Mistral. El Premio Municipal de Arte, mención música docta, recayó en el director Juan Pablo Izquierdo y en la pianista Elisa Alsina, académica de la Universidad de Chile.

La profesora Elisa Alsina también fue distinguida con la Condecoración al Mérito Amanda Labarca 2005, distinción que recibió en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 27 de diciembre. La medalla le fue entregada por el rector de la Corporación, Prof. Luis A. Riveros.

En el marco de la celebración del 19^o aniversario de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, en enero pasado, en la Terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, se presentó la Campaña MUS.cl, "Ojo con la música chilena". En la oportunidad, también se rindió un homenaje al cantautor Patricio Manns, siendo galardonado como Figura Fundamental de la Música Chilena.

El 24 de enero de 2006, en el Salón Montt Varas del Palacio La Moneda, se entregaron los Premios a la Música Nacional "Presidente de la República" 2005. En esta oportunidad fueron distinguidos Alejandro Gwarello (Música Clásica), Hernán Núñez y Luis Aráneda (Música Folclórica), Tommy Rey (Música Popular), Peer Music (Edición Musical) y Sello Azul (Productor Fonográfico).

Premian a músicos de la X Región

El 6 de enero de 2006, en la Intendencia Regional en Puerto Montt, se realizó la tercera entrega anual de los Premios de Arte de la Región de Los Lagos. Este año se galardonó la trayectoria de la Banda Bordemar que recibió el Bastón de Mando de las Artes Regionales, tallado en madera creado por el artista ancuditano Luis González. Además, el premio para los artistas avanzados recayó en el disco *La Isla de Los Muertos*, del grupo valdiviano de rock La Desoorden, obra basada en escritos del poeta Castreño Manuel Zúñiga sobre unos trágicos acontecimientos ocurridos a comienzos del siglo pasado en Caleta Tortel. El premio para artistas consagrados la obtuvo el compositor y pianista puertomontino

y director de la Banda Bordemar, Jaime Barría Casanova, por el disco *Piano*, que contiene algunas de sus obras para ese instrumento interpretadas por él.

Día de la música nacional 2005

El 20 de noviembre se celebró en todo el país el Día de la Música Nacional, dedicado este año a Violeta Parra. En esta celebración, organizada por el Consejo Nacional de la Cultura, participaron activamente los músicos y las distintas organizaciones musicales de las diferentes regiones. Ejemplo de ello fue lo programado por la Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC) que invitó a todos los Coros de Chile a cantar, a las 12 hrs. en punto de ese día, *Gracias a la vida* de Violeta Parra, “en cualquiera de sus versiones a una o varias voces”, como estableció en su convocatoria.

Homenaje a Rudolph Lehmann

El 10 de noviembre, en el Instituto Cultural de Providencia, se realizó un recital en conmemoración del 30º aniversario del fallecimiento del profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Rudolph Lehmann. En el homenaje actuaron alumnos de la cátedra de piano del profesor Fernando Cortés Villa.

Celebración de los 50 años del Grupo Cuncumén

En el Teatro Providencia, el 3 de diciembre pasado, el grupo Cuncumén celebró sus 50 años de vida con un concierto de música tradicional chilena. La presentación del Cuncumén será grabada por el Sello Alerce para la realización de un dvd.

El Ballet Nacional Chileno cumplió 60 años de vida

El 24 de noviembre se inauguró, en el patio Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, la exposición conmemorativa “60 años de Historia del Ballet Nacional Chileno”, ocasión en que la Compañía presentó fragmentos de *Cuerpos* de Gigi Caciuleanu, su director y coreógrafo. Al día siguiente, en el Teatro de la Universidad de Chile, el BANCH realizó el estreno mundial de la obra *Noche Bach*, creación coreográfica de Gigi Caciuleanu, con música de J.S. Bach: *Conciertos de Brandenburgo* N° 5 y N° 3 y *Jesu, meine Freude*, motete, obras que fueron interpretadas por la Camerata Vocal de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino Klinge. *Noche Bach* se repitió los días 25, 26, 28 y 29 de noviembre y 2 y 3 de diciembre de 2005.

Compositores en el ballet, teatro y cine

El Colectivo Catedral, dirigido por Italo Tai, inició el 19 de octubre una serie de presentaciones de *La Ciudad de los Césares Perdidos* en el Teatro Huemul. El director es el creador del espectáculo, en el cual combina danza aérea, magia, performance, imágenes y tecnología, sin olvidar que es bailarín de danza contemporánea. El vestuario de la obra es de Beatriz Zamora, las máscaras son de Ángel Saavedra, la escenografía de Raúl Aguirre y la música fue compuesta por Humberto Dumont y el propio Italo Tai.

El 22 de noviembre se presentó, en el Teatro Oriente, el Ballet de Santiago con *Cuerpos pintados* y *Los pájaros de Neruda*. En la creación musical participó el colectivo de música de *Cuerpos Pintados*, integrado por Gabriel Vigliensoni, Carlos Cabezas, Federico Schumacher, Cristien Heïn y Jannette Pualuan.

El 23 de agosto, en el London Film Festival –el certamen cinematográfico más prestigioso del Reino Unido–, se presentó la película *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna. Este fue su debut europeo y se logró gracias a la gestión de Katia Chornik, violinista radicada en Londres. La cinta muda se proyectó con acompañamiento musical en vivo, donde Katia Chornik y Julia Robert (violines), Graham Walker (violonchelo), Tanya Ursova (piano), Cameron Todd (trompeta) y Joel Farland (percusión) interpretaron la música de Horacio Salinas –originalmente para orquesta de cámara– en arreglo de Katia Chornik para el conjunto señalado.

En el XII Festival Internacional de Cine de Valdivia, realizado en octubre de 2005, el jurado entregó el premio a la Mejor Banda Sonora, que se lo llevó la cinta chilena *Play*, con música compuesta por Joseph Costa y Mare Hellner. La película es de Alicia Sherson.

A partir del 1 de octubre en adelante, en la Carpa Teatro del Parque Araucano, se ofrecieron funciones del espectáculo teatral para niños *Pájaros*, con dramaturgia de la Compañía Kerubines. La obra, dirigida por Vasco Moulian, tiene música de Juan Pablo López.

En enero de 2006 la Compañía Apasionada por Shakespeare, dirigida por Miguel Ángel Bravo, presentó, en la Sala Arena, *Hamlet, el cantar de la venganza*, adaptación del *Hamlet* de William Shakespeare. La música de la puesta en escena es de los compositores Sebastián Horta y Daniel Baeza.

El 30 de marzo de 2006 se estrenó la película chilena *Fuga*, dirigida por Pablo Larraín. La música para dicha cinta fue compuesta por Juan Cristóbal Meza.

X Premio de Musicología Casa de las Américas

Entre el 28 de noviembre y el 2 de diciembre de 2005, la Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, abrió sus puertas a destacados investigadores de todo el Continente Americano con ocasión del X Premio de Musicología y el IV Coloquio Internacional de esa disciplina. Al Premio se presentaron 21 obras procedentes de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, obras que fueron analizadas por un jurado compuesto por cinco distinguidos musicólogos. Éste emitió su veredicto el 1 de diciembre y en el acta del jurado se lee:

“Reunido en la Ciudad de La Habana el 1° de diciembre de 2005, el jurado integrado por Rubén López-Cano (México), Miriam Escudero (Cuba), Marita Fornaro (Uruguay), Juan Pablo González (Chile) y Juan Francisco Sans (Venezuela), resuelve:

Se otorga, por unanimidad, el Premio de Musicología Casa de las Américas 2005 a la obra *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930*, de Alejandro L. Madrid, de México.

Este trabajo presenta una nueva aproximación a la dicotomía nacionalismo/modernismo en música. Demuestra cómo estas categorías varían de acuerdo al momento histórico en que han sido utilizadas socialmente. El texto aborda la obra musical como “mapa” de la sociedad, transitando desde la historia de las ideas a la historia de la música. Utiliza un marco teórico actualizado y lo aplica con eficacia a realidades locales; explicita los métodos de análisis musical empleados; y adopta una postura crítica ante las fuentes históricas. Revela un enfoque innovador respecto a compositores que ya han sido estudiados desde la musicología.

El jurado decidió otorgar mención honrosa a la obra de María Gabriela Gueembe, de Argentina, *Vanguardia situada: una retórica de pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vavén*, de Susana Antón.

Este trabajo revela gran capacidad para llevar al plano musical teorías sociológicas latinoamericanas sobre identidad y teorías estéticas sobre vanguardias en el siglo XX. Posee claridad de propósitos, desarrolla una adecuada discusión del estado del arte. Aporta una discusión informada, crítica y vinculante de conceptos teóricos recientes que permite el estudio de la música latinoamericana actual desde una perspectiva renovada.

El jurado ha querido destacar el acierto que ha tenido Juliana Pérez González, de Colombia, en su trabajo *Las historias de la música en Hispanoamérica: un balance historiográfico (1876-2000)*, el elegir el tema de la historia de la música latinoamericana en su conjunto desde una perspectiva historiográfica. Esfuerzos como este son de gran utilidad para el desarrollo de una musicología integrada en América Latina.

Miriam Escudero (Cuba), Marita Fornaro (Uruguay), Juan Pablo González (Chile), Rubén López Cano (México) y Juan Francisco Sans (Venezuela)”.

Libros y publicaciones periódicas recientes

El 28 de octubre de 2005, en el marco de la XXV Feria Internacional del Libro de Santiago, el Fondo de Cultura Económica presentó el libro *Carambola. Vidas en el jazz latino*, del conocido especialista Luc Delannoy. La obra fue comentada por Raúl Gutiérrez, Álvaro Menanteau y Arturo Venegas.

El 5 de noviembre, también con ocasión de la XXV Feria Internacional del Libro de Santiago, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Comisión Bicentenario de la Presidencia de la

República, presentaron el libro *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora* de José Miguel Varas y Juan Pablo González. Este es un valioso aporte al conocimiento de lo realizado en las distintas vertientes de la música chilena del siglo XX, cuando Chile está por cumplir su segundo centenario como país independiente.

En la presentación del libro participaron José Miguel Varas y Valentín Trujillo y contaron con las actuaciones de Margot Loyola, Edward Browne, Ángel Parra Trío e Inti Illimani Histórico. Las 518 páginas del libro, prologado por el Director General de la SCD, Santiago Schuster, fueron ordenadas en dos grandes secciones. La primera, elaborada por el escritor y hombre de radio José Miguel Varas, es una visión de éste de los acontecimientos vividos por la música nacional durante el siglo pasado, de la experiencia de otros actores del acontecer musical local a los cuales consultó y de las informaciones recogidas en fuentes diversas, principalmente textos escritos por quienes participaron en la vida musical de esa época. Esta primera parte se titula "Crónica de una historia sonora" y aborda doce temas de la música nacional de entonces. La segunda sección, llamada "Antología de una historia sonora", fue elaborada por el musicólogo Juan Pablo González y está dividida en ocho capítulos que marcan dos distintos períodos histórico-musicales del siglo XX chileno. Esta segunda parte del libro es una muy importante colección de escritos aparecidos en el transcurrir del siglo XX en diferentes medios nacionales, de variados autores. Al respecto, González, en la "Introducción" a esta segunda sección, señala: "Hemos intentado incluir a todos los interlocutores musicales relevantes, cuyo discurso revele el estado de la creación, interpretación, pensamiento, producción o consumo musical en Chile en el momento en que fue publicado", adelantando así el valioso contenido de la selección presentada.

El libro *En busca de la música chilena* se complementa con una selección de música chilena creada en el siglo XX y contenida en 4 CD, dos de ellos dedicados a la música de raíz y popular chilena y otros dos que incluyen música docta. Esta completa y valiosísima colección de más de 70 creaciones fue realizada por los integrantes del Comité de Publicaciones de la SCD: Gabriel Castillo, Juan Pablo González, Sergio Tilo González, Alejandro Guarello, Eduardo Peralta y Rodrigo Torres.

Finalmente, se debe señalar que esta importante obra titulada *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora* está dedicada al fallecido músico Luis Advis, entusiasta impulsor del proyecto.

El 12 de diciembre, en la Sala Isidora Zegers, Pablo Ortiz H. y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes realizaron el lanzamiento del libro de partituras y CD *Estela Cabezas E. Tres Estudios melódicos para piano*, obra financiada por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional. En la ocasión la pianista Virna Osses interpretó los *Estudios* N° 1, N° 2 y N° 3 de Estela Cabezas.

El 15 de diciembre, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se presentó el libro *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida* de Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Arte 1992. Estas memorias del galardonado compositor nacional fueron publicadas por Ediciones Universidad Católica de Chile. Sus 453 páginas son el testimonio de una vida dedicada a la música, de la riqueza de los encuentros y experiencias del creador con importantes personas de la vida musical chilena e internacional, a lo que se suman reflexiones acerca de más de sesenta años como compositor, maestro y estudioso del medio musical. El acto de presentación del libro de Orrego-Salas fue presidido por Francisca Alessandri Cohn, Vicerrectora de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), y de Jaime Donoso Arellano, Decano de la Facultad de Artes, quien inició el acto académico. El libro fue presentado por el musicólogo Juan Pablo González y por Carlos Altamirano Orrego, y agradeció en breves palabras, Orrego-Salas. En la ocasión, el Coro de Cámara de la PUC, dirigido por Mauricio Cortés, interpretó dos obras de Juan Orrego-Salas y el guitarrista Francisco Oyarzún presentó *Esquinas* del mismo compositor.

El 21 de diciembre pasado, el Consejo Nacional del Libro y la Lectura, LOM ediciones, el Centro Cultural de España y el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional presentaron el libro *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900* de Maximiliano Salinas Campos, historiador de la Universidad de Santiago de Chile. La obra fue comentada por el profesor Fidel Sepúlveda, del Instituto de Estética de la PUC, y el actor popular Víctor Quiroga, de la Escuela de Teatro de la Universidad Bolivariana. En la ocasión los cantores Domingo Pontigo, de San Pedro de Melipilla, Manuel Gallardo, de Aculeo, y Santos Rubio, de Puntilla de Pirque, presentaron una muestra de Canto a lo Divino dedicada al niño de Dios.

El 9 de marzo de 2006, en la Plaza Mulato Gil, el Ministro de Cultura, José Weinstein, presidió el acto de presentación del libro *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*,

editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En el mencionado libro aparecen trabajos de diferentes especialistas sobre los distintos asuntos culturales abordados y el tema de la música está a cargo del musicólogo Juan Pablo González, quien escribió el artículo "Música chilena en democracia".

Desde Lima, Perú, se ha recibido la revista *Arariwa*, vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF "José María Arguedas", las ediciones correspondientes al año 2, número 4 (mayo, 2005) y número 5 (noviembre, 2005). En el N° 4 aparecen colaboraciones de Chalena Vásquez ("La Dirección de Investigación como parte de la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas"), Víctor Hugo Arana Romero ("Tributo a don Pedro Alvarado"), Ana Quiñe Sosa ("Acerca de una historia"), Jorge Palomino Huamali ("Calificación y registro nacional de intérpretes del folclore peruano"), Carlos M. Mansilla Vásquez ("Radiografiando instrumentos prehispánicos") y otros. En el N° 5 de *Arariwa* se incluyen artículos de Roel Tarazona Padilla ("El trabajo de campo: una experiencia vivencial significativa rigurosa y confiable, necesaria para la investigación científica"), Félix Anchi A. ("Investigación etnográfica. Trabajo de campo: Procesos de aprendizaje fuera de la Escuela"), Jorge Millones ("San Bartolomé de Tupe. Retomando la tradición"), Gledy M. Mendoza Canales ("Viaje de campo: Derrepente... aprendemos mucho..."), Marino Martínez Espinoza ("Un viaje por mar y tierra: Ciudad y puerto Eten") y otros. También de Lima se recibió el boletín informativo de la Escuela Nacional Superior de Folclore "José María Arguedas" *Tupanakuy*, año 4, N° 13, diciembre de 2005. En esta edición aparecen, entre otros, trabajos de Betsy Recavarren ("En memoria de Mildred"), Antonio Tamayo ("El hombre del pampapiano"), Roel Tarazona ("Caras y máscaras") y Omar Ponce ("La visita de Horacio").

El 28 de octubre de 2005, en la Iglesia de Los Ángeles Custodios, se realizó la presentación del nuevo CD del conjunto Capilla de Indias, titulado *Codex Martínez Compañón*. Este disco se grabó en ocasión de la gira del conjunto a Francia. Algunas de las obras grabadas se interpretaron en el lanzamiento del CD.

La *RMCh* recibió *Resonancias* N° 17 del mes de noviembre de 2005, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En sus páginas se encuentran trabajos de Carmen Peña ("Coloquio: Actualidad musical en Chile"), Agustín Ruiz ("Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folclore musical o Música popular?"), Juan Francisco Sanz ("Un Scherzo en busca de autor"), además de reseñas de discos, publicaciones y otras informaciones.

Nuevos fonogramas en circulación

El 7 de diciembre de 2005, en la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó un concierto de lanzamiento del disco *Ensamble Serenata*, proyecto de creación artística de Claudio Acevedo, financiado por el Departamento de Investigación de la Casa de Bello, en él participó la agrupación homónima, integrada por Guillermo Milla, oboe; Hernán Jara, flauta travesera y zampona; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, cajón peruano, congas y bongó; Claudio Acevedo, charango, tiple, cuatro, acordeón y zampona, y Mauricio Valdebenito, guitarra, cuatro y mandolina. Este nuevo CD del Ensamble Serenata incluye obras de sus integrantes y arreglos de piezas de otros autores, siempre en busca de lo americano.

El 13 de diciembre, en La Chascona, se lanzó la banda sonora del ballet *Carne de aire*, de Gigi Caciuleanu, que estrenó el Ballet Nacional Chileno con ocasión de los 100 años del nacimiento de Pablo Neruda. La música es electroacústica y fue compuesta por Alfredo Bravo, con la voz de Alexander Baxter.

El 6 de enero de 2006, en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó el CD *Bicentenario del piano chileno*, volumen 2, editado por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Este volumen, como el primero, fue grabado por el distinguido pianista Armands Abols y contiene obras de Enrique Soro (*Sonata* N° 3), Domingo Santa Cruz (*Cinco poemas trágicos*), Carlos Lavín (*Suite Andine*), Carlos Riesco (*Sonata*), Fernando García (*Nueve relatos*) y Santiago Vera (*Tres temporarias*).

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Silvia Contreras y Julia Grandela. *Desde el piano... la armonía*. Santiago: Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005. 233 pp.

El presente trabajo intenta una de las empresas clave en todo proceso de enseñanza-aprendizaje, esto es, la vinculación entre la teoría y la práctica. En este caso, se trata fundamentalmente de la teoría de la armonía y la práctica del piano. Las autoras, ambas académicas del Departamento de Música y Sonología, han buscado presentar el aprendizaje de la armonía, que suele ser algo árido, tedioso y desvinculado respecto a la "música viva", como una experiencia práctica, relacionada directamente con el hacer música. Para ello presentan una serie de ejercicios pensados para distintos niveles de destreza pianística, integrando el enfoque teórico y el enfoque estilístico, de modo que se pueda establecer y vivenciar una relación fluida entre piano, armonía, recreación estilística, composición e improvisación.

El texto consta de tres grandes partes, dedicadas respectivamente a la armonía tonal (la más extensa, con nueve capítulos), la armonía modal y la armonía de comienzos del siglo XX. En cada una de estas partes se despliegan breves explicaciones teóricas y gran cantidad de ejemplos prácticos, varios de ellos creados por las académicas y otros procedentes de la literatura musical occidental, desde el medioevo hasta el siglo XX. De este modo, la "música viva" que se pretende estimular deviene indisolublemente ligada con la herencia musical de siglos atrás.

Desde un punto de vista formal, nos parece que en una futura edición debieran corregirse algunos detalles de estructura global del libro. Por ejemplo, cada capítulo tiene una breve introducción, pero no hay tal en el capítulo IX de la primera parte. En algunos casos faltan explicaciones, a veces tan sólo una frase o una palabra, sobre cómo realizar algunos ejercicios (por ej., el N° 11 del ejercicio 14). Falta numerar los ejercicios en la tercera parte y sería conveniente agregar un índice de ejemplos con obras, edición y compositores, y el origen de varios de ellos. Además, convendría añadir referencias bibliográficas más extensas y completas de las fuentes consultadas y de las que proceden algunos ejemplos, especialmente si consideramos una eventual circulación de esta obra más allá de los muros institucionales y de generaciones de académicos y estudiantes que conocen, por ejemplo, la "Antología Apel", pero el conocimiento de esta fuente por tal nombre (que no es el oficial) no está garantizado para otros contextos o futuras generaciones.

Precisamente, desde un punto de vista del contenido, creemos que este libro es un aporte de alto valor y cumple cabalmente sus propósitos. Se trata de una obra que enriquecerá el material didáctico de profesores y estudiantes de armonía, composición, piano y otras disciplinas afines, y se enmarca claramente en el contexto de renovación y reforma curricular en el que actualmente se encuentra la Universidad de Chile en general y la Facultad de Artes, con todos sus departamentos, en particular. Esperamos que esta contribución sea seguida por otras, tanto de estas maestras como de otros académicos del Departamento de Música y Sonología que, sin duda, tienen mucho que aportar para el desarrollo de la disciplina musical.

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

Cuadernos de Música Iberoamericana. Volumen 10, 2005. Segunda época. Órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid), publicación semestral, 277 pp.

El año 2005 terminó con un acontecimiento trascendental para la musicología de habla castellana digno de ser destacado y celebrado: la reaparición de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, prestigiosa revista española ausente de la vida musical desde hacía cuatro años.

Cuadernos de Música Iberoamericana comenzó a publicarse en 1996, bajo el alero de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), como un "órgano científico y de estudio de la SGAE" y también como "el órgano de expresión del Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS)",

Revista Musical Chilena, Año LX, Enero-Junio, 2006, N° 205, pp. 105-107

persiguiéndose, de esta manera, “facilitar el desarrollo y dinamización de la investigación musical y musicológica de ambos continentes, y con ello, agilizar las mutuas interrelaciones, creando, desde el patronazgo de la SGAE, un espacio intercontinental de reflexión y estudio sobre la realidad musical, histórica y actual de la música hispana. Quiere favorecer así la cooperación y el intercambio de información sobre nuestras respectivas historias e investigaciones”. Las citadas son palabras preliminares escritas en el primer volumen de la revista por Eduardo Bautista García, Presidente del Consejo de Dirección de la SGAE.

Los conceptos recién señalados son reiterados por el mismo autor en el “Prólogo” del volumen 10, del año 2005, que corresponde al primero de la segunda época de la publicación –pero ahora como Presidente del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)– cuando escribe: “La revista renace con vocación iberoamericana: pretende continuar siendo un órgano para el desarrollo y dinamización de la investigación entre España y América, y con ello favorecer la cooperación e intercambio de información sobre nuestras respectivas historias musicales. En este sentido perpetúa el gigantesco esfuerzo realizado con el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* centrado en vertebrar la musicología y los musicólogos de ambos continentes. Ello queda patente desde el momento en que muchos de los protagonistas de aquel gran proyecto están presentes de nuevo en esta aventura como representantes de sus países”.

Otras señales claras de las intenciones de continuidad de la revista son la mantención de su periodicidad semestral y la ratificación de su director, que sigue siendo el distinguido musicólogo español Emilio Casares Rodicio –uno de los gestores y realizadores principales del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*– encargado de conservar la línea editorial iberoamericanista que se había planteado *Cuadernos*, como se ha visto, desde su fundación.

Lo novedoso de la segunda época de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, es que esta reputada publicación musicológica renace como el órgano científico del ICCMU, siendo sus patronos la Universidad Complutense de Madrid, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, la Dirección General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y la SGAE. Algunos de estos organismos ya habían participado en la primera época de la revista. El prestigio de estas instituciones, particularmente el que ha ido alcanzando el ICCMU, es garantía de la calidad académica superior de las colaboraciones que aparecen en esta nueva etapa de *Cuadernos de Música*, y el alto nivel musicológico de los artículos del volumen 10, 2005, de la publicación, así lo evidencian.

Luego del “Prólogo” de Eduardo Bautista, el artículo inicial del volumen mencionado es del musicólogo chileno Alejandro Vera y se titula “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile Colonial” (pp. 7-33). Este trabajo tiene mucho interés para la musicología chilena, pues entrega una serie de antecedentes que demuestran que el reino de Chile estableció y mantuvo vínculos musicales con el exterior y que constantemente recibió música y músicos extranjeros, por lo menos desde el siglo XVII, contradiciendo así lo sostenido por investigadores nacionales anteriores que plantearon que estos nexos eran casi inexistentes hasta fines del siglo XVIII. Sin duda, este ilustrativo y ameno artículo de Vera es una contribución sustancial al estudio de la música colonial de Hispanoamérica –particularmente de la chilena– y su contenido se ha podido transmitir a la comunidad musicológica gracias a *Cuadernos*, al reiniciar sus actividades.

Dos investigadores argentinos completan el pensamiento musicológico latinoamericano incluido en el volumen 10 de *Cuadernos de Música Latinoamericana*. Uno es Bernardo Illari, que escribe “Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola” (pp. 137-223) y el otro, Leonardo Waisman, que publica “Música antigua y autenticidad: ideología y práctica” (pp. 255-268). Illari desarrolla un sólido estudio en torno a la música –particularmente a las canciones– del compositor argentino decimonónico Juan Pedro Esnaola, autor casi desconocido en nuestro continente más allá de las fronteras de su patria natal. Este fenómeno, tan común entre los compositores de Latinoamérica, hace que uno de los méritos de la investigación de Bernardo Illari y su publicación, sea permitir que quienes se interesen por la música de Iberoamérica tengan una importante y completa fuente de consultas. Por su parte, Waisman plantea en su artículo atractivas y novedosas ideas relacionadas con la interpretación de la llamada “música antigua”, que en nuestros países ha tenido, en las últimas décadas, un resurgimiento significativo.

Cuatro son los aportes a la investigación de la música hispana que figuran en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 10, 2005. Ellos son los artículos firmados por los musicólogos Emilio Casares (“Rossini: la recepción de su obra en España”, pp. 35-70), José Ignacio Suárez (“La recepción de la

obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876”, pp. 71-95), Leticia Sánchez de Andrés (“Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano”, pp. 97-136) y Celsa Alonso (“El beat español: entre la fivolidad, la modernidad y la subversión”, pp. 225-253). La diversidad de las temáticas abordadas en los estudios indicados dan cuenta de los avances e intereses de la musicología española de hoy. Los trabajos de Casares y Suárez están referidos, como sus títulos lo adelantan, a la vida musical de España en el siglo XIX y las influencias externas, específicamente de Rossini y Wagner, demostrando la importancia que ambos tuvieron, en sus respectivos momentos, sobre la composición local y las preferencias estéticas del medio. Por su parte, Leticia Sánchez de Andrés rescata la figura polifacética –hoy casi totalmente olvidada– de Gabriel Rodríguez Benedicto (1829-1901). Como se constata en el informado escrito de la musicóloga Sánchez de Andrés, Gabriel Rodríguez es un notable actor en el desarrollo de la canción española culta. Por lo tanto, recuperar su figura para la historia de la música hispana debe ser celebrado. Finalmente, en *Cuadernos* (volumen 10), se incluye una colaboración del mayor interés de Celsa Alonso, relacionada con la música *beat* española. En el texto la autora ofrece argumentos que demostrarían que el *beat* español conformó un marco de textos y prácticas culturales difíciles de interpretar, durante el proceso de modernización de España de mediados de la década de 1960, y no fue un factor despolitizador ni desmovilizador. Este artículo se inscribe en la tarea autoimpuesta por algunos musicólogos hispanos, que pretende analizar el papel que jugó la música popular durante el franquismo, tema que no ha sido suficientemente estudiado.

El relevante grupo de colaboraciones que se muestra en el sumario de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 10, 2005, se completa con un “Catálogo de publicaciones del ICCMU” que permite constatar el gran esfuerzo editorial realizado por dicho Instituto desde 1991, para dar a conocer la música de autores españoles. En el catálogo se contemplan 51 partituras y 22 reducciones de canto y piano de música lírica (zarzuelas y óperas), 27 partituras de música orquestal y 11 antologías (ediciones críticas) de diferente naturaleza; además, figuran textos de música hispana: 14 biografías, 8 manuales, 4 ediciones facsimilares de textos históricos, el *Diccionario de la zarzuela. España y Hispanoamérica* (2 tomos), el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (10 tomos), una *Historia gráfica de la zarzuela* (3 tomos), el texto en 2 tomos titulado *Instrumentos musicales en colecciones españolas* y otros libros.

Después de lo comentado resulta fácil percibir la importancia que tiene para la musicología mundial la reaparición de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, publicación que circula en su segunda época remozada y con renovados bríos. Consecuentemente con lo expresado, es oportuno y merecido transmitir el saludo entusiasta de la *RMCh* a los responsables de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, segunda época, y desearle a esa valiosa publicación larga y fructífera existencia.

Fernando García
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Hechizos. Música latinoamericana del siglo XX. CD. Carlos Pérez (guitarra). Obras de Ernesto Cordero, Leo Brouwer, Mauricio Arenas y Antonio Lauro. Prodimus, 2004.

El presente fonograma es el cuarto disco "oficial" del guitarrista chileno Carlos Pérez (n. 1976) y en él prosigue una línea de selección de repertorio que se puede rastrear desde sus discos anteriores. En su primer fonograma, *Printemps de la guitare 1998* (reseñado en *RMCH* LIV / 194, julio-diciembre 2000, p. 115), Pérez registró obras de compositores del siglo XX, tanto americanos (Agustín Barrios, Manuel Ponce) como europeos (Emilio Pujol, Roland Dyens y Claudy Frederic). En el segundo, *Recital* (2000-2001), aparecen obras de compositores europeos del barroco (Bach), clasicismo (Giuliani), siglo XIX (Mertz) y XX (Rodrigo, Asencio). El tercero, *A flor de llanto* (2001-2004), consulta obras de compositores sudamericanos de la primera mitad del siglo XX (Fleury y nuevas versiones de *Maxixa* y *Caazapá* de Barrios, registradas anteriormente en *Printemps de la guitare*), además de arreglos del propio Pérez de piezas anónimas chilenas. Y en el presente disco, se encuentran nuevamente obras de compositores americanos, pero cuya producción se sitúa más bien en la segunda mitad del siglo XX y que, además, está marcada por la presencia de la guitarra.

Del compositor portorriqueño Ernesto Cordero (n. 1946) aparecen *Tres cantigas negras* (1989) y *El carbonerito* (1986). Mientras las *Tres cantigas negras* remiten a la matriz afrocaribeña y sus procesos de mestizaje (el *canto negroriano* es una especie de híbrido entre guaracha y canto gregoriano, la *Danza del cimarrón* presenta evocaciones de percusión afrocaribeña, y la *Elegía negra* corresponde a un final que oscila entre danza y melancolía), *El carbonerito* remite a la matriz hispánica, en tanto el tema principal, al que siguen cinco variaciones, procede del repertorio infantil de raigambre ibérica.

El destacado compositor cubano Leo Brouwer Mezquida (n. 1939) está presente con sus *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt* (1984) y su *Sonata* (1990). La primera obra—de la cual lamentablemente no hay ninguna información en el folleto del disco—consiste al mismo tiempo en un homenaje al guitarrista de jazz Django Reinhardt (1910-53) y a los maestros del barroco europeo. El "tema"—con introducción lenta—corresponde a una elaboración de la pieza *Nuages*, una de las más conocidas de Reinhardt, al que siguen seis variaciones que se enmarcan en esquemas formales correspondientes a danzas y piezas características del siglo XVIII: Bourrée, Zarabanda, Giga, Improvisación, Interludio y Toccata. Por su parte, la famosa *Sonata* en tres movimientos—dedicada al guitarrista Julian Bream—presenta en su primer movimiento (*Preámbulo: Fandangos y Boleros*) rasgos de fandango español, bolero cubano y alguna cita humorística; un homenaje "barroco" al compositor ruso Alexander Scriabin (1872-1915) en el segundo (*Zarabanda de Scriabin*), y un homenaje "moderno" al barroco Bernardo Pasquini (1637-1710) en el tercero (*Tocata de Pasquini*), todos unificados por un tema principal.

Al XVI Concurso Internacional de Composición "Andrés Segovia" de 2003—edición que se dedicó a Brouwer—se presentaron 104 obras, de las que resultó triunfadora la obra que da título al disco, *Hechizos*, del compositor y guitarrista chileno Mauricio Arenas Fuentes (n. 1964)—residente en Francia desde 1976—quien interpretó su obra en esa ocasión. La imagen onírica de una bailarina es la fuente de inspiración de esta pieza, la que se dispone en tres partes: *Aparición* (Lento), *Danza* (Vivo) y *Despertar* (Largo), con un lenguaje atonal y unificado por el uso de un acorde (Mi b, La, Re) y un tema de cinco notas. Finalmente, el disco presenta la *Suite Venezolana* (1952) del venezolano Antonio Lauro (1917-1986), escrita en un período en que el compositor estuvo en prisión por razones políticas, en enero de 1952. Esta obra es una de las más conocidas de Lauro y tiene cuatro movimientos: *Registro* (*Preludio*), *Danza negra*, *Canción* y *Vals*.

En resumen, se trata de un nuevo acierto en el catálogo de Carlos Pérez, quien así demuestra nuevamente—para aquellos que aún no lo han percibido—su alta calidad como intérprete, refrendada por los múltiples premios que ha obtenido y los elogios de la crítica especializada. Junto a esto, se da la oportunidad de escuchar excelentes versiones, tanto de piezas clásicas del repertorio contemporáneo de la guitarra como de una destacada obra reciente de un compositor chileno que conviene conocer.

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

García/Padilla. *Música de Arte Contemporánea Americana*. CD. Orquestas Sinfónicas de Perú, Abraham Padilla (director). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART)/Discográfica Inter-Cultural Americana (EDMUSICAM), 2005.

El presente fonograma está dedicado enteramente al compositor chileno Fernando García. Contiene siete obras para orquesta grabadas en vivo, que constituyen estrenos mundiales o locales. El joven director peruano Abraham Padilla creó e impulsó el proyecto, que pudo hacerse realidad gracias al apoyo del FONDART, institución que ha venido haciéndose parte de la comunicación y difusión de nuevas obras del repertorio contemporáneo americano. La interpretación está a cargo de cuatro orquestas sinfónicas de Perú, dirigidas por el mismo Abraham Padilla. Estas orquestas son: Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Sinfónica Municipal de Piura, Orquesta Sinfónica de Arequipa y Orquesta Sinfónica de Trujillo.

Una obra temprana del maestro García es seleccionada para formar parte de este CD; se trata de *Firmamento Sumergido*, compuesta en 1968 y estrenada y premiada en el 11° Festival de Música Chilena de 1969. Es una de las varias obras sinfónicas del compositor basadas en versos del *Canto General* de Pablo Neruda. El epígrafe de la partitura son los versos finales del poema *La ola*: "...los baluartes del agua se doblaron/ y el mar desmoronó sin derramarse/ su torre de cristal y escalofrío". La música, con su poder evocativo, hace alusión al movimiento continuo de las olas con su ir y venir sin descanso. El resto de las obras de este CD son de data más reciente. De la década del 90 tenemos *Preámbulo para Crónicas Americanas* de 1992, *Tres Miradas* de 1996 y *Misterios* de 1998. La primera, *Preámbulo para Crónicas Americanas*, fue estrenada el año 2002 por la Orquesta Sinfónica de Arequipa bajo la dirección de Abraham Padilla. Consta de un único movimiento concebido como introducción a la cantata *Crónicas Americanas*. Percibimos en esta obra la preocupación del compositor por una clara comunicación y comprensibilidad de la forma, dirigiendo el discurso musical hacia una sección que culmina en un agitado climax. La segunda obra, *Tres Miradas*, compuesta sólo para cuerdas, consiste en un movimiento central rápido de gran energía, enmarcado por dos movimientos lentos llenos de contrastes y en los cuales abundan los efectos especiales, como armónicos, glisandos y otros. Del movimiento rápido central se incluye en este CD otra versión a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, pudiendo apreciarse marcadas diferencias de sonoridad entre una versión y la otra. Por último, también de esta época es *Misterios*, igualmente integrada por tres movimientos, pero ahora en orden inverso: rápido-lento-rápido. La violencia rítmica de los movimientos rápidos contrasta con la sonoridad expectante del lento. Es una obra muy expresiva y de gran efectividad, que la Orquesta Sinfónica de Arequipa sabe acometer con éxito.

Obras más recientes son: *Luces y Sombras*, *Nuevos Juegos* y *Dos Temas de Discusión*, todas del año 2003. *Luces y Sombras* está dedicada al maestro Abraham Padilla y a la Orquesta Sinfónica de Arequipa. En este CD se registran dos versiones: una a cargo de la Orquesta Sinfónica de Arequipa, que tuvo a su cargo el estreno mundial el 4 de diciembre de 2003, y la otra de la Orquesta Sinfónica de Trujillo, ambas dirigidas por el maestro Padilla. La paleta tímbrica, con sus posibilidades colorísticas, constituye la columna vertebral de la estructura de esta obra y, como en tantas otras, el compositor recurre a elementos aleatorios para lograr efectos especiales. *Nuevos Juegos* tiene un fin educativo, ya que fue pensada particularmente para las orquestas juveniles de cuerdas y percusión. Sus tres movimientos, lento-rápido-lento, están claramente diferenciados y contrastados. *Dos Temas de Discusión* para pequeña orquesta de cámara es una obra de carácter introspectivo y, a través de sus dos movimientos, lento-rápido, se reconocen rasgos estilísticos individuales del compositor, sintetizando muchos recursos presentes en otras obras. La versión de la Orquesta Sinfónica de Arequipa constituye el estreno mundial de esta obra.

En las obras de Fernando García seleccionadas para este CD, es posible reconocer ciertas cualidades estilísticas que las hacen atractivas para el público como, por ejemplo, el material sonoro, con sus posibilidades de contraste y transformación. Éste parece ser, en muchos casos, el fundamento de su construcción y el marco básico de la forma. En algunas obras la estructura abierta se expresa a través del elemento aleatorio, dejando un margen a la improvisación del intérprete, pero esta se equilibra con la aparición de reexposiciones a nivel de carácter, las que son claramente distinguibles. También es el material sonoro el vehículo de una expresividad rica, de tonos cambiantes, con irrupciones de torrentes sonoros que se despliegan con gran fuerza.

El folleto que acompaña este fonograma contiene información importante sobre las obras, las orquestas a cargo de la interpretación y una síntesis biográfica de su director Abraham Padilla y del

compositor Fernando García. Además, nos entrega una contextualización histórico-cultural a cargo del musicólogo Rodrigo Torres. De esta última nos parece relevante transcribir el siguiente párrafo que condensa la posición de García frente al arte y la función del artista:

“García plantea que el artista puede, y debe, cumplir una función desmitificadora, de toma de conciencia y de promoción de los cambios en el mundo que le rodea. De allí su interés por la efectiva comunicación de la obra creada con el público, de ‘terminar con el distanciamiento entre creadores y público’ –según sus palabras–, que lo ha orientado permanentemente a escribir con un lenguaje directamente accesible a quienes la obra está dedicada, sin que ello signifique hacer concesiones a lo convencional, pues –afirma– la técnica de composición empleada debe estar de acuerdo con los avances experimentados en la música”.

Este CD es un homenaje y a la vez un reconocimiento al maestro Fernando García, quien estuvo vinculado a la vida musical peruana entre los años 1973 y 1979, habiendo realizado una labor valiosa en el medio musical del Perú, como investigador, docente y compositor.

Julia Grandela del Río
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

RESUMEN DE TESIS

María Elena Pérez. *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*. La Habana: Instituto Superior de Arte de Cuba. Doctorado en Ciencias sobre Arte, mención Danza, 131 pp.

Como su nombre lo indica, la tesis está referida a la Evolución *de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*. El hilo conductor para el estudio de la evolución de la danza profesional en los estilos mencionados fue la indagación respecto de las condicionantes que el entorno económico, político y social ofrecía y no una valoración desde el punto de vista de los aspectos técnicos, puesto que la autora estimó conveniente abordar los sucesos a lo largo de la historia y dejar a estudios posteriores consideraciones técnicas específicas.

Sobre la historia de la danza en Chile no se ha contado con mucho material escrito y los existentes, en su mayoría publicados en la *Revista Musical Chilena* entre 1940 y 1960, estuvieron referidos a aspectos muy limitados y precisos. De ahí que un trabajo con una visión completa del universo de la danza profesional en los estilos clásico y moderno adquiere particular importancia.

La tesis está estructurada en tres capítulos. En el primero, *Generalidades preliminares*, se establece la conceptualización de los términos danza y danza profesional, para luego pasar a una síntesis sobre la evolución histórica de la danza en Occidente, poniendo el acento fundamental en el mecenazgo oficial o privado que sirvió de sustento en los distintos momentos del desarrollo de ese arte en el plano profesional.

Cerrando el capítulo se hacen algunas referencias sobre la danza profesional en América Latina, siendo en un país latinoamericano donde se ubica el problema central de investigación. Bajo ese criterio se resumió la evolución de la danza profesional en los tres países de la región en los que ha alcanzado mayor desarrollo: Argentina, México y Cuba, en los cuales, aunque con peculiaridades específicas, pueden apreciarse como constantes un determinado apoyo oficial, una vinculación del hecho danzario con la cultura y la historia propias y el liderazgo de figuras nacionales como motores de impulso. Con ello se subraya el interés central de la tesis en la vinculación texto-contexto.

En el capítulo II, dedicado a *La creación artística en Chile y el lugar de la danza en ella*, se describe la situación de la danza en diferentes periodos históricos, que abarcan desde el Chile colonial hasta 1990, momento en que comienza en el país el denominado proceso de transición hacia la democracia.

El entorno que permitiría en 1941 el inicio y desarrollo de la danza profesional, la Ley 6696, de 1940, que creó el Instituto de Extensión Musical y los acontecimientos puntuales que influyeron en la línea estética bajo la que se fundó y desarrolló la primera escuela profesional del país, la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, son ampliamente reseñados en ese capítulo, en el cual se destacan los avances logrados en la danza profesional chilena en las tres décadas propicias al desarrollo cultural que precedieron al golpe militar de 1973.

El llamado apagón cultural ocurrido durante el gobierno militar y su reflejo en la danza es observado por la autora de la tesis como un fenómeno caracterizado por la carencia de una política estatal para el fomento de la cultura y la educación, la renuncia a las políticas desarrollistas practicadas por los anteriores gobiernos, para privilegiar el estado subsidiario, que favorecía la actividad privada sobre la estatal, con predominio de las reglas del mercado. La subvaloración y el desinterés del Estado hacia el arte condujeron a la subestimación de las profesiones artísticas. La imagen del bailarín, colocada entre los más bajos escaños de la sociedad, ha sido, como se refleja en la tesis, uno de los más graves daños del neoliberalismo a la danza.

El capítulo III, *Perspectivas del desarrollo de la danza en Chile*, parte por abordar los problemas que enfrenta la danza para su desarrollo en un entorno en que en medio de contradicciones políticas y sociales y de un sistema económico neoliberalista, resulta complejo revertir la herencia de la dictadura, entre las cuales la autora destaca las barreras al libre acceso a la educación y a la cultura, la precariedad de financiamiento público a la actividad artística, el apogeo de mecanismos de mercado y la debilidad de una infraestructura institucional de apoyo a la cultura, problemas corregibles, en la medida en se establezcan planes de acción para favorecer el desarrollo de la danza profesional, en un país que demostró que, cuando las condicionantes del medio eran propicias, podían lograrse resulta-

dos notables en ese arte. Es ese el sentido de los comentarios, a manera de recomendaciones, que cierran el tercer capítulo.

Al mostrar el espectro completo de lo que ha sido la danza profesional clásica y contemporánea en Chile no sólo desde el punto de vista histórico, sino proyectándose a futuro, esta tesis es la primera de su tipo, constituyendo un aporte a la historia de la danza en el país y, consecuentemente, a la de América Latina, a la vez que servirá de estímulo para nuevas investigaciones que ayuden a conformar una historia general de la danza en el país.

María Elena Pérez
Facultad de Artes, Universidad de Chile

María Inés García. *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes, mención Musicología, 2006, 305 pp. Profesor guía: Luis Merino.

El trabajo de tesis aborda las prácticas musicales de Fioravante (Tito) Francia, músico mendocino nacido en 1926. Personalidad polifacética, desarrolló diversas actividades. Se desempeñó como guitarrista estable en las emisoras de radio mendocinas. Participó del Movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento que en la década de 1960 propugnó una renovación de la canción popular. Fue docente, tarea que desarrolló en diversos ámbitos institucionales. Como compositor, su producción está dividida émicamente en música popular y música clásica. En el campo de la música popular compuso géneros de raíz folclórica, tales como zambas, tonadas, cuecas, y una litoraleña, además de géneros urbanos, tales como tangos, boleros y canciones. En su listado de música clásica figuran piezas breves, conciertos, sinfonías, poemas sinfónicos, música de cámara y una sonata. Algunas de sus obras populares han sido premiadas y una de ellas, *Zamba azul*, se ha constituido en el símbolo representativo de su producción. Francia ha recibido numerosas distinciones, homenajes y reconocimientos que hablan de la recepción que ha hecho de él la sociedad mendocina.

El objetivo general del trabajo es dar cuenta de una práctica musical compleja de un músico mendocino, de manera de poder valorar sus diversos aspectos integrándolos en un diálogo de significaciones entre ellos y en relación al contexto sociocultural.

Por ser un objeto de estudio complejo, se han recogido aportes de diversos marcos referenciales para desarrollar las metodologías necesarias para el trabajo, el que se inscribe en el marco general de una metodología cualitativa, con la búsqueda de información a través de entrevistas y fuentes como publicaciones periódicas, leyes, resoluciones y legajos personales. Se han tomado aportes de la historia social, la sociología, la semiótica y la musicología histórica y etnomusicología.

El alto grado de relación entre los campos de la música clásica y popular en que divide su producción, verifica la hipótesis de que la canción popular se constituye en fuente generadora de toda la producción y explica la relación de tradición-renovación que se da entre ambos campos. El carácter renovador de la canción popular de Tito Francia resulta un cambio en el horizonte de expectativas de su época.

María Inés García
Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina

Índice de números publicados correspondientes a 2005

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aguilar Ahumada, Miguel.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:19.
- Aharonián, Coriún.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:19. **Alcalde Cordero, Andrés.** Cfr. Cirilo Vila Castro (*op.cit.* 1973-1983). N° 203:74.
- Allende-Blin, Juan.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:20.
- Arriagada, Jorge.** Gracias Cirilo. N° 203:61.
- Barrientos Garrido, Iván.** El profesor Cirilo Vila Castro. N° 203:68.
- _____. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales. Primera parte. N° 203:84; Segunda parte. N° 204:60.
- Barrientos Pacheco, Lina.** Tercer Congreso Chileno de Musicología. N° 204:102.
- _____. Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:19.
- Becerra-Schmidt, Gustavo.** Algunas reflexiones motivadas por Cirilo Vila Castro. N° 203:52.
- _____. Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:21.
- Bodenhofer, Andreas.** En realidad no me acuerdo cuando conocí a Cirilo. (Imágenes sueltas de los años 50 y 60). N° 203:59.
- Brcic, Gabriel.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:17.
- Cáceres R., Eduardo.** Algunas consideraciones sobre la obra musical creativa de Cirilo Vila. N° 203:25.
- Caiozzi, Silvio.** Gracias, maestro Advis. In Memoriam. N° 203:127.
- Cárdenas Squella, Clara Luz.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:13.
- Carrasco Pantoja, Fernando.** Cirilo Vila Castro. "Maestro de maestros": Una luz en la oscuridad. N° 203:83.
- Carrasco Pirard, Eduardo.** Recordando a Cirilo. N° 203:63.
- _____. Después te escribo más largo. In Memoriam [Luis Advis]. N° 203:128.
- Casares Rodicio, Emilio.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:15.
- Cori, Rolando.** Cirilo Vila: formar en el rigor hacia la libertad del compromiso. N° 203:42.
- _____. Luis Advis nos hará mucha falta. In Memoriam. N° 203:126.
- _____. Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:12.
- Cullell, Agustín.** Recordando a Cirilo Vila. Exégesis alrededor de un viaje. N° 203:54.
- _____. Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:22.
- _____. Rescatando la memoria olvidada cuando se ha cumplido el 50° aniversario de la Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 204:93.
- Cury Moreira, Mónica.** La música de los videojuegos: modalidades de uso y su relación con el imaginario social. Resumen de Tesis. N° 203:124.
- Dannemann R., Manuel.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:12.
- De Elías, Manuel.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:13.
- Donoso Arellano, Jaime.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:17.
- Escobar M., Héctor.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:14.
- González, Juan Pablo.** Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:12.
- _____. Gerard Béhague (1937-2005). In Memoriam. N° 204:138.

- Goyena, Héctor Luis.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:18.
- Grandela del Río, Julia.* Cirilo Vila Castro: pianista. N° 203:33.
- Guarello, Alejandro.* Mi experiencia como alumno de Cirilo Vila Castro. Un maestro de la música. N° 203:70.
- _____. Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:19.
- Hernández Rivas, Lucía.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:14.
- Herrera, Silvia.* Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio. N° 204:26.
- Ingram, Jaime.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:22.
- Iturriaga, Enrique.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:22.
- Kohan, Pablo.* Isabel Aretz (1913-2005). In *Memoriam*. N° 204:139.
- López Gavilán, Guido.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:23.
- López S. Cristián.* Leni Alexander (1924-2005). In *Memoriam*. N° 204:139.
- Merino, Luis.* Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005). In *Memoriam*. N° 203:131.
- _____. A propósito de los 60 años de la *Revista Musical Chilena*: Algunas reflexiones sobre los horizontes musicológicos de Chile y América Latina. N° 204:6.
- Orrego-Salas, Juan.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:23.
- Oyarzún Robles, Pablo.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:11.
- Padilla, Alfonso.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:15.
- Paraskevaidis, Graciela.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:24.
- Pierret V., Florencia.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:24.
- Riesco Grez, Carlos.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:12.
- Rifo, Guillermo.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:17.
- Riveros C., Luis A.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:11.
- Romero, Raúl R.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:13.
- Salinas, Horacio.* Cirilo en la Escuela Musical Vespertina. N° 203:66.
- Sánchez Málaga, Armando.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:18.
- Schuster, Santiago.* La música chilena ya no tiene a Luis Advis. In *Memoriam*. N° 203:130.
- Silva, Jaime.* Escuchemos la música de Luis Advis para recuperarla. In *Memoriam*. N° 203:127.
- Silva Solís, Mario.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:11.
- Stein, Hanns.* Una vieja amistad. N° 203:58.
- _____. 60 años después. N° 204:98.
- Stevenson, Robert.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:25.
- Torres, Rodrigo.* Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004. N° 203:6.
- _____. Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro. N° 203:18.
- Ubierno, Fernando.* Luis Advis (1935-2004). Hasta siempre querido amigo. N° 203:125.
- Vega Salvatierra, Zoila.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:18.
- Vinueza, María Elena.* Saludos a la *Revista Musical Chilena* en su sexagésimo aniversario. N° 204:14.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

C.G.R. : Cristián Guerra Rojas
J.R.C. : Julius Reder Carlson
L.M. : Leonardo Mancini

M.A.S. : María Antonieta Sacchi
R.C. : Rolando Cori

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

Obras para guitarra de compositores chilenos, siglo XX. CD, CGR. N° 203:121.
Cirilo Vila/Arnold Schoenberg. CD, CGR. N° 203:122.

La Isla de los Muertos. CD multimedia, LM. N° 204:131.
Música de cámara electroacústica. CD, RC. N° 204:134.

Resumen de tesis

Fátima Graciela Musri. *Músicos inmigrantes. La familia Colechchia en la actividad de San Juan, 1880-1910.* San Juan (Argentina): Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (EFFHA), Universidad Nacional de San Juan, 2004. MAS. N° 204:135.

Julio Reder Carlson. *La Olvidada: discurso y práctica guitarrística como constructores de la Chacarera.* 112 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes mención Musicología, 2005. Profesor guía: Rodrigo Torres. JRC. N° 204:136.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet y el cine

Ballet

Aravena, Georgina (Los Jaivas). *Hoy sólo queremos bailar,* N° 203:119.
 Ávila, Nelson (José Miguel Candela). *Hombres en círculo durante el hechizo,* N° 203:119.
 Croxatto, Isabel (Cristián López). *Pasajeros del cuerpo (residencia del alma),* N° 203:119.
 Del Campo, Rosa (Cecilia Sotomayor). *Ronda de niña mapuche,* N° 203:119.

Iturra, Leonardo (Horacio Salinas). *Vuelos juveniles,* N° 203:119.

Muñoz, Carmen (Cristián Pino). *Casquels.* N° 203:119.

Cine

Egaña, Pilar (Cristián López). *Javiere de Barcelona,* N° 203:119.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

Abalo, Juan Pablo. **Grisalla sobre papel, Lamento de Puelche, El milagro del insectario,* N° 203:119, N° 204: 124; **Los siete jardines de la minga,* N° 204:113.
 Acevedo, Claudio. *Gauchada,* N° 203:111; *Al vuelo, Cuatro danzas del sur de mundo,* N° 204:112.
 Acevedo, Ricardo. *Amatu yanci, Septiembre y La burrerita,* N° 204:112.
 Advís, Luis. *Suite latinoamericana,* N° 203:110; *Canto para una semilla,* N° 203:111; *Preludios 4, 2, 5, 10, 13 y 12,* N° 203:112, 113; *Cinco danzas breves,* N° 203:113, N° 204:115; *Preludios 1, 3, 6, 8 y 12,* N° 203:114; *El amor,*

N° 204:109, 113; *Rosa del mar,* N° 204:112; *Cueca,* N° 204:112, 113; *Rin,* N° 204:113; *Yo no puedo olvidar Valparaíso, Rin,* N° 204:115, 117; *Dos canciones sobre ritmos folclóricos,* N° 204:116.

Aedo, Iván. *Amena,* N° 203:110.

Alcalde, Andrés. *El agua,* N° 204:109, 110.

Alexander, Leni. *Méralo,* N° 204:111, 112.

Allende, Pedro Humberto. *Estudios 4 y 6,* N° 203:107, 111; *Tonada 5,* N° 203:110, 111, 112, 114, N° 204:112; *Mientras baja la nieve,* N° 204:109, 110, 113; *Tonadas 4, 6,* N° 204:112; *Andante, Rondo en Sol Mayor, Andante en*

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

- La menor, *Sé bueno, Paisaje chileno*, N° 204:115; *Concierto* N° 204:124.
- Alvarado, Boris. *Duelo de Rhin y Merlot*, N° 203:109, N° 204:111, 114; **Relief 2b*, N° 203:109; **Kotó*, N° 203:109; **Ballo. Baile para 7 Percusionistas*, N° 203:112; *Lubally*, N° 203:114; *Matilde y Lucero*, N° 204:116; **Ma donna (incontri per gruppi di solisti ed Orchestra Franco Donatoni in memoriam)*, N° 204:116.
- Álvarez, Pedro. *Zentralgefängniss*, N° 203:110; *Tripali*, N° 204:124.
- Amengual, René. *Álbum infantil, op. 3 (Había una vez una princesa, Hojas muertas, Paisajes, Arroyuelo)*, *Burlesca, Chanson d'automne, Me gusta cuando callas...*, N° 203:111; *El vaso*, N° 203:111, N° 204:109, 110, 113; *Diez preludios breves*, N° 204:124; *Preludio sinfónico*, N° 204:124; *Preludios 3, 4, 8 y 10*, N° 204:124.
- Arancibia, Enrique. *Valse mignon*, N° 204:114.
- Aranda, Pablo. *Jetzt*, N° 203:108; *Da*, N° 203:110, N° 204:110; *Ilógica, Iax-Aus*, N° 204:114.
- Arenas, Mario. *Espejos*, N° 203:113.
- Arenas Fuentes, Mauricio. *Hechizos*, N° 203:116.
- Arriagada, Rodrigo. *Muerto*, N° 203:110, 114.
- Arzic, Juan. *Hay un día feliz*, N° 204:110.
- Astaburuaga, Santiago. *Asir*, N° 203:109.
- Barriá, Jaime. *Camahueto*, N° 203:113.
- Barrientos, Gustavo. *Budi*, N° 203:108, 110, 114; N° 204:114; *Llas*, N° 204:114.
- Barrientos, Iván. *A un bosque de ñires*, N° 203:112, N° 204:111, 112.
- Becerra, Gustavo. *No me lo pidan*, N° 203:112, 113; *Concierto, Pensando en Nancarrow*, N° 203:114; *Las Pascualas, variaciones eclécticas*, N° 204:112; *Secreto*, N° 204:115; *Charivari*, N° 204:120; *Andante*, N° 204:120; *Balistocata (de Preludio y Balistocata)*, N° 204:120; *Scanning Variations*, N° 204:120; *Triptychon*, N° 204:120; *Trío*, N° 204:120; *Gog y Magog*, N° 204:120; *Concierto para percusión y orquesta*, N° 204:120, 124; **Testimonium*, N° 204:120.
- Bianchi, Vicente. *Tonada de Manuel Rodríguez*, N° 203:112; *Tonada de Manuel Rodríguez, Canto a Bernardo O'Higgins, Romance a Los Carrera*, N° 204:112; *Abejorros*, N° 204:112.
- Botto, Carlos. *Fantasia 1*, op. 25, N° 203:108, 111, 112, N° 204:112; *Cuatro canciones quechuas (La flor de kantú, La lagartija, Dulce sauce, Hoy es el día de mi partida)*, *Scherzo 2*, op. 40, *Sonata 2*, op. 49, N° 203:111; *La rosa y Décima*, N° 204:109; *Entrada*, N° 204:114; *Salida*, N° 204:115; *Siete piezas breves*, N° 204:124.
- Brcic, Gabriel. *Viaje de invierno*, N° 204:110; *Laia*, N° 204:111, 114; *Que no desorganiza cap murmuri*, N° 204:114, 124; *Clarines-tes*, N° 204:124.
- Cabello, Juan Pablo. *Quisiera despertar sobre ti*, N° 204:112.
- Cabezas, Estela. *La niña de cera*, N° 204:110.
- Cáceres, Eduardo. *Antisonatachilótica A2*, N° 203:109, N° 204:111; *Las máscaras*, N° 203:112; *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, N° 203:112, N° 204:115, 116; *El viento en la isla*, N° 203:112, N° 204:109; *Epigramas mapuches*, N° 204:113, 115, 117; *Cuarteto antiguo*, N° 204:124.
- Cádiz, Rodrigo. *ePiano*, N° 203:108; *Yuga*, N° 203:116; *ID-Fusiones*, N° 203:116; *Erupciones*, N° 204:116.
- Campbell, Ramón. *Alma*, N° 204:109; *Sonata 2*, N° 204:113.
- Candela, José Miguel. *TTK, N° 203:108; Delta, 9da.13*, N° 203:108, 115.
- Cantón, Edgardo. *Memorias de Los Andes*, N° 203:112; *Balada*, N° 204:109, 110, 113.
- Carbone, Félix. *Pulso*, N° 203:112.
- Carmona, Óscar. *Nebula VII*, N° 203:112.
- Carrasco, Fernando. *Re-La-Ta*, N° 204:112; *Centro Central del Tedeum*, N° 204:114.
- Carrasco, Sebastián. *Una miniatura*, N° 204:111.
- Carrasco, Vladimir. *Heráclito el oscuro (sonata)*, N° 203:108.
- Castro, Jerónimo. *Nortap*, N° 203:114.
- Castro, Miguel Ángel. *Preludio en Re, Sonatina en Do*, N° 204:109.
- Catalán, María Cristina. *Guarda silencio*, N° 204:109.
- Claude, Luciano. *Repercusión*, N° 203:110.
- Clerc, Miguel Ángel. *Il Servicio I y II*, N° 203:110, N° 204:110; *Miro*, N° 204:116.
- Codelia, Jorge. *Pieza sin nombre*, N° 204:109.
- Concha, Francisco. *La llave de vidrio*, N° 203:113, 116, 119, N° 204:124.
- Contreras, Manuel. *Keana (Padre Nuestro)*, N° 203:110.
- Cornejo, Mauricio. **Trío, El mate, La abuela, * Te en Batuco, Sex-Teo*, N° 203:109.
- Correa, Esteban. *Leve*, N° 203:114.
- Cotapos, Acario. *Preludio (1906), Preludio (1922), Málaga*, N° 204:115.
- Cumplido, Alberto. *Moradas de hastío, Mercado, Poética, Espíritu y memoria, Danzak, El sueño del minotauro*, N° 203:108.
- Cuturrufo, Rodrigo. **Mamanchi*, N° 203:108.
- Délano, Pablo. *Canciones de asombro*, N° 203:108, 113; *Estudios 1 y 2*, N° 203:11; *Montañas mías, Duerme niño cristiano, Canto que amabas*, N° 204:109; *Momentos de oración*, N° 204:111.
- Díaz, Jorge. *Nervioso, Club de Toby, La encañada, Melódica, Chorizo, Cocodrilo*, N° 203:108.
- Díaz, Rafael. *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquinna*, N° 203:109-110, N° 204:111;

- *Encandoblé, *Fátima, N° 203:112; *Barcarola*, N° 204:112.
- Echenique, Josefina. *El traje que vestí mañana, Pez, Lucina, Luz y penumbra*, N° 204:112.
- Eisner, Guillermo. *Canción de cuna para un hipopótamo*, N° 203:110.
- Errázuriz, Sebastián. *Domínios innecesarios*, N° 203:114; *Los Sea Harrier*, N° 204:110; *Movimiento*, N° 204:111.
- Espíndola, Marcelo. *Hoy es 16*, N° 203:108; *Camino, de este lugar a otro*, N° 204:124.
- Falabella, Roberto. *Cuatro adivinanzas*, N° 203:113; *Sonata*, N° 204:110; *Divertimento*, N° 204:111.
- Farías, Diego. *Petra*, N° 204:112.
- Farías, Javier. *Sonata (2004), *Rezagos*, N° 203:108; *Retorna*, N° 203:116.
- Farías, Miguel. *La luz es como el agua*, N° 204:109.
- Ferrari, Andrés. *Optikalís 01*, N° 203:110, N° 204:114.
- Focke, Fré. *Sonata*, N° 204:110.
- Fuentes, Alejandro. *Guitarra I*, N° 203:111.
- Galarce, Cristián. *ReCUERDAS I*, N° 203:112.
- Galindo, Sebastián. *Fantasia danza dentro de un dodecaedro de cristal*, N° 204:109,111.
- Gálvez, Gabriel. *Bálos*, N° 203:110, N° 204:110.
- Garcés, Héctor. *Aromos*, N° 203:110, 111, N° 204:110, *Último brindís*, N° 204:110.
- García, Fernando. *Palabras de poeta*, N° 203:109; *Recitativos*, N° 203:110; *Nuevas visiones, Tres diálogos*, N° 203:114, N° 204:124; *Serie, Dichos y alcances*, N° 203:116; *El Aconcagua, El hambre*, N° 204:109; *Glosario*, N° 204:117; *Desde Joan Miró*, N° 204:124; *Firmamento sumergido, Tres miradas, Misterios, Luces y sombras, Nuevos juegos, Preámbulo para "Crónicas americanas" y Dos temas de discusión*, N° 204:124; *Orden*, N° 204:124; *Sabelliades para Ruisenior Rojo*, N° 204:124.
- García, Leonardo. *Ceremonial II*, N° 203:109, N° 204:114; *Tumy*, N° 204:111.
- García García, Cecilia. *Wérica*, N° 203:116.
- Garrido-Lecca, Celso. *Musicharán, N° 203:108; *Octavianas, Simpáy*, N° 203:112; *Dúo concertante*, N° 204:117.
- González, Andrés. *Negrito*, N° 203:109; *Negato*, N° 203:112.
- González, Jaime. *A cantar un villancico*, N° 204:109.
- González, Juan Pablo. *Tiranía*, N° 203:112.
- González, Luis. *Homage to Gabriela Mistral (Balada de la estrella, Riqueza, Viernes Santo y La gracia)*, N° 204:116.
- Gorigoitia, Ramón. *Saxophon Quartet*, op.8, N° 203:109; *Peripecias*, N° 204:116.
- Grandi, Eugenio. *Truenos*, N° 203:111.
- Guarello, Alejandro. *Dromo*, N° 203:108; *Flexflo*, N° 203:110, N° 204:110; *Cantata de los Derechos Humanos [Caín y Abel]*, N° 203:113; *Pour Klavier*, N° 203:114; *Simulacros*, N° 204:115; *Vicach 1*, N° 204:116.
- Heinlein, Federico. *Dame la mano, Meciendo, Nocturno*, N° 204:109,110, 113; *Los olivos grises*, N° 204:109; *Balada matinal*, N° 204:109, 113; *La plaza tiene una torre, La lluvia*, N° 204:109, 112; *Pena de mala fortuna*, N° 204:113.
- Herrera, Rodrigo. *Cueca porteña y relativamente guachaca*, N° 204:111; *Eranofonías*, N° 204:114.
- Hidalgo, Felipe. *Arutceler*, N° 203:109.
- Holzappel, Carolina. *La mujer perfecta*, N° 203:110.
- Hurtado, Mario. *Si pal cielo*, N° 204:112.
- Hurtado, Ramón. *La curicana*, N° 203:110; *Preludio*, N° 203:110, 112; *Quinchamáli*, N° 204:111, 112.
- Isamitt, Carlos. *Nüil ül*, N° 204:115.
- Jara, Víctor. *Te recuerdo Amanda*, N° 203:108, N° 204:112; *Luchín, El aparecido*, N° 203:109, N° 204:112; *Angelita Huenumán, El amor es un camino que de pronto aparece, Canción para un niño vago, Ventolera, Lo único que tengo, Herminda de la Victoria, El martillo, Pregunta por Puerto Montt, El arado, Deja la vida volar*, N° 204:112.
- Jatz, Sebastián. *Cafralange*, N° 203:110; *Eupraxia*, N° 204:110.
- Jiménez, Álvaro y Víctor Ortiz. *Música para el corotmetraje "Humberstone"*, N° 204:112.
- Jiménez Palomino, Álvaro. *Triptico N° 1*, N° 203:110, 111.
- Julio, Fernando. *Kong-Kong, N° 203:112.
- Kaplán, Adolfo. *Hors Cant*, N° 203:108, 116; *Les trajectoires du rêve, La sombra del sonido*, N° 203:115.
- Karich, Jean Pierre. *Tres aires latinoamericanos*, N° 204:115.
- Koljatic, Tomás. *Cantos de Catulo*, N° 203:110; *Wenn es nur einmal so ganz stille wäre, N° 204:113.
- Lascar, Nicolás. *El imaginario de Arkel*, N° 203:110; *Del levante a la (a)puesta*, N° 203:116, N° 204:124.
- Lazo, Félix. *Exzumo*, N° 203:108.
- Lazo, Paola. *Medusa II*, N° 203:108; *Koni*, N° 203:109.
- Leal, Oscar. G.E.A., N° 203:111.
- Lémann, Juan. *Pieza para dúo*, N° 204:113, 117; *Ojitos de pena*, N° 204:113.
- Leng, Alfonso. *Cuatro doloras, Preludios 1 y 2, Otoñal 1, Du Fragst, Vigilien, Schlusstück*, N° 203:111, *Cima*, N° 203:111, N° 204:110; *Atma mía*, N° 204:110; *Cinco Doloras*, N° 204:124; *Tres Doloras*, N° 204:124.
- Letelier, Alfonso. *Madrigal*, N° 203:108, N° 204:109; *Vi el agua..., Los cuerpos de los santos..., He aquí el tabernáculo..., Había un ángel..., Mi casa será llamada casa de oración..., No 203:111; Suavidades, La noche*, N° 204:110; *Nocturno*, N° 204:113, 117; *Solo de Las tres Pascualas*,

- Madrigal, La palomita*, N° 204:115; *Concierto para guitarra*, N° 204: 124.
- Letelier, Miguel. *Siete preludios*, N° 203:111.
- Luna, Ricardo. *Alcohol y sílabas, Contra la muerte, Zung-Guó*, N° 204:110.
- Mackenna, Carmela. *Poema de amor*, N° 203:111.
- Marambio, Pedro. *Marimbakis*, N° 204:114.
- Martínez, Jorge. **Tres líricas*, N° 203:112.
- Matamoros, Ximena. *Estudio*, N° 204:111.
- Matthey, Gabriel. *Dúo tres*, N° 203:109; *Chilenita III, Partita 1999, Trío mágico*, N° 203:112; *Preludio, uno y Preludio dos*, N° 203:114.
- Maupoint, Andrés. *Árbol deshojado*, N° 204:111.
- Miranda, Emilio. *Nada es perfecto*, N° 203:109.
- Molina, Ramiro. *Noumenos*, N° 203:112.
- Montecino, Alfonso. *Todo es ronda*, N° 204:109, 110, 113.
- Mora, Mario. *Capricho*, N° 203:112.
- Morales Ossio, Cristián. *Nodo*, N° 203:110, N° 204:110; *Seis obras*, N° 204:114; *Mientras, yo caminaré lejos por la otra orilla*, N° 204:124.
- Morel, Marcelo. *Noche, Tierra, Alba*, N° 204:109.
- Morris, Elizabeth. *Caipira*, N° 203:111; *Cuatro vientos*, N° 204:112.
- Mouras, Juan. *Vuelvo como vuelve el río, Refalosa del volantín, No te quiero sino porque te quiero, Cueca de la libertad, * Invocamos un nombre: Pablo*, N° 203:107; *Tonada del mar, Bolero, Las palabras, Oda al caldillo de congrio, Poema XV, Imágenes del sur, Geografía musical chilena: Desiertos (1. Huara de las estrellas, 2. Flores del desierto, 3. Cachimbo y trote)*, N° 203:114-11; *Zamba para una estrella*, N° 203:114; *El reflejo de la luna*, N° 204:111; *Milonga perpetua, Tonada del mar*, N° 204:112; *Huara de las estrellas, Flores del desierto, Canto del ventisque-ro, Ronda del viento*, N° 204:115.
- Muñoz, Javier. *Elevación entre el bien y el mal*, N° 203:111; *Dream's Time*, N° 204:109, 112; *Variaciones iconoclastas sobre un tema de tiempos románticos*, N° 204:110; *Continúa involu-ción*, N° 204:112.
- Núñez, Álvaro. *Nada*, N° 203:110, 114.
- Núñez, Andrés. *Folivo*, N° 203:110.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Dicen que ha nacido, La mariposa, Danza del viento*, N° 204:115.
- Orrego-Salas, Juan. *El alba del alhelí (Madrigal del peine perdido, La guitarra), El alba del alhelí (Prólogo, La flor del candil, La gitana)*, N° 203:108; *Quattro liriche brevi*, N° 203:109, 112; *Oda al aire, Oda a la cebolla, Oda al pan, Romancillo, Sonata*, N° 203:112; ***La ciudad celeste*, N° 203:116; *Madrigal del peine perdido, La gitana*, N° 204:109; *Balada*, N° 204:110, 112; *Cantiga, Villancico, Ofren-da*, N° 204:111; *Cinco canciones a seis*, N° 204:113; *Las flores del romero, De los mon-tes vengo*, N° 204:115.
- Ortega, Sergio. **Lonquén*, N° 203:109; *Pequeña rosa, No sólo el fuego, La reina, El viento es un caballo*, N° 203:111; *No sólo, el fuego, La noche en la Isla*, N° 204:115.
- Ortiz, Ema. *Rocío*, N° 204:109, 110, 113.
- Ortiz, Víctor. *Preludus yn Pajarystykus II y III*, N° 203:110, 111; *Un monólogo para clarine-te*, N° 204:109, 112.
- Osorio, Daniel. *Jayux-aus*, N° 203:110.
- Otondo, Felipe. *Zapping zappa*, N° 203: 108; *Ob-jetos encontrados*, N° 203:108, 116.
- Ovalle, Emilio. *Estados alterados*, N° 203:111.
- Pacheco, Alvaro. *Obra sin título*, N° 204:111.
- Parra, Ángel. *La pasión según San Juan*, N° 204:114.
- Parra, Millaray. *Ole*, N° 204:112.
- Parra, Violeta. *Canción mapuche, Volver a los dieci-siete*, N° 203:107.
- Peña Hen, Jorge. *La Cenicienta*, N° 204:113, 116.
- Pérez, Christian. *Para hablar desde la muerte*, N° 203:110, 112, N° 204:112; **Quipu 1. Se avanza con el viento en las manos*, N° 203:112.
- Pérez, Claudio. *Relámpagos, difuntos, idioma a contrahazlo, Canto V*, N° 204:110.
- Pérez, Rodrigo. *Preludio para la gesta de un fatuo*, N° 204:110.
- Pinto D'Aguiar, Felipe. *Trinca*, N° 203:109.
- Puelma, Roberto. *Por los floridos huertos, No te acer-ques, amor, La pololita*, N° 204:114.
- Ramírez, Hernán. *La noche en la isla*, op. 125-A, *El viento en la isla*, op. 125-B, N° 203:109; **Partita*, N° 204:111; *Pichintunes op. 97*, N° 204:112; *La palomita, Sensemayá, Cronos, Bodas*, N° 204:115.
- Ramírez, Sebastián. *Juguesis I*, N° 203:110, N° 204:109; **Saltarin se llamaba el profeta*, N° 203:112.
- Rehbein, Sebastián. *Tempranera*, N° 204:111.
- Retamal, Cristián. *El escondite del Trauco*, N° 202:110, 111; *El mañanero*, N° 204:109.
- Retamal, David. *No hay mal que del capital no venga*, N° 203:110, 111; *Momento*, N° 204:109; *Riesco, Carlos. Diálogo, Toccatina*, N° 204:115; *Semblanzas chilenas*, N° 204:124.
- Rifo, Guillermo. *India hembra*, N° 204:113, 117; *Chinchorro*, N° 204:117; *El reencuentro*, N° 204:124; *Suite cuequera*, N° 204:124.
- Rojas, Diana. *Alma misera, La primavera y Mujer*, N° 204:112.
- Rojas, Guillermo. *Caliche*, N° 204:117.
- Rosas, Fernando. *Juegos de artificio*, N° 203:110.
- Rubio, Felipe. **Piro. Cuatro piezas para tres ami-gos*, N° 203:112.

- Sánchez, Juan Antonio. *Chacarera, La yuxtapuesta, Chiloética*, N° 203:108; *Chacarera de Ramírez*, N° 203:108, 111; *Tango de hielo*, N° 204:111; *Tres momentos, Tonada por despedida*, N° 204:112, Santa Cruz, Domingo. *Dolor, Madre, Canción de cuna*, N° 204:109; *Canción del alcanfor*, N° 204:115, Sauvalle, Sergio. *Por la flauta*, N° 204:112.
- Schumacher, Federico. *Estrellas compactas, Minga*, N° 203:108; *Jugar*, N° 203:110, 114; **Minga sola I, *Jardín de la noche, On the Radio, oh, oh, oh, Estrellas compactas*, N° 203:115.
- Sepúlveda, María Luisa. *Preludio*, N° 204:112.
- Seves, Sebastián. *Enreda los pensamientos y Meme neguito*, N° 204:112.
- Sigal, Rodrigo. *CDTI*, N° 203:109.
- Silva, Carlos. *Entorno II*, N° 203:108.
- Silva, Francisco. *Cafralanje*, N° 204:110.
- Silva, Ricardo. *Goli-goli*, N° 204:114.
- Solovera, Aliocha. *Resonantes*, N° 203:109, N° 204:111, 114; *In-verso*, N° 203:109; **A due*, N° 204:110.
- Soro, Enrique. *Il canto de la luna, Nel bosco, In souvenir*, N° 203:108; *Aires chilenos*, N° 203:110, 116, N° 204:111; *Noveleta, In souvenir, Nel bosco, Storia d'una bimba, Il canto de la luna*, N° 203:111, *Andante appassionato*, N° 203:111, 112.
- Soublette, Sylvia. *Isla*, N° 204:109.
- Springinsfeld, Jorge. *Horizontal-vertical-oblicuo*, N° 203:109.
- Stevenson, Robert. *Sonata* N° 204:122; *Manhattan Sonata* N° 204:122; *Serenade* N° 204:122; *New Haven Sonata*, N° 204:122.
- Suau, Pedro. **Aranko*, N° 203:108.
- Toro, Víctor Hugo. **La noche en la isla*, N° 204:113.
- Troncoso, Matías. *Corpus V2*, N° 203:108, 109, 115, 116, 119, N° 204:124; *En*, N° 203:116.
- Ugarte, Anselmo. *Baff*, N° 203:110; *Resolitud*, N° 204:114.
- Valle, Valeria. *Zona ámbula, Altrove. 9 piezas para 9 instrumentistas*, N° 203:112.
- Vargas, Darwin. *Tres preludios*, N° 203:114.
- Vásquez, Cristián. *Espejismos*, N° 203:109; *Tercer tunel*, N° 204:113.
- Vásquez, Edmundo. *Suite transistorial*, N° 204:112.
- Vásquez Grille, Isidoro. *Perlas y flores*, N° 204:114.
- Vera Rivera, Santiago. *Tres asonantísticas*, N° 204:124; *Asonantística II*, N° 204:124.
- Vergara, Juan Pablo. *Se trabaja Artes*, N° 204:112.
- Vergara, Sebastián. **Invocación segunda*, N° 203:108; *Las cordilleras del Duce*, N° 204:110.
- Vila, Cirilo. *Hojas de otoño, Rapsodia chilensis. Una primavera para el profeta (Franz Liszt)*, N° 203:111; *Recuerdo el mar, El fugitivo*, N° 203:112; *... y una flor para esta y otras primaveras*, N° 203:114; *Germinal*, N° 204:111.
- Vivado, Ida. *Juegos*, N° 203:111.
- Yazigi, Mauricio. *A lo lejos y Charrasqueado*, N° 203:109.
- Zamora, Carlos. **Concierto para flauta travesera, flauta dulce y orquesta de cuerdas*, N° 203:108, N° 204:114; *Estudio para percusión 4*, N° 203:109; *Estudio, Azares*, N° 203:112; *Tres versiones de un sikuri atacameño*, N° 204:113; *Primer estudio* N° 204:124.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Ábalo, Juan Pablo. N° 203:109, 119; N° 204:113, 124.
- Abols, Armand. N° 204:124.
- Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 204:118, 124.
- Academia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 204:123.
- Acevedo, Claudio. N° 203:111, 112.
- Acevedo, Graciela. N° 203:111.
- Acevedo, Ricardo. N° 204:112.
- Adasme, Maribel. N° 203:108.
- Advis, Luis. N° 203:110, 112, 113, 114; N° 204:109, 112, 113, 115, 116, 117.
- Astaburuaga, Santiago. N° 203:109.
- Aedo, Francisco. N° 204:114.
- Aedo, Iván. N° 203:110.
- Agrupación Felici Piano Trío. N° 203:113, Agrupación Folclórica Chilena. N° 204:124.
- Aguirre, Isidora. N° 204:122.
- Aharonián, Coriúñ. N° 203:113.
- Alarcón, Alicia. N° 203:108.
- Alberti, Rafael. N° 204:109.
- Alcalde, Andrés. N° 204:109, 110.
- Alexander, Leni. N° 204:111, 112.
- Allende, Pedro Humberto. N° 203:107, 110, 111, 112, 114; N° 204:109, 110, 112, 113, 115, 116, 124.
- Allendes, Elías. N° 203:112.
- Alliende, Joaquín. N° 204:114.
- Alsina, Elisa. N° 203:118; N° 204:120.
- Alvarado, Boris. N° 203:109, 112, 114; N° 204:111, 114, 116.
- Alvarado, Pablo. N° 204:111.

- Álvarez, Patricio. N° 204:113.
 Álvarez, Pedro. N° 204:124.
 Álvarez, Pedro. N° 203:110, 116, 119.
 Alvear, Cristián. N° 203:108, 112.
 Amengual, René. N° 203:111; N° 204:109, 110, 113, 124.
 Andrade, Carla. N° 203:108.
 Arancibia, Enrique. N° 204:114.
 Araneda, Georgina. N° 203:119; N° 204:122.
 Aranda, Pablo. N° 203:108, 109, 110, 114; N° 204:110, 111, 114, 116.
 Araya, María Luisa. N° 203:107.
 Araya, Patricio. N° 203:109, 112.
 Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. N° 204:124.
 Arenas, Mario. N° 203:113,114.
 Arenas Fuentes, Mauricio. N° 203:116, 118.
 Arévalo, Andrés. N° 203: 111; N° 204:112.
 Arrau, Claudio. N° 203:116, 118; N° 204:123.
 Arredondo, Miguel. N° 203:110, 112.
 Arriagada, Rodrigo. N° 203:110, 114.
 Arzic, Juan. N° 204:110.
 Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES). N° 204:121.
 Aste, Cuti. N° 204:122.
 Aste, Paola. N° 204:122.
 Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 203:108.
 Auditorio del Instituto Cultural de Providencia. N° 204:110.
 Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 204:124.
 Auditorio del Instituto Goethe. N° 204:111.
 Aula Magna del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 204:111.
 Avilés, Nelson. N° 203:119.
 Babadilla, Moisés. N° 204:111.
 Baeza, Andrés. N° 203:112.
 Baeza, Mario. N° 204:121.
 Ball, José. N° 203:111.
 Ballet Folclórico Ciudad de Los Andes. N° 204:122.
 Ballet Juvenil Universitario. N° 204:122.
 Ballet Nacional Chileno. N° 203:118; N° 204:121, 122.
 Ballón Díaz, Oscar Roberto. N° 203:120.
 Barenboim, Dafna. N° 203:111.
 Barría, Jaime. N° 203:113.
 Barrientos, David. N° 203:113.
 Barrientos, Gustavo. N° 203:108, 110, 114; N° 204:114.
 Barrientos, Iván. N° 203:112; N° 204:111.
 Barrientos, Lina. N° 203:120.
 Barros Aldunate, Raquel. N° 204:121, 124.
 Becerra, Gustavo. N° 203:112, 113, 114; N° 204:112, 115, 116, 119, 120, 124.
 Bello, Johanna. N° 203:112.
 Bellota, Abraham. N° 204:110.
 Beuchat, Carmen. N° 203: 119.
 Bianchi, Marcela. N° 203:108; N° 204:110, 114.
 Bianchi, Vicente. N° 203:112, 113; N° 204:112, 114.
 Biblioteca Nacional. N° 203:107; N° 204:109, 114, 118, 119.
 Biriotti, León. N° 204:117.
 Bitar, Sergio. N° 203:118.
 Bodenhofer, Andreas. N° 204:122.
 Botka, Lola. N° 203:118.
 Botto, Carlos. N° 203:108, 111, 112, 113; N° 204:109, 112, 114, 115, 124.
 Bravo, Alfredo. N° 204:122.
 Bravo, Fernando. N° 204:112.
 Briceño, Gladys. N° 203:112.
 Briceño, Hanny. N° 204:115.
 Brncic, Gabriel. N° 204:110, 111,114, 124.
 Bronces Filarmónicos del Teatro Municipal. N° 204:114.
 Browne, Eduardo. N° 204:111, 113.
 Bruna, Pablo. N° 204:110.
 Bunster, Patricio. N° 204:122.
 Burotto, Dante. N° 203:109.
 Bustamante de Guerra, Patricia. N° 204:114.
 Cabello, Juan Pablo. N° 204:112.
 Cabello, Marcello. N° 204:112.
 Cabezas, Estela. N° 204:110.
 Cáceres, Eduardo. N° 203:109, 112; N° 204:109, 111, 114, 115, 116, 117, 121, 123.
 Cáceres, Germán. N° 204:117.
 Cáceres, Jorge. N° 204:123.
 Cáceres Valencia, Jorge. N° 204:121.
 Caciuleanu, Gigi. N° 204:122.
 Cádiz, Osvaldo. N° 204:124.
 Cádiz, Rodrigo. N° 203:108, 116; N° 204:116.
 Caiafa, Simone. N° 203:114.
 Caicompai, Jaime. N° 203:112.
 Camarda, Nella. N° 204:116.
 Camerata Universidad Andrés Bello. N° 203:113.
 Camerata Universidad de los Andes. N° 204:111, 113.
 Campbell, Ramón. N° 204:109, 113.
 Canales, Marcela. N° 204:113.
 Candela, José Miguel. N° 203:108, 115, 119.
 Cantón, Edgardo. N° 203:112; N° 204:109, 110, 113.
 Chávez, Hiranio. N° 204:123.
 Capilla de Indias. N° 204:113.
 Carbone, Félix. N° 203:112.
 Cárdenas, Clara Luz. N° 204:123.
 Carmona, Óscar. N° 203:112.
 Carpa Teatro Parque Arauco. N° 204:122.
 Carrasco, Eduardo. N° 203:119.
 Carrasco, Fernando. N° 204:112, 114, 124.

- Carrasco, Sebastián. N° 204:111.
 Carrasco, Wladimir. N° 203:108.
 Carrère, Cecilia. N° 203:110; N° 204:110.
 Carrizo, Abel. N° 204:123.
 Cartes, Catherine. N° 203:112; N° 204:115, 116.
 Carvallo Pinto, Antonio. N° 203:119.
 Casino de Viña del Mar. N° 203:114.
 Castagna, Paulo. N° 203:120.
 Castillo Didier, Miguel. N° 204:121.
 Castro, Jerónimo. N° 203:114.
 Castro, Luis. N° 204:112.
 Castro, Miguel Ángel. N° 204: 109, 112.
 Castro, Patricia. N° 203:107; N° 204:123.
 Catedral de Coyhaique. N° 203:114.
 Catedral de Santiago. N° 204:113, 114.
 Centro Artístico Cultural Concepción. N° 203:119.
 Centro Cultural de España. N° 203:107.
 Centro Cultural de La Reina. N° 204:122.
 Centro Cultural Matucana 100. N° 203:108, 113;
 N° 204:114.
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 204:109.
 Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" (CEAC-DSC). N° 203:118;
 N° 204:113, 121.
 Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica (PUC). N° 203:109, 118; N° 204:122.
 Centro de Música y Tecnología de la Escuela de Música de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 203:107.
 Cepeda, Pablo. N° 203:111, Chanco en Piedra. N° 204:121.
 Chihuahuaif, Elicura. N° 204:115, 117.
 Ciclo Cantantes Jóvenes 2004, III. N° 203:108.
 Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2004, IX. N° 203:108.
 Círculo de Críticos de Arte. N° 203:118.
 Claro, Sofía Asunción. N° 203:117.
 Claro Valdés, Samuel. N° 203:120.
 Claude, Luciano. N° 203:110.
 Clerc, Miguel Ángel. N° 203:110; N° 204:110, 116.
 Coderch, Juan. N° 204:121.
 Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA). N° 204:110.
 Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. N° 203:116; N° 204:117.
 Colegio Trewelas. N° 204:113.
 Coloma, Eleonora. N° 203:112.
 Coloquio de Musicología Chilena, II. N° 204:122, 123.
 Coloquio Internacional sobre Estética, III. N° 203:109.
 Compañía de Danza Espiral. N° 204:122.
 Compañía Kerubines. N° 204:122.
 Comunidad Electroacústica de Chile (CECH). N° 203:107, 115.
 Concha, Francisco. N° 203:113, 116, 119; N° 204:124.
 Concha, Marcelo. N° 204:114.
 Concha Molinari, Olivia. N° 203:120.
 Concurso de Composición de Guitarra Clásica "Andrés Segovia". N° 203:118.
 Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", XXXI. N° 203:114.
 Concurso Internacional de Piano para Estudiantes "Claudio Arrau". N° 203:118.
 Confederación Internacional de Música Electroacústica (CIME-ICEM). N° 203:115.
 Congreso Chileno de Musicología, III. N° 203:120.
 Conjunto de Cámara de Percusión. N° 203:112.
 Conjunto de Madrigalistas. N° 204:115.
 Conjunto Palomar. N° 204:124.
 Consejo Chileno de la Música. N° 203:118.
 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación. N° 203:120.
 Conservatorio de Blanc-Mesnil, Francia. N° 203:115.
 Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. N° 204:118.
 Contreras, Manuel. N° 203:110.
 Contreras, Silvia. N° 204:123.
 Cornejo, Jorge. N° 203:110.
 Cornejo, Jorge Luis. N° 204:114.
 Cornejo, Mauricio. N° 203:109.
 Coro de Cámara de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 204:114.
 Coro de la Universidad ARCIS. N° 203:113.
 Coro de la Universidad de los Lagos. N° 203:114.
 Coro del Liceo de Niñas Rosa Ester Alessandri Rodríguez. N° 204:114.
 Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 203:112;
 N° 204:116.
 Coro Santa Cecilia. N° 203:117.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 204:121.
 Corporación Cultural Semanas Musicales de Frutillar. N° 203:114.
 Corporación Patrimonio de Chile. N° 204:121.
 Corporación Santa Cecilia, Temuco. N° 203:117.
 Correa, Esteban. N° 203:114.
 Cortés, Juan. N° 204:123.
 Cortés Villa, Fernando. N° 203:118; N° 204:120, 123.
 Cortez, Carlos. N° 203:108.
 Corvalán, Elena. N° 203:110, 112; N° 204:111, 112.
 Corvalán, Luis Alberto. N° 204:114.
 Cotapos, Acario. N° 204:115.
 Crisman, Lauro. N° 204:116.
 Croxatto, Isabel. N° 203:119; N° 204:122.
 Cruchaga, Rosa. N° 204:109.
 Cruz de Amenábar, Isabel. N° 203:119.
 Cuarteto de Flautas. N° 204:112.

- Cuarteto de Guitarras UC. N° 204:111.
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 203:109, 113.
 Cuarteto Proarte. N° 203:114.
 Cumplido, Alberto. N° 203:108.
 Cuturrufo, Cristián. N° 203:100.
 Cuturrufo, Rodrigo. N° 203:108.
 Dal Farra, Ricardo. N° 203:115.
 Dannemann, Manuel. N° 204:124.
 De Elías, Manuel. N° 203:116; N° 204:117.
 De Loa-Holzappel, Marcela. N° 203:118.
 Del Campo, Rosa. N° 203:119.
 Del Pino, David. N° 203:110, 116, 119; N° 204:113, 124.
 Delano, Pablo. N° 203:108, 112, 113, 118; N° 204:109, 111.
 Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 203:111, 118; N° 204:120, 123.
 Día de la Música Nacional. N° 203:120.
 Día Internacional de la Mujer. N° 203:119.
 Díaz, Enrique. N° 204:112.
 Díaz, Hugo. N° 203:108.
 Díaz, Jorge. N° 203:108.
 Díaz, José. N° 203:112.
 Díaz, Rafael. N° 203:109-110, 112; N° 204:111.
 Díaz, Raúl. N° 204:113.
 Díaz, Roberto. N° 203: 118.
 Domínguez, José Luis. N° 204:111.
 Donoso, Danilo. N° 203:111.
 Dourthé Abbé, Alberto. N° 203:117.
 Dupré, Juan Pablo. N° 203:108.
 Durán, Juan Antonio. N° 203:117.
 Durán, Horacio. N° 203:108, 111.
 Echenique, Josefina. N° 204:112.
 Edwards, Isidoro. N° 203:108.
 Egaña, Pilar. N° 203:119; N° 204:122.
 Eisner, Guillermo. N° 203:110.
 Encuentro de Jóvenes Compositores. N° 203:110.
 Encuentro de Música Contemporánea, II. N° 204: 109, 111.
 Encuentro Nacional de Escuelas de Danza. N° 203:119.
 Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, V. N° 203:118.
 Ensemble Antara. N° 203:110; N° 204:111.
 Ensemble de Orquestas de Coyhaique. N° 203:114.
 Ensemble de Percusión de la Universidad de La Serena. N° 203:114.
 Ensemble de Percusión "Xilos". N° 203:112.
 Ensemble de Percusiones "Trok-Kyo". N° 203:112; N° 204:114.
 Ensemble Oriente de la PUC. N° 203:109.
 Ensemble Bartók. N° 204:113, 117.
 Errázuriz, Sebastián. N° 203:114; N° 204:110, 111.
 Escobar, José Antonio. N° 203:108.
 Escuela Artística Municipal "Armando Dufey Blanc", Temuco. N° 203:119.
 Escuela Moderna de Música. N° 203:108; N° 204:110.
 Escuela Superior de Música de Arequipa "Luis Duncker Lavallo". N° 203:119.
 Espíndola, Marcelo. N° 203:108; N° 204:124.
 Espinoza, Esteban. N° 203:112.
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 203:111, 118; N° 204:119,121, 123, 125.
 Falabella, Roberto. N° 203:113; N° 204:110, 111.
 Farías, Daniel. N° 203:110, 112, 113; N° 204:110, 112.
 Farías, Diego. N° 204:112.
 Farías, Javier. N° 203:108, 116, 118.
 Fariñas, Carlos. N° 204: 117.
 Faunes, Nicolás. N° 203:108.
 Fernández, José Miguel. N° 203:115.
 Fernández, Mario. N° 203:116.
 Ferrari, Andrés. N° 203:110; N° 204:114, 116.
 Ferraris, Lucas. N° 204:116.
 Ferreira, Mariela. N° 204:124.
 Festival de Danza de Los Andes. N° 204:122.
 Festival de Guitarra Iberoamericana, IV. N° 203:108.
 Festival de Música Contemporánea, 2005. N° 203:112.
 Festival de Música Contemporánea, II. N° 204:114.
 Festival de Música Contemporánea Chilena. N° 203:109.
 Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 203:113.
 Festival de Música Electroacústica "Contacto", Lima, Perú. N° 203:116.
 Festival de Música Electrónica de Santiago, IV. N° 203:107.
 Festival Latinoamericano de Música, XIII, Caracas. N° 203:116.
 Festival Música Viva en Lisboa, Portugal. N° 203:115, 116.
 Festival "Progetto Musica 2004", Roma. N° 203:116.
 Festival Presencias de las Músicas Actuales, II. N° 203:109, 118.
 Fischer, Edgard. N° 204:113.
 Fischer, Karina. N° 204:110.
 Fischer, Rodolfo. N° 204:111.
 Flores del Campo, Francisco. N° 204:122.
 Focke, Fré. N° 204:110.
 Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART). N° 203: 107, 114, 119, 123, 124.
 Fuentes, Alejandro. N° 203:111.
 Fundación Andes. N° 204:119.
 Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles. N° 203:118.

- Fundación Violeta Parra. N° 204:123.
 Gaez, David. N° 204:112.
 Galarce, Cristián. N° 203:112.
 Galemiri, Benjamín. N° 204:122.
 Galería de Arte del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 203:119.
 Galindo, Sebastián. N° 204:112.
 Gálvez, Gabriel. N° 203:110; N° 204:110.
 Gálvez, María Cristina. N° 204:121.
 Garcés, Héctor. N° 203:110, 111; N° 204:110.
 García, Ana María. N° 203:107.
 García, Emilio. N° 204:111.
 García, Fernando. N° 203:109, 110, 114, 116; N° 204:109, 117, 124.
 García, Leonardo. N° 203:109; N° 204:111, 114.
 García García, Cecilia. N° 203:116.
 García Lorca, Federico. N° 204:109.
 Garrido, Raimundo. N° 203:114.
 Garrido-Lecca, Celso. N° 203:108, 112, 116; N° 204:112, 113, 117.
 Georges, Valene. N° 204:117.
 Gimnasio Municipal de La Pintana. N° 204:114.
 Gimnasio Municipal de Puerto Montt. N° 203:118.
 Glasinovic, Karina. N° 204:117.
 Godoy, Claudia. N° 203:112.
 Godoy, Leonardo. N° 203:108.
 Gómez Gálvez, Mauricio. N° 203:109, 112.
 Gonçalves, Rodrigo. N° 204:122.
 González, Andrés. N° 203:109, 112.
 González, Benjamín. N° 204:111.
 González, Christian. N° 203:113.
 González, Fernando. N° 204:121.
 González, Jaime. N° 204:109.
 González, Juan Pablo. N° 203:112, 113, 119.
 González, Luis. N° 204:116.
 González, Marisol. N° 203:111, 112; N° 204:110.
 González Cox, Mariana. N° 203:108.
 Gorigoitía, Ramón. N° 203:109; N° 204:116.
 Grammelsdorff, Carolina. N° 204:111.
 Grandela, Julia. N° 203:113; N° 204:123.
 Grandi, Eugenio. N° 203:111.
 Graugaard, Lars. N° 203:117.
 Grisar, Mariana. N° 203:112.
 Grupo Abundanzas. N° 203:119.
 Grupo Aranto. N° 204:124.
 Grupo Cántaro. N° 204:112, Grupo Cuncumén. N° 204:124.
 Grupo de Cámara Proarte de la Universidad de los Lagos. N° 103:107.
 Grupo de Percusión UC. N° 204:124.
 Grupos Los Trukeros. N° 204:123.
 Grupo Mazapán. N° 204:121.
 Guarello, Alejandro. N° 203:108, 110, 113, 114, 118; N° 204:111, 115, 116.
 Guerra, Flora. N° 203:113.
 Guillén, Nicolás. N° 204:109.
 Gumucio, Gabriela. N° 204:112.
 Hang, Rebeca. N° 203:113.
 Heinlein, Federico. N° 204:109, 110, 112, 113.
 Hernández, Lucía. N° 203:117.
 Hernández, Patricio. N° 203:112.
 Herrera, Ricardo. N° 203:112.
 Herrera, Rodrigo. N° 204:111, 114.
 Hidalgo, Felipe. N° 203:109, 113.
 Hirth, Cristián. N° 203:110.
 Hoffmann, Roberto. N° 203:114.
 Holzapfel, Carolina. N° 203:110; N° 204:111.
 Homenaje a Neruda. N° 203:109.
 Hormazábal, Rodrigo. N° 203:111.
 Hospital Calvo Mackenna. N° 203:119.
 Hospital Roberto del Río. N° 203:119.
 Huerta, Américo. N° 203:107.
 Huidobro, Vicente. N° 204:110.
 Hurtado, Mario. N° 204:112.
 Hurtado, Ramón. N° 203:110, 112; N° 204:111, 112.
 Ibarra, Guillermo. N° 203:114; N° 204:124.
 Ilustre Municipalidad de Los Andes. N° 204:122.
 Ilustre Municipalidad de Providencia. N° 204:121.
 Ilustre Municipalidad de Valparaíso. N° 204:121.
 Infantas, Silvia. N° 204:121.
 Inostroza, Flora. N° 203:118.
 Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. N° 203:108, 118.
 Instituto Cultural de Providencia. N° 204:110.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 204:121.
 Instituto Goethe. N° 203:119; N° 204:110.
 Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, IMEB. N° 203:115.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 203:109.
 Inti-Illimani. N° 203:111; N° 204:122.
 Isamitt, Carlos. N° 203:107.
 Iturra, Leonardo. N° 203:119.
 Jara, Hernán. N° 203:112; N° 204:117.
 Jara, Óscar. N° 204:113, 116.
 Jara, Víctor. N° 203:108, 109; N° 204:112, 122.
 Jatz, Sebastián. N° 203:110; N° 204:110.
 Jiménez, Álvaro. N° 204:112.
 Jiménez, Miguel Ángel. N° 203:109; N° 204:111.
 Jiménez Palomino, Álvaro. N° 203:110, 111.
 Jiménez Palomino, Víctor. N° 203:110.
 Julio, Fernando. N° 203:111, 112.
 Kaplán, Adolfo. N° 203:108, 115, 116.
 Kächele, Jaime. N° 203:111; N° 204:112.
 Keipja, Lola. N° 203:119.
 Koljatic, Tomás. N° 202:110, 113.
 Lagos, Ricardo. N° 203:118.
 Landau, Michael. N° 204:115, 116.
 Lascar, Nicolás. N° 203:110, 116, 119; N° 204:124.

- Latorre, Luis Alberto. N° 204:110.
 Lavado, Guillermo. N° 204:110, 124.
 Lavanchy Bobvein, Carmen. N° 204:121.
 Lavanderos, Alejandro. N° 204:114.
 Lazo, Félix. N° 203:108, 116.
 Lazo, Paola. N° 203:108,109.
 Leal, Oscar. N° 203:110, 111.
 Lehman, Gabriela. N° 203:107; N° 204:124.
 Leiva, Juan Sebastián. N° 203:112; N° 204:117.
 Lémann, Juan. N° 204:113, 117.
 Lencina, Daniel. N° 203:108.
 Leng, Alfonso. N° 203:111, 113; N° 204:110, 115, 118, 124.
 Letelier, Alfonso. N° 203:108, 111; N° 204:109, 110, 113, 115, 117, 124.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 203:111; N° 204:114, 117.
 Letelier, Leonora. N° 203:109, 111; N° 204:110, 112.
 Letelier, Miguel. N° 203:111; N° 204:114, 118, 119.
 Liceo San Francisco de San Ramón. N° 204:113.
 Lizama, Cristina. N° 203:112.
 Lobos, Mario. N° 203:108.
 Lombana, Julián. N° 204:116.
 López, Cristián. N° 203:119; N° 204:122.
 López, Juan Pablo. N° 204:122.
 López Gavilán, Guido. N° 204:117.
 Los Jaivas. N° 203:110, 119; 204:121, 122.
 Los Paleteados del Puerto. N° 204:121.
 Losada, Eurídice. N° 203:119.
 Loyola, Margot. N° 204:121, 124.
 Luna, Ricardo. N° 204:110.
 Mancilla, Luis. N° 204:112.
 Manzini, Marcela. N° 203:117.
 Mañalich, Francisco. N° 203:108.
 Maquieira, Diego. N° 204:110.
 Marambio, Pedro. N° 204:114.
 Marchant, Guillermo. N° 204:113.
 Marín, Sebastián. N° 204:121.
 Martínez, Jorge. N° 203:112; N° 204:123.
 Martínez Calderón, Yuliana. N° 203:120.
 Matamoros, Ximena. N° 204:111.
 Matthey, Gabriel. N° 203:109, 112, 114.
 Matthey, Magdalena. N° 204:121.
 Maupoint, Andrés. N° 204:111.
 Mauro, María Pía. N° 204:116.
 Mayorga, María Soledad. N° 204:110.
 Medalla al Mérito Cultural Profesor Pedro de la Barra, Universidad de Chile. N° 203:118.
 Medalla al Mérito Pablo Neruda. N° 203:119.
 Melnick, Choly. N° 204:120.
 Memorial Cultural de Ñuble. N° 204:123.
 Menares, Sergio. N° 204:114.
 Mendelssohn, Félix. N° 204:121.
 Mendoza, Moisés. N° 204:112.
 Merino, Luis. N° 204:121, 123, 124.
 Meza, Santiago. N° 203:113.
 Milla, Guillermo. N° 204:117, 122, 125.
 Minoletti, Guido. N° 203:118.
 Miranda, Emilio. N° 203:109.
 Miranda, Miguel. N° 204:122.
 Mistral, Gabriela. N° 204:109, 110.
 Moena, Shamla. N° 204:112.
 Molina, Clara. N° 203:111.
 Molina, Ramiro. N° 203:112.
 Molina, Rubén. N° 203:107.
 Montecino, Alfonso. N° 204:109, 110, 113.
 Mora, Mario. N° 203:112.
 Morales, Cristián. N° 203:110; N° 204:110, 114, 124.
 Morel, Marcelo. N° 204:109.
 Moreno, Nicolás. N° 203:112.
 Morris, Elizabeth. N° 203:111; N° 204:112.
 Moulian, Vasco. N° 204:122.
 Mouras, Juan. N° 203:107, 114, 115 ; N° 204:111, 112, 117, 124.
 Mühle-Viehoff, Paulina. N° 203:108, 113.
 Müller, Jan. N° 204:124.
 Munzenmayer, Yeanethe. N° 204:110.
 Muñoz, Carmen. N° 203:119.
 Muñoz, Carolina. N° 203:111.
 Muñoz, Hernán. N° 204:112.
 Muñoz, Javier. N° 203:111; N° 204:110, 112.
 Muñoz, Marcos. N° 203:112, Muñoz, María Carolina. N° 203:108.
 Muñoz, Paola. N° 204:114, 124.
 Muñoz Sepúlveda, Hugo. N° 204:121.
 Museo Nacional de Bellas Artes. N° 203:119.
 Navarrete, Micaela. N° 204:123.
 Neruda, Pablo. N° 203:107, 109, 113, 114; N° 204:109, 112, 113.
 Nobizelli, Valentina. N° 203:114.
 Nobre, Marlos. N° 203:116; N° 204:117.
 Núñez, Álvaro. N° 203:110, 114.
 Núñez, Andrés. N° 203:110.
 Núñez, Hernán. N° 204:121, 123.
 Núñez, Jeremías. N° 204:112.
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 204:115.
 Oertel, Insa. N° 204:119.
 Olavarría, Paulina. N° 204:112.
 Opazo, María José. N° 203:112.
 Orlandini, Luis. N° 203:108, 111, 112; N° 204:111, 112, 124.
 Ormazábal, Rodrigo. N° 204:112.
 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile. N° 203:113.
 Orquesta de Cámara de Chile. N° 203:103.
 Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 204:111.
 Orquesta de la Escuela de Música de Coyhaique. N° 203:114.
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 204:111.

- Orquesta Moderna de Chile. N° 203:108; N° 204:110, 114.
- Orquesta Necedal de la Pintana. N° 203:113.
- Orquesta Sinfónica de Chile. N° 203:110, 116, 119; N° 204:113, 118, 121, 124, 125.
- Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. N° 203:118.
- Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana. N° 204:113.
- Orquesta Víctor Domingo Silva de Coyhaique. N° 203:114.
- Orrego-Salas, Juan. N° 203:108, 109, 111, 112, 116; N° 204:110, 111, 112, 113, 115.
- Ortega, Sergio. N° 203:109, 111.
- Ortiz, Ema. N° 204:109, 110, 113.
- Ortiz, Víctor. N° 203:110, 111, 112.
- Osorio, Daniel. N° 203:110, 119.
- Osorio, Raúl. N° 204:122.
- Osses, Virna. N° 204:110.
- Otondo, Felipe. N° 203: 108, 115, 116.
- Ovalle, Emilio. N° 203:111.
- Oyarzún, Pablo. N° 204:121, 124.
- Pacheco, Álvaro. N° 204:111.
- Padilla, Abraham. N° 204:124.
- Padilla, Wilson. N° 204:112.
- Palacio de la Moneda. N° 203:118.
- Palacios, María Antonia. N° 204:113.
- Palacios, Pablo. N° 203:112.
- Palmiero, Tiziana. N° 204:113.
- Parque Bicentenario. N° 204:121.
- Parra, Ángel. N° 203:118; N° 204:114.
- Parra, Isabel. N° 203:111, 118.
- Parra, Millaray. N° 204:112.
- Parra, Nicanor. N° 204:110.
- Parra, Violeta. N° 203:107, 111; N° 204:109, 114.
- Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. N° 203:113.
- Parroquia María Madre de Misericordia. N° 203:113.
- Patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 204:121.
- Pedrotti, Italo. N° 204:117.
- Peña, Carmen. N° 203:120.
- Peña, Enrique. N° 203:110, 119.
- Peña, Fedora. N° 204:113.
- Peña, Felipe. N° 204:111.
- Peña, Manuel. N° 204:114.
- Peña, Pilar. N° 204:110, 111.
- Peña Hen, Jorge. N° 204:113, 116, 125.
- Peralta, Alejandro. N° 203:112.
- Perceval, Julio. N° 204:118.
- Pérez, Carlos. N° 203:119.
- Pérez, Christian. N° 203:110, 112.
- Pérez, Claudio. N° 204:110.
- Pérez, Danilo. N° 203:111.
- Pérez, Elena. N° 203:108; N° 204:112.
- Pérez, Esteban. N° 204:112.
- Pérez, Fabio. N° 204:114.
- Pérez, Gustavo. N° 203:107.
- Pérez, Rodrigo. N° 204:110.
- Pierrot Lunaire Ensemble de Viena. N° 203:114.
- Pino, Cristián. N° 203:119.
- Pinto, Francisco. N° 203:112.
- Pinto D'Aguiar, Felipe. N° 203:109.
- Pizarro, Loreto. N° 203:112.
- Pizarro, Matías. N° 204:114.
- Plaza de la Constitución. N° 203:119.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 203:109; N° 204:111.
- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 203:109.
- Posada, Andrés. N° 204:117.
- Prado, Valeria. N° 203:114.
- Premio a la Cueca "Samuel Claro Valdés". N° 204:121.
- Premio Altazor. N° 204:115, 121.
- Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana), 2003. N° 203:119.
- Premio Domingo Santa Cruz, 2004. N° 204:118, 119.
- Premios Presidente de la República, 2004. N° 203:118.
- Puelma, Roberto. N° 204:114.
- Quezada, Jéssica. N° 204: 116.
- Quezada, Samuel. N° 203:112.
- Quinteros, Daniel. N° 203:113.
- Radio Beethoven, programa siglo XX. N° 203:115.
- Radrigán, María Iris. N° 203:111; N° 204:123.
- Rakow, Reinhard. N° 204:120.
- Ramírez, Hernán. N° 203:109; N° 204:111, 112, 115, 116.
- Ramírez, Sebastián. N° 203:110, 112.
- Ramos, Jaime. N° 204:110.
- Rauss, Nicolás. N° 204:113.
- Rebolledo, Paulina. N° 203:110.
- Recart, Luis José. N° 203:108, 112; N° 204:110, 114.
- Refectorio de la Recoleta Dominicana. N° 204:114.
- Rehbein, Sebastián. N° 204:111.
- Reid Thompson, Ruby. N° 204:114, 118, 119.
- Retamal, Carlos. N° 204:123.
- Retamal, Cristián. N° 203:110, 111; N° 204:109.
- Retamal, David. N° 203:110, 111.
- Reyes, Francisca. N° 204:110, 112.
- Reyes, José Miguel. N° 204:114.
- Riesco, Carlos. N° 204:115, 118, 124.
- Rifo, Guillermo. N° 204:110, 117, 124.
- Riquelme, Claudia. N° 203:113.
- Rivas, Alejandro. N° 203:112.
- Rivas, Ximena. N° 203:111.
- Riveros, Hilda. N° 204:122.
- Riveros, Luis. N° 204:121.

- Rodríguez, Elizabeth. N° 204:122.
 Rodríguez, Isidro. N° 203:110; N° 204:110.
 Rodríguez, Iván. N° 204:112.
 Rodríguez, Silvio. N° 204:123.
 Rojas, Diana. N° 204:112.
 Rojas, Ester. N° 203:114.
 Rojas, Gonzalo. N° 204:110.
 Rojas, Guillermo. N° 204:117.
 Rojas, Hugo. N° 203:108.
 Rojas, Mirtha. N° 204:112.
 Rolle, Claudio. N° 203:119.
 Román, Jorge. N° 203:110, 119.
 Román Meneses, Winivere. N° 203:120.
 Rondón, Víctor. N° 203:120.
 Rosas, Constanza. N° 203:111, 112.
 Rosas, Fernando. N° 203:110, 111, 113, 118.
 Roubina, Evguenia. N° 203:120.
 Rubilar, Rodrigo. N° 203:110.
 Rubio, Felipe. N° 203:112.
 Rubio, Santos. N° 203:118.
 Rugeles, Alfredo. N° 203:116.
 Ruíz, Mauricio. N° 203:110.
 Saavedra, Alfredo. N° 203:108, 111; N° 204:111.
 Saavedra, Daniel. N° 203:111, 112.
 Sabella, Andrés. N° 204:124.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 203:107; N° 204:109.
 Sala Antonio Varas del Teatro Antonio Varas. N° 204:122.
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. N° 203:113, 118.
 Sala Eloísa Díaz de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 204:121.
 Sala Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 204:125.
 Sala Isidora Zegers. N° 203:111; N° 204:111, 112, 122, 123, 124.
 Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. N° 204:121.
 Sala Máster de la Radio de la Universidad de Chile. N° 203:119; N° 204:112.
 Sala Monseñor Valdés. N° 203:114.
 Sala SCD. N° 204:123.
 Salazar, Gerardo. N° 203:108, 109; N° 204:111.
 Salgado, Eduardo. N° 204:117.
 Salinas, Camilo. N° 203:111.
 Salinas, Horacio. N° 203:111, 119.
 Salinas, Nadia. N° 203:113.
 Salón Cardenal Fresno. N° 203:109.
 Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 204:120, 121, 124.
 Salón del Diario Austral de Valdivia. N° 203:114.
 Sánchez, Camila. N° 203:114.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 203:108, 111; N° 204:111, 112.
 Sandoval, Clara. N° 203:110.
 Sandoval, Silvia. N° 203:108, 111, 112, 113.
 Santa Cruz, Domingo. N° 204:109, 115.
 Santos, Claudio. N° 203:117.
 Sanz, Justo. N° 204:121.
 Sarmientos, Jorge. N° 204:117.
 Sasmay, Dante. N° 203:112.
 Sauvalle, Sergio. N° 204:112.
 Savi, Elvira. N° 203:111; N° 204:109, 110, 113.
 Schuldt, Brian. N° 203:113.
 Schumacher, Federico. N° 203:107, 108, 110, 114, 115, 116.
 Schuster, Santiago. N° 203:118.
 Semanas Musicales de Frutillar, XXXVII. N° 203:114.
 Sepúlveda, Fidel. N° 204:123.
 Sepúlveda, María Luisa. N° 204:112.
 Sepúlveda, Miguel. N° 203:110; N° 204:112.
 Seves, José. N° 203:111.
 Seves, Sebastián. N° 204:112.
 Sigal, Rodrigo. N° 203:109.
 Silva, Carlos. N° 203:108.
 Silva, Francisco. N° 204:110.
 Silva, Jaime. N° 204:109.
 Silva, Ricardo. N° 204:111, 114.
 Silva Solís, Mario. N° 203:111; N° 204:123.
 Simonetti, Gonzalo. N° 204:113.
 Sociedad Chilena de Musicología (SchM). N° 203:120; N° 204:122.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 203:118.
 Solovera, Aliocha. N° 203:109; N° 204:110, 111, 114, 116.
 Soro, Enrique. N° 203:108, 110, 111, 112, 113, 116; N° 204:111.
 Sotomayor, Cecilia. N° 203:119.
 Soubllette, Sylvia. N° 203:118; N° 204:109.
 Springinsfeld, Jorge. N° 203:109.
 Stevenson, Robert. N° 204:121.
 Suau, Pedro. N° 203:108.
 Taller de Danza Escuela Artística "Violeta Parra", Curanilahue. N° 203:119.
 Taller de Música Contemporánea, Universidad Católica. N° 203:110, 114; N° 204:111, 114.
 Tapia, Natalia. N° 203:114.
 Tardito, Horacio. N° 203:113.
 Teatro Antonio Varas. N° 203:119; N° 204:122.
 Teatro ARCIS. N° 203:113.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 204:113, 121, 122, 124.
 Teatro del Centro Cultural Matucana 100. N° 204:122.
 Teatro Escuela Moderna de Música. N° 203:108; N° 204:110.
 Teatro La Cúpula. N° 203:119.
 Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 203:113.
 Teatro Municipal de Santiago. N° 293:118; N° 204:111.

- Teatro Municipal de Valparaíso. N° 204:121.
 Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 203:114.
 Teatro Nacional Chileno. N° 204:122.
 Teatro Oriente. N° 204:121.
 Teichelmann, Alberto. N° 204:115.
 Téllez, Carmen Helena. N° 203:116.
 Templo Mayor del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 204:111.
 Toro, Víctor Hugo. N° 204:113.
 Torres, Alfredo. N° 204:110.
 Torres, Nelson. N° 204:110.
 Torres, Rodrigo. N° 204:123, 124.
 Tosar, Héctor. N° 204:117.
 Tribuna Internacional de Música Electroacústica TIME. N° 203:115.
 Tribuna Internacional de Música Electroacústica TIME-ROMA, 2004. N° 203:107.
 Trigo, Maximiliano. N° 204:110.
 Trío de Cámara Eléctrica de la Escuela Moderna de Música. N° 203:109.
 Trío Giuliani. N° 204:112.
 Troncoso, Carmen. N° 203:108; N° 204:114.
 Troncoso, Matías. N° 203:108, 109, 115, 116, 119.
 Trujillo, Valentín. N° 203:118; N° 204:121.
 Ubiergo, Fernando. N° 203:118.
 Ugarte, Anselmo. N° 203:110; N° 204:114.
 Ulloa, Rocío. N° 204:110.
 Universidad de Chile. N° 203:109, 111, 118; N° 204:111, 112, 113.
 Universidad de Indiana. N° 203:113.
 Universidad de La Serena. N° 203:120.
 Universidad de Los Andes. N° 204:113.
 Universidad de los Lagos de Osorno. N° 203:114.
 Universidad de Playa Ancha. N° 204:115.
 Universidad del Bío-Bío. N° 203:118.
 Universidad Internacional SEK. N° 203:109.
 Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 204:113.
 Universidad Técnica Federico Santa María. N° 203:109; N° 204:114.
 Universidad Vicente Pérez Rosales. N° 204:114, 124.
 Urra, Alejandra. N° 203:112.
 Urrejola, Ignacio. N° 204:110.
 Uthoff, Ernst. N° 203:118.
 Valcárcel, Edgard. N° 204:117.
 Valdebenito, Mauricio. N° 204:112, 117.
 Valdés, Enrique. N° 203:107, 114; N° 204:117.
 Valdés, Maximiano. N° 204:111.
 Valenzuela, Patricio. N° 203:111, 113; N° 204:110, 123.
 Valle, Valeria. N° 203:112.
 Vargas, Bruno. N° 204:110.
 Vargas, Darwin. N° 203:114.
 Vásquez, Carlos Alberto. N° 203:116; N° 204:117.
 Vásquez, Cristián. N° 203:109; N° 204:113.
 Vásquez, Edmundo. N° 204:112.
 Vásquez, Patricia. N° 204:109, 110, 113.
 Vásquez Grille, Isidoro. N° 204:114.
 Venegas, Gonzalo. N° 203:112.
 Vera, Alejandro. N° 204:123.
 Vera, Carlos. N° 204:111, 124.
 Vera, Felipe. N° 203:112; N° 204:111, 112.
 Vera, Santiago. N° 203:118; N° 204:124.
 Verdugo, Felipe. N° 203:114.
 Vergara, Alfonso. N° 204:109.
 Vergara, Gustavo. N° 203:110.
 Vergara, Juan Pablo. N° 204:112.
 Vergara, Priscilla. N° 203:112.
 Vergara, Rescner. N° 204:122.
 Vergara, Sebastián. N° 203:108, 109; N° 204:110.
 Vergara Silva, Ramón. N° 204:111.
 Vila, Cirilo. N° 203:107, 108, 111, 112, 113, 114, 118; N° 204:111, 116.
 Villafruela, Miguel. N° 203:108, 109, 111.
 Villagrán, Cristián. N° 203:110.
 Villalpando, Alberto. N° 204:117.
 Villarroel, Favio. N° 203:113.
 Vivado, Ida. N° 203:111.
 Vivanco, Ricardo. N° 203:108, 109.
 Waisman, Leonardo J. N° 203:120.
 Wallerstein, Sebastián. N° 203:112.
 Weinstein, José. N° 203:118.
 Witker, Alejandro. N° 204:123.
 Yazigi, Mauricio. N° 203:109.
 Yurac, Pedro. N° 203:114.
 Zambrano, Álvaro. N° 203:114.
 Zamora, Carlos. N° 203:108, 112; N° 204:111, 113, 114, 116, 124.
 Zamora, Paulina. N° 203:113.
 Zarintaj, Daniela. N° 204:112.
 Zurita, Raúl. N° 204:110.

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

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

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

Hirsch 1988 :49-50

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

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

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

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

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

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

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

ontime online

Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org

ANDROS IMPRESORES
www.androsimpresores.cl